

L' APPRODO LETTERARIO

17 - 18

Rivista trimestrale di lettere e arti

N. 17 - 18 Anno VII, Gennaio - Giugno 1962

ERI Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana

L'APPRODO LETTERARIO

Rivista trimestrale di lettere e arti

COMITATO DI DIREZIONE

RICCARDO BACCHELLI, CARLO BO, EMILIO CECCHI, 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. 17-18 (nuova serie) - Anno VIII - gennaio-giugno 1962

EMILIO CECCHI	<i>Il libro di «Mariù»</i>	pag. 3
ROBERTO TASSI	<i>Carlo Carrà</i>	» 13
FILIPPO MARIA PONTANI	<i>Ghiorgos Seferis</i>	» 23
LEONE TRAVERSO	<i>Profilo della poesia di Mario Luzi</i>	» 34
DINO PIERACCIONI	<i>Ricordo di Giorgio Pasquali</i>	» 45
NELO RISI	<i>Dai Geroglifici (poesie)</i>	» 55
MICHELE PRISCO	<i>L'arcolaio (racconto)</i>	» 62
FRANCIS PONGE	<i>L'ardoise</i>	» 79
PIERO BIGONGIARI	<i>Ponge, oggi</i>	» 81
GIULIANI INNAMORATI	<i>Le mosche d'oro</i>	» 86
LUIGI BÀCCOLO	<i>Bestiario di Colette</i>	» 93
GIUSEPPE RAIMONDI	<i>Riccardo Bacchelli bolognese</i>	» 101

LE IDEE CONTEMPORANEE

CARLO BO	<i>Dove andiamo?</i>	» 115
LEONE PICCIONI	<i>In margine a «Cinema e Letteratura»</i>	» 118
ALDO ROSSI	<i>Il Novecento e le sue riviste alla resa dei conti</i>	» 121
EDOARDO BRUNO	<i>Riflessioni sul nostro teatro contemporaneo e sullo spettacolo</i>	» 135

DOCUMENTI

Terno secco: adattamento televisivo di Raffaele	<i>La Capria da una novella di Matilde Serao</i>	» 139
---	--	-------

RASSEGNE

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	» 187
GIULIO CATTANEO	» » : <i>Narrativa</i>	» 192
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	» 196
ORESTE MACRÌ	<i>Letteratura spagnola</i>	» 200
CLAUDIO CORLIER	<i>Letteratura americana</i>	» 205
CARLA LONZI	<i>Arti figurative</i>	» 212
EDOARDO BRUNO	<i>Teatro</i>	» 215
MARIO LABROCA	<i>Musica</i>	» 218
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	» 220

Illustrazioni: CARLO CARRÀ - OSKAR SCHLEMMER - LUCIO FONTANA - PIERO RAMBAUDI
PINOT GALLIZIO

IL LIBRO DI “MARIÙ”

di

Emilio Cecchi

L'avvenimento più importante che ha coinciso col cinquantesimo anniversario della morte del Pascoli (6 aprile 1912), è stato probabilmente la pubblicazione del cosiddetto « libro di Mariù » (*Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, con 48 tavole; Edit. Mondadori, Milano). Quante volte, dopo la scomparsa del Pascoli, s'era sentito accennare a questo libro che Mariù stava scrivendo in memoria del fratello. E quando fu morta anche « Mariù » (5 dicembre 1953), le notizie intorno al suo lavoro, ch'era rimasto in tronco, presero un tono sempre più disordinato e favoloso. Chi diceva trattarsi d'un libro stupendo. Chi invece parlava d'un ammasso e d'una confusione di appunti, vecchie lettere, telegrammi e ritagli di giornale, da cui non si sarebbe potuto mai cavar niente. Finché ai primi del 1961, un grande giornale milanese offerse in sei puntate certe primizie del libro; e da allora cominciò il sospetto che la ragione non dovesse stare affatto dalla parte degli scettici, ma piuttosto da quella degli ottimisti.

All'origine del libro erano stati alcuni ricordi che, da circa il 1902, « Mariù » aveva preso a scrivere su invito del fratello; ma che alla morte di questi sembra che, redatti in forma estremamente compendiosa, si limitassero a un ristretto numero di carte. Ricominciati dopo il 1912, su un piano più ampio; la stesura fu più volte interrotta, e per taluni episodi ten-

tata in diverse versioni. Dall'editore Mondadori, che aveva cominciato a interessarsene, una prima parte di tali ricordi intorno al 1943 era stata spedita a una tipografia torinese; ma andò distrutta in un bombardamento aereo. E « Mariù » pazientemente dovette mettersi a rifare dal primo principio tutto il lavoro.

Nel manoscritto definitivo di « Mariù », che fa parte del volume: *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, a passo a passo, con minuzioso ma vivacissimo racconto, « Mariù » accompagna la vita e l'opera del poeta fino a metà del 1897, quando egli aveva oltre quaranta anni. A questa epoca, già cinque volte egli aveva vinto il premio olandese. Per le sue residenze estive e le altre vacanze, si era stabilito a Castelveccchio di Barga, in quella casa che poi riuscì ad acquistare, e che gli fu cagione di tante gioie e di tante stizze. Tenuta la cattedra di grammatica greca e latina all'università di Bologna, ad un certo momento aveva voluto dimettersi, per sfuggire alle persecuzioni e ai ricatti del « cattivo fratello ». Ma stava ora per occupare, lontano da Bologna, la medesima cattedra nell'università di Messina. Le *Myrica* erano alla quarta edizione. Quasi compiuti i *Primi poemetti*, e parte di quei componimenti che poi sarebbero stati i *Conviviali*. In un opuscolo per nozze, nella primavera del 1897, aveva pubblicato alcune liriche del « ritorno a San Mauro » (*Casa mia*, *La tessitrice*, ecc.), che stanno sicuramente fra la sua più alta poesia. Il manoscritto di « Mariù » s'interrompe, come si è detto, circa alla metà del 1897: per riprendere brevemente, ma perfino con più intensa espressione d'affetti, quindici anni dopo, intorno all'ultimo periodo: dall'incrudirsi della malattia, fino alla scena del testamento, e al decesso del poeta.

Il voluminoso e caotico incartamento reperito alla morte di « Mariù », dovette suscitare qualche perplessità nell'editore che, sulle prime, a quanto si dice, aveva giudicato che, nella migliore ipotesi, di quel materiale sarebbe stato possibile utilizzare tanto da cavarne un corrente volume di tre o quattrocento pagine. Fu gran merito del Vicinelli, devoto del Pascoli e specialista della sua biografia, battersi e strappare infine il consenso per una soluzione più sostanziosa. Dal manoscritto di « Mariù », il Vicinelli trasse infatti e ordinò complessivamente le prime seicento grandi e fitte pagine del libro.

E per proprio conto, servendosi di agende e annotazioni varie, lasciate dal Pascoli e da « Mariù »; e integrandole con copioso materiale epistolare d'ottime fonti, ricostruì la storia del Pascoli fra il 1897 e l'ultima malattia; ch'era appunto il periodo di circa quindici anni lasciato in bianco nel manoscritto di « Mariù ». Quattrocento pagine del Vicinelli si aggiungono così alle seicento di « Mariù », ed insieme a queste costituiscono un incomparabile documento che completa ed eventualmente corregge quanto, insieme a tanti altri, avevano scritto biografi come il Biagini, il Vannucci, il Del Beccaro: documento e monumento d'affetto e verità, quale non sempre la sorte concesse a poeti e artisti anche maggiori del Pascoli.

Nelle sue linee generali la biografia pascoliana è abbastanza nota per dover qui metterci a rievocarne i principali avvenimenti. E la sua notorietà è legata a quella della poesia, in gran parte della quale la vita del Pascoli direttamente si rispecchia e confessa. Sta il fatto che se, un tempo, la lirica pascoliana era stata meno amata di quella del D'Annunzio e del Carducci, oggi, e ne siamo lieti, è particolarmente prediletta. Ma in questi ultimi anni, vennero sempre più largamente ricercate e pubblicate anche le lettere. Sullo stesso quotidiano milanese che dette le primizie del libro di « Mariù », erano usciti poco prima larghi estratti della corrispondenza del Pascoli con la « Gentile Incognita », e di quella altrettanto interessante con gli « Amici lucchesi » (Caselli e Briganti), che il Del Beccaro pazientemente era andato raggranellando, e che infine ordinò e postillò in un volume edito dal Le Monnier.

Nel libro di « Mariù » appare una quantità di nuove lettere, con le sorelle Ida e Maria, con Severino Ferrari, col Finali, il Carducci, ecc. Si conoscono le impressioni che tutt'altro che incolti e superstiziosi riceverettero da certe pagine epistolari del Pascoli. E si può essere sicuri che impressioni simili riceveranno da queste pagine nuove, nelle quali, più che in qualsiasi altra testimonianza, seguita a scoprirsi il fondo del suo carattere e del suo sentimento. Per taluni riguardi, la scoperta non va disgiunta da un senso che, a certi momenti, potrebbe quasi dirsi di costernazione. Lettere troppo acri, violente; altre lacrimogene, morbosamente sdolciate, sembrerebbe che dovremmo desiderare di vederle tacitamente risepolte nel buio dei cassetti

donde furono tratte. E malgrado ciò, tutto considerato, non è male invece che siano state pubblicate; ed il Pascoli non ne esce diminuito per niente.

Un poeta, a sentir lui, tutto amore, carità, fratellanza; ma che poi sembra pieno di fiele, di rancore, di collera. Che insiste e cavilla sulle più meschine questioni. Che dappertutto subodora raggiri, tradimenti ed agguati. Che durante quasi un anno, nel 1896, insieme alla sorella, bisticcia coi parenti di Sogliano, per la storia d'un vaglia postale di cinquanta lire, che andò smarrito. Non si tratta ch'egli fosse più sospettoso, maledico e invidioso d'altri. Che fra quei piagnistei, quelle interminabili lagne, covasse, distillasse autentici veleni. Era un solitario introverso che, sotto alla sferza della sventura, finiva talvolta col perdere ogni senso di equilibrio umano e sociale, e di misura verbale.

Quei brutti pensieri sul prossimo che gli escono dalla penna, il diavolo li bisbiglia cinicamente all'orecchio d'ogni qualità di galantuomini, e forse perfino di santi. Solo che questi capiscono a volo, e scacciano i brutti pensieri prima ancora d'aver finito d'ascoltare. E il Pascoli invece tetramente li rimastica, non ci dorme la notte, li mette su carta; salvo a pentirsene qualche giorno appresso; per tornare ancora a rimuginarli, e così all'infinito. Perciò il materiale di queste lettere d'intimità familiare e di sfogo segreto deve essere considerato con massima prudenza e delicatezza d'interpretazione. Ma quanto a quelli, come per esempio il Croce, i quali sono convinti che il vero poeta, il poeta al cento per cento, debba essere tutto istinto, impulso, scatto, contraddizione, nel caso del Pascoli sono serviti come meglio non si potrebbe. Ed è inutile che si lamentino e protestino: nè hanno perduto ogni diritto, non hanno nulla da obiettare e condannare.

Purtroppo, quasi altrettanto che con le continue esplosioni d'offesa e d'ira, con le ruminazioni di rancure e sospetti, le lettere possono dare un senso di disagio e quasi di malessere, anche con i loro sdilinquiamenti di tenerezza amicale e fraterna, e con uno spreco di affettuosi diminutivi che sembrano voler trasportarci e seppellirci in un mondo mostruosamente impiccolito, inzuccherato e rimbambito. E richiamandoci alle lettere «agli Amici lucchesi», specialmente dove riferiscono di certe rustiche burle, si potrebbero aggiungere alle altre cause di repulsione: gli scoppi di brutalità fescennina,

la coprolalia, le inaspettate, villanesche e crudeli risate a scherno del povero zio Meo. Sarebbe facile riempire qualche pagina di citazioni pertinenti all'estremo; ma preferisco che il lettore cerchi il libro di « Mariù », e vegga per proprio conto.

Esempi d'intenerimenti epistolari con gli amici, e di espressioni che parrebbero piuttosto adattate ad amanti, si trovano in Leopardi, nel Ranieri, nel Giordani e tanti altri; ma perdono almeno in parte la loro morbosità, riportandoli storicamente nel clima romantico. Lo stesso dicasi di espressioni della letteratura mistica, che sembrano confondersi con quelle del comune erotismo; e si veggano, ad esempio, le lettere di suor Caterina Vannini al cardinale Federico Borromeo, che furono pubblicate dal Misciattelli. Va considerato che la disposizione di temperamenti come quelli del Pascoli e di « Mariù », e le condizioni che erano state fatte loro dalla sorte, inducevano una tensione drammatica anche nelle situazioni più ovvie dell'esistenza quotidiana. Il destino abbattutosi sulla loro famiglia li faceva sentire impegnati in una continua lotta per sopravvivere, e legati uno all'altro con una solidarietà disperata. A un certo momento, l'Ida che va sposa (e che fra l'altro, nei primi anni di vita coniugale, avrà bisogno d'un piccolo aiuto mensile da parte del fratello), prende quasi figura di una transfuga, e il suo matrimonio sembra un nero tradimento. Sotto queste speciali circostanze, in un gruppo di lettere della primavera 1895, da Roma, ove il Pascoli si trovava in missione ministeriale, l'exasperazione dei sentimenti e delle espressioni arriva a tale che non potrebbe citarsi qualche frase, recidendola da tutto il contesto, senza al medesimo tempo comprometterne il tono, il significato, e renderla grottesca, ridicola e forse peggio.

Insomma, non meravigliamoci troppo se si sentirono fare tante critiche alla biografia del Biagini, ed ora almeno altrettante al libro di « Mariù ». Pur così benemerito della fama del Pascoli, ma forse risentendosi nel suo assolutismo carducciano, Manara Valgimigli ha chiamato il libro di « Mariù »: *libro triste e tristo*. In parte fra le critiche ce ne saranno anche di giuste; ma l'impressione complessiva di quella congerie di fatti talvolta puerili, di quelle quasi patologiche ansietà, è che poche vite come la vita del Pascoli, nel senso più alto ed insieme in quello più umile, furono occupate e devastate

dalla poesia. Su questo mi sembra che ogni lettore della biografia del Biagini e del libro di « Mariù » non possa aver dubbi; il che non significa che si debba menare ogni cosa per buona.

Perfino più che dall'amore e dall'aspirazione all'arte, la vita del Carducci fu dominata dal sentimento del dovere e della patria, che si concretava nel culto delle tradizioni letterarie. La vita del D'Annunzio s'esaltò soprattutto di volontà di potenza ed orgoglio individuale. Ma quella del Pascoli non fu che un atto di offerta e dedizione poetica. Soltanto attraverso la poesia, il Pascoli prendeva coscienza della sua realtà interiore, dava sostanza ed espressione ai propri convincimenti morali e religiosi. E fu legato alla poesia come il galeotto alla catena, come il prete è legato ai propri voti. E portò la catena, e restò fedele ai voti, anche quando n'era più stanco; anzi allora con maggior scrupolo, con una sorta d'isterica ostinazione.

In quell'isteria tutto faceva groppo, formava immagine, o per lo meno allucinazione. Le figure della poesia che riuscivano a salvarsi, e quelle che invece imbozzacchiavano e diventavano stoppa. I dolori autentici e sacri, e i privati pettegolezzi, i dispetti casigliani e municipali. Da cima a fondo alla sua opera, il Pascoli non fece che celebrare le campane, ed echeggiare in bellissimi versi il loro canto. Ma ecco che, come per un buffonesco contrappasso, nella sua biografia a un certo punto si legge d'una vera e propria crisi paesana, in cui hanno parte e responsabilità un parroco indocile, un prelato in mozzetta rossa, e la popolazione di Castelvechio, dove le campane son fatte sonare con insistente, petulante ostilità, che minaccia addirittura di levar di cervello il povero poeta.

A condizione che si tratti di stranieri, il nostro incorreggibile provincialismo ci convince a portare in funzione o suggestione di valori creativi, pure e semplici stranezze di carattere, bizzarrie, manie, idiosincrasie, e peccati veniali e mortali. La Dickinson, Verlaine, Rimbaud, Hemingway e tanti altri, almeno una parte di fama la debbono alla propria leggenda vissuta. La biografia del Pascoli, nel suo apparente, uniforme grigiore, è quanto mai ricca d'elementi di cotesto genere, ma che per solito quasi sempre sono stati segnati a carico del poeta. Non è da escludere che, fra azioni e reazioni, un ravvivamento, una nuova messa a fuoco dell'arte e della fama, alla fine

possa anche risentire dell'immagine che del Pascoli viene componendosi dall'epistolario. E può darsi che, prima o poi, dati i tempi che corrono, una qualità di ammiratori decida di venerarlo specialmente in figura di « poeta maledetto ».

Ma passando ormai ad altro, s'è fatto capire che il libro di « Mariù » corregge anche erronee opinioni, talune delle quali riguardano strettamente la vita materiale del Pascoli e dei suoi, altre la sua formazione morale ed estetica. Poco dopo la celebrazione del primo centenario della nascita, la « Società di studi romagnoli » pubblicò un volume: *Studi pascoliani* (Editori Fratelli Lega, Faenza, 1958) di contributi critici d'una quindicina d'autori. A certe loro induzioni che, per volere essere troppo sottili, troppo scaltre, offendevano la verità dei fatti, oggi si vede che la buona « Mariù », nel suo manoscritto, già da molti anni aveva sostanzialmente risposto.

C'era stato, per esempio, a cui parve che le condizioni economiche nelle quali il Pascoli e i fratelli vennero a trovarsi per l'uccisione del capo di famiglia: condizioni incrudite per la morte della madre e della sorella maggiore, in realtà fossero meno atroci di come sempre era stato detto, e di come sembrerebbe dal lamento che i superstiti ne sparsero unanimemente in ogni occasione. Cotesto brutale rinfaccio: che cioè i superstiti avessero esagerato nel piangere per guadagnare più compassione e soccorso, evidentemente non era nuovo. « Mariù » ne aveva saputo qualcosa. Ed appunto per questo, nel suo libro, essa fa un po' di bilancio; mostrando come per l'assassinio del padre, e morte anche la figliuola Margherita e la mamma, gli altri figli, tutti d'età minore, rimasero con il fruttato d'un piccolo podere a San Mauro, e (in tutti insieme) con 350 lire di pensione che annualmente ricevevano dai principi Torlonia. Pur tenendo conto della relativa forza d'acquisto della lira d'allora, in paragone ai costi attuali, non potrà sostenersi che la situazione di quegli orfani fosse invidiabile.

Da un punto di vista non più finanziario ma letterario, altra cosa erronea fu creduto di dover affermare, ed è questa: che il mito della famiglia distrutta, e il lirico rito del « Giorno dei Morti », soltanto lentamente ed assai tardi si organizzarono nell'arte del Pascoli, la quale del resto non fu precoce. La loro formula completa non si sarebbe avuta che con la terza edizione

delle *Myrica*. Precede, nella vita del Pascoli, un torbido e lungo periodo d'apparente ozio, disordine e vagabondaggio, e si potrebbe dire di accattonaggio. Durante questo periodo, il Pascoli vive in quasi completo distacco dai suoi, trascura gli studi e la poesia, si iscrive all'Internazionale, è amico di Andrea Costa; e per ribellione alla forza pubblica fa qualche mese di carcere (1879), ma poi viene assolto.

Fu un inverosimile sbaglio, e non mancò tuttavia chi volesse compierlo, il supporre che fosse dipeso da un tardivo e artificioso atto di volontà del Pascoli, da una sua laboriosa deliberazione cerebrale, l'aver assunto a fondamentale motivo della sua creazione lirica la fatale storia dei suoi domestici lutti. Già cotesto motivo è presente in alcuni dei suoi primi componimenti. Ma nella serie di liriche del « ritorno a San Mauro », con *Casa mia*, con *La tessitrice* ed altri capolavori, editi verso la quarantina, si sente quanto ancora tale vena fosse schietta, nativa e possente, e non già ravvivata per industria di volontà e di riflessione.

Piuttosto giova pensare che il ritardo, se ritardo vi fu, ad investirsi decisamente del grande tema funebre, del mito familiare e sepolcrale, potesse essere dipeso dall'averne sentito tutta la solennità e responsabilità, ed aver temuto di non essere pari al compito. Il che, in altre parole, starebbe soprattutto a riprova della autenticità del sentimento con cui dal Pascoli furono vissuti e maturati quei miti e quei riti; finché dopo un lungo tergiversare in sterili ed angosciose esperienze politiche e sociali, egli abbandonò il miraggio dell'azione rivoluzionaria, per un ideale più profondamente umano e cristiano.

Senza troppo allontanarci dal libro di « Mariù » si potrebbe osservare come troppo spesso la critica del Pascoli sembri essersi sentita provocata soprattutto da questioni allotrie, indotta a fastidiose minuzie, fissata su dettagli esosi ed esacerbanti. Nessuno vorrà mettere in dubbio l'utilità della ricerca cosiddetta « semantica »: dedicata cioè alla piena intelligenza del documento letterario, ad accertare la realtà che il documento significa. Fra tanta critica pascoliana si legge appunto, firmata da un nome egregio, una lunga analisi di *Digitale purpurea*, basata sul criterio di rintracciare e chiarire la verità, la logica di fatto, che sta dietro a quel poetico racconto.

Il critico passa in rassegna differenti ipotesi: se il peccato di Rachele fu soltanto peccato d'immaginazione, o un solitario peccato di adolescenza. O se invece si riferisca ad un tempo successivo alla vita in convento, e prima del nuovo incontro fra Rachele e Maria. Con la conclusione che, secondo il critico, il racconto della *Digitale* non chiude, le sue varie parti non legano, né agli effetti d'una verità esistenziale, né a quelli fantastici. Dalle quali conclusioni, uno resta piuttosto allarmato. Non si vede dove si anderebbe a finire, applicando metodi analoghi a tanti capolavori della poesia universale. Obbiezioni come quella che il poemetto della *Digitale* non torna, che resta in difetto perché non v'è manifestato di preciso come le cose andarono a Rachele, e che tutta la costruzione traballa, a seconda che vi s'inserisca una ipotesi invece d'un'altra, somigliano un poco alle osservazioni di quelli che dicono che i venti efebi nella volta della cappella Sistina non vanno bene perché, se si alzassero sui loro piedistalli, batterebbero la testa nel soffitto. Ma la questione è che essi stanno benissimo così come stanno, e non devono alzarsi per niente. E che alle tre parti di *Digitale purpurea*, anziché giovare nuocerebbe una presentazione di fatto più motivata e d'evidenza più realistica.

Come si vede, il libro di « Mariù » offre appiglio ed avvio a una quantità di questioni biografiche, letterarie e di tante altre sorta, seguendo le quali il discorso sarebbe interminabile. Ci restringeremo dunque ad altri due punti. Sia riportando lettere che s'erano scambiate, sia con il ricordo d'occasioni in cui il Carducci si prestò a favore del suo vecchio e disorientato scolare, il libro in complesso conferma la tradizione della carducciana benevolenza verso il Pascoli. Ma allo stesso tempo ripete che, della poesia pascoliana, il Carducci non era mai stato convinto. Ciò si sapeva da testimoni indiscutibili: fra gli altri, Pascarella. E risulta definitivamente in queste pagine: ne basterebbe una dove è citata una frase in cui il Carducci un po' sardonicamente consiglia « Pascolino » di badare agli studi e non fare più versi. Altri interventi del Carducci in proposito, più o meno sono così stonati. Anche più lo sembrano, se ripensiamo alle sue opinioni sulla poesia d'un Betteloni o d'una Vivanti.

L'altro punto riguarda la reazione di alcuni critici all'atteggiamento politico del Pascoli com'è presentato nel libro di « Mariù ». Ovviamente il

socialismo e l'internazionalismo del Pascoli hanno poco a che fare con le loro forme attuali. È la stessa « Mariù » a raccontare come, passeggiando per Bologna, il Pascoli e il suo amico Andrea Costa si affacciavano estasiati alle chiese, da cui giungevan loro l'eco dell'organo e i canti dei fedeli. Con la sua forte intelligenza critica, Antonio Gramsci sapeva frenare il proprio spirito di parte. E la sincerità d'affetto del Pascoli per i proletari, i vinti, i reiitti, dovette sentirla di certo. Potrà avergli dato noia l'antimarxismo del Pascoli, ch'è così esplicito nelle lettere « agli Amici lucchesi ». Ma è curioso che, per quanto conosco, egli non ricordi il Pascoli che in sede polemica, e nella qualità di nazionalista, in compagnia di Enrico Corradini. Ora, il discorso: *La grande proletaria s'è mossa*, non dovrebbe ingannare nessuno, e non può essere interpretato in chiave nazionalista. Il colonialismo ancora illudeva indistintamente tutte le nazioni. E non si aveva la più lontana idea che la sua epoca stesse tramontando: un'epoca che, con tutte le sue cupidigie e le sue colpe, ebbe pure tante civili virtù.

Vorremmo aver fatto intendere, almeno alla meglio, quanto il libro di « Mariù » nella sua modestia e maestria, nella coraggiosa ingenuità e intensità dei suoi affetti, sia mirabile e prezioso. Fra altre cose, esso fa pensare a come valido dovette essere stato in Italia l'ordinamento scolastico, se un'umile persona come « Mariù » aveva imparato a scrivere una prosa come questa. Ma se « Mariù » merita tutta la nostra ammirazione e gratitudine, non poco si deve al Vicinelli per le cure prestate ad un testo così delicato e vibrante, e per i restauri e le integrazioni realizzate con mano cauta e leggera. Il cinquantenario della morte del Pascoli è stato illustrato da questa unica grande testimonianza del libro di « Mariù ». È singolare ed in fondo confortevole che essa ed il vecchio mondo di cui parla, ancora ci appaiano così vivi e carichi di significati, dopo i drammatici cinque decenni che tanto hanno pesato sui destini di tutta la civiltà.

CARLO CARRÀ

di

Roberto Tassi

Se, cercando di trarne lumi per una più sicura comprensione della sua arte, ci mettiamo a rintracciare gli artisti che hanno in qualche modo contribuito alla formazione di Carlo Carrà, facilitati dal fatto che egli stesso nella sua lunga attività di critico ce ne indica ad ogni passo i nomi, apparirà chiaro, come prima evidente considerazione, il disporsi di questi nomi in due schiere, se non opposte, alquanto diverse per significato ed estrazione culturale. Verrà cioè alla luce una delle prime contraddizioni, o forse direi meglio la dialettica positiva di due diversi filoni, che caratterizzano la personalità del pittore e rendono il suono autentico della sua intima complessità; una incertezza cioè, una lotta, un ascoltare e cercare di comporre in armonia le voci prime della propria natura. E non solo questo, ma altri, diversi, sono stati i contrasti interni di Carrà e se da un lato spiegano la scarsa chiarezza ideologica e comunque la mancanza di un vero approfondimento delle sue indagini teoriche e critiche, dall'altro, perché accompagnati da doti pittoriche eccezionali e da una sicurezza senza dubbi sull'opera, componendosi in essa in una sintesi di risultato spesso perfetto, ne costituiscono quel sapore, quell'accento atti a dimostrare una personalità artistica del tutto nuova e fortissima. È avvenuto cioè che se Carrà nella sua attività critica imboccava spesso la strada sbagliata o, non sapendo che strada imboccare, rimaneva in una incertezza e provvisorietà concettuale che si rifletteva in uno sfumato,

in una mancanza di incisività dello stile, quasi sempre imboccava invece nella sua attività artistica quella giusta e riscattava così, con operazione del tutto positiva, nella ricchezza poetica, la scarsità teoretica.

Venendo dunque a quei nomi troviamo da un lato Giotto, Masaccio, Paolo Uccello, Cézanne, Seurat, Derain; dall'altro il Piccio, Fontanesi, Daniele Ranzoni, pittori romantici lombardi e piemontesi. Cioè da un lato una linea di fissazione plastica, di misura cristallina delle forme, di invenzione dello spazio come valore morale; dall'altra una linea di dispersione nella natura, di commozione lirica, di ricerca del valore emotivo ed evocativo del colore. Sono le due componenti fondamentali della pittura di Carrà. È sempre stato arduo da capire ed emozionante da vedere come Carrà, per forza di adesione fantastica e di rigore stilistico, riesca a fondere la liscia, luminosa, immobile stesura della dimensione plastica con la ricca, palpitante, rorida grana del cromatismo naturalistico in immagini che conservano dell'una la chiarezza mentale, dell'altro la profondità di sentimento. Dice Longhi: « Un romanticismo adesivo all'atto stesso dello stendere o d'infoltire il colore, del misurare gli spazi, del trovare la regola e l'appiombo ».

Ancora contrastanti sono l'impulso verso le posizioni estreme dell'avanguardia e il senso incorruttibile e inalienabile del valore della tradizione: l'esuberanza innovatrice, la propensione verso forme di rottura con lo stagnante accademismo e il piccolo verismo di natura ottocentesca, che trovano il loro correttivo nel ricupero di una tradizione italiana meditata con spiriti moderni. Non si tratta di due momenti successivi, quindi di una evoluzione o involuzione nel passaggio da un entusiasmo giovanile a una ponderata maturità; la *Parlata su Giotto* è dei primissimi mesi del 1916, verso la fine dell'esperienza futurista e prima ancora di quella « metafisica ». Ma anche nell'ambito del futurismo, non per niente le opere di Carrà appaiono le più vicine al cubismo, alla « classicità » cubista, cioè le più lontane da quel dinamismo plastico di invenzione boccioniana che Carrà si sforzava, a parole, di propagandare sulle riviste e sui palcoscenici d'Italia. Un contrasto vero, quindi, operante all'interno della sua cultura, della sua sensibilità, vale a dire della sua opera, e che come al solito rimane insoluto, frantumato nei suoi termini, nell'attività esteriormente culturale del teorico, ma si salda nella

pittura, dandole, come si è visto, un tono particolare, correggendo la dispersione programmaticamente dinamica del futurismo o quella programmaticamente magica e letteraria della pittura metafisica nella fissazione di una fonda solidità formale. Ancora avviene nell'opera di Carrà quella saldatura tra elementi in contrasto, in questo caso tra idee, propensioni culturali, che anziché scardinare l'opera o lasciarvi affiorare una linea rilevata di sutura, si amalgama totalmente nell'invenzione e se mai sfrutta gli elementi opposti per una reciproca sorveglianza.

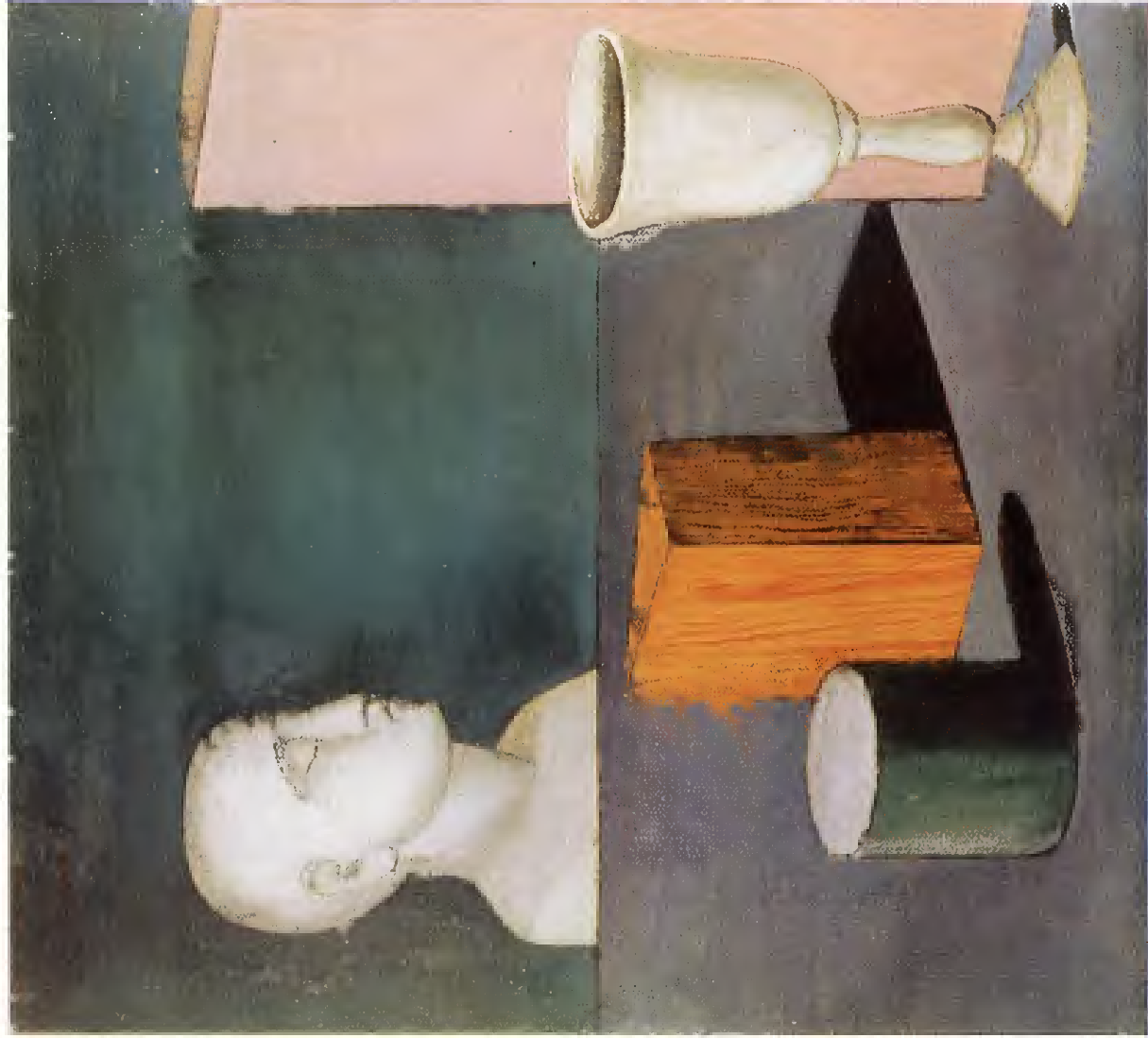
Unico forse, in questo, Carrà tra i pittori futuristi; lontano anche dagli scrittori del gruppo, quelli che facevano le loro prove su « Lacerba », soprattutto dagli esagitati capofila, Marinetti da una parte, Papini e Soffici dall'altra. Il solo che possa avvicinarsi alla sua posizione è, naturalmente, un poeta vero, Campana, che, collaboratore di « Lacerba » ma non futurista, vive un contrasto del tutto simile tra rinnovamento espressivo e difesa della tradizione, riuscendo ad acquetarlo solo nel fuoco che amalgama la sua opera.

Ma se mettiamo nel conto della tendenza a posizioni d'avanguardia l'apertura internazionalistica di Carrà, in quello dell'attaccamento alla tradizione il suo nazionalismo, avremo ancora una incongruenza, meno giustificata questa, e non risolta in un armonico incastro delle varie esigenze, anzi pericolosamente sbilanciata nella prevaricazione di uno dei due termini. Non è dubbio che i rapporti di Carrà, e del futurismo in generale, con la cultura francese, la sua amicizia con Apollinaire, con Picasso, con Vlaminck contribuirono ad una apertura europea che la cultura figurativa italiana non conosceva più da numerosi decenni; era la prima volta in realtà che un complesso d'arte italiana di nuovissima ideazione faceva il giro delle capitali artistiche d'Europa, come avvenne con la Mostra che passò da Parigi a Londra, a Berlino nel 1912. Lo stesso dicasi per il ricupero di Cézanne, di Seurat, per la valutazione di Rousseau e di Derain. Ma il nazionalismo rodeva sordamente gli impegni moralistici, sollecitava polemiche prive di vere radici culturali, richiudeva insomma quelle porte che erano state poc'anzi aperte e se non arrivò mai in lui all'estrema corruzione del fascismo, come fu per molti dei suoi amici, pure lo spinse alla triste dispersione dell'impresa novecentista.

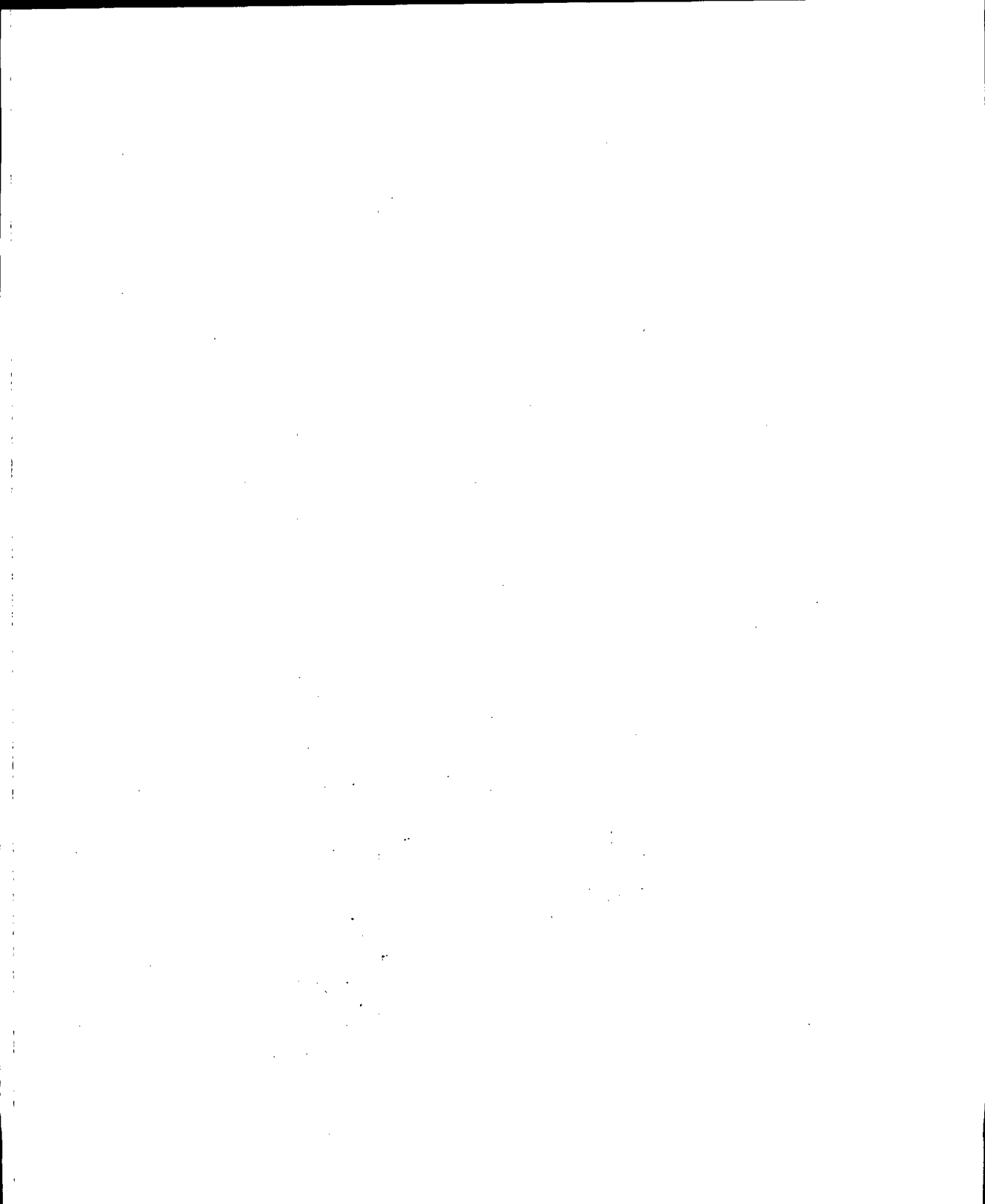
Se mai si vuol trovare una funzione positiva anche di questo contrasto, bisognerà cercarla nell'influenza che può aver avuto sul radicamento dell'opera di Carrà ad un terreno ben preciso, sul suo espandersi nell'ambiente familiare, che l'aveva nutrita, e sull'irrobustimento che gliene veniva e la proteggeva da un internazionalismo di maniera; nella spinta, d'altra parte, a portare questo sangue nativo a scorrere sul piano della più viva modernità.

Proprio in anni recenti una nuova foga internazionalistica, avendo di gran lunga superato le ragioni di ricupero, dopo lo sbarramento fascista, dei fatti più vitali di una storia dell'arte moderna, che sole la giustificavano, si è abbandonata agli eccessi di interpretazioni, che ponevano proprio nel livellamento di ogni autoctona caratterizzazione e nell'astrazione di una dimensione unica, buona per tutti i climi, i fondamenti dell'ideologia più avanzata del fare artistico. Naturalmente sull'opera di Carrà è caduto, in tali frangenti, il silenzio; se ne è fatto, col poco discernimento storico che distingue questo tipo di critici, un fascio solo con la reazione culturale del periodo fascista; o, al più, se ne è accettata solo la prima parte, quella futurista e « metafisica ». Ora se un'operazione, nei confronti dell'opera di Carrà, può risultare innaturale e priva di ogni riscontro con la realtà dei fatti artistici, è proprio questa. Potrà andar bene con De Chirico che, quando abbia perso la dimensione inventiva e fantastica, cioè l'illuminazione magica del suo fabulismo irrazionale, non può trovarsi tra mano che un mestiere alquanto usurato e personaggi di cartapesta e allora non può che approfondire barrocchismi e rozzezze formali a non finire. Ma per Carrà, per il quale l'invenzione fantastica è sempre stata poco più che un pretesto per un'interpretazione poetica della realtà, per Carrà, i cui problemi espressivi sono stati sempre gli stessi, pur nel mutare dei periodi, e che proprio negli anni successivi all'esperienza « metafisica » ha espresso forse le sue più alte e più moderne meditazioni sulla natura e sull'uomo, il discorso appare veramente eccessivo.

Viene a proposito insomma, nel bel mezzo di una cultura critica figurativa che ormai ha urgente bisogno di compiere, testi alla mano, una vera revisione degli ultimi cinquant'anni di storia artistica, la mostra retrospettiva di Carrà, che Milano gli ha preparato per i suoi ottant'anni.



Carlo Carrà: *Natura morta metafisica* (1919)



La storia di Carrà comincia nel 1910. È assai difficile imbastire, per lui, su basi documentate, la trama di una preistoria, precedente al « Notturmo a Piazza Beccaria », che possa criticamente soddisfare; ben poco ci dice il « Ritratto di bambina » del 1906, mentre nel disegno per « Il funerale dell'anarchico », che se è, come sembra, quello fatto nello stesso giorno dell'avvenimento deve portare la data del 1904, una ventata quasi pre-futurista, smuove, torcendole, le forme seuratiane. Ma nel « Notturmo » c'è quanto basta per documentare il suo tirocinio divisionista, ravvivato da una naturale disposizione al colore « lombardo » cioè a un colore in cui lo spessore luminoso si forma per crescita dall'interno, come per una germinazione di umori: erano le conseguenze degli entusiasmi di Carrà per la sala di Segantini e Prevati all'Esposizione di Milano del 1906 e dei suoi rapporti frequenti con Vittore Grubicy e col Longoni. Nel « Notturmo » lo slancio del colore, razzato e crepitante, ha già cominciato a frantumare le strutture divisioniste e a impastarne i frammenti in un ingorgo futurista; un'opera-chiave così emozionante avrebbe portato un grande vantaggio per tutti ad essere presentata tra le « Sources du XX^e siècle ». La storia di Carrà comincia insomma con un capolavoro. E siamo subito in pieno futurismo. Delle undici opere scelte da Carrà per la presentazione parigina del '12, ne figurano purtroppo alla Mostra di Milano solo due, e neanche delle più belle; è un gran peccato che vi manchi quella « Donna al balcone » (1912) che per il nitore così puro delle stesure plastiche, per la sottile astinenza dei toni, non di luce mentale come nelle opere simili dei cubisti, ma di sensibile luce naturale come riflessa da acque di madreperla, per la vicinanza del significato compositivo agli esemplari migliori del cubismo analitico, era sicuramente uno dei punti di attrazione del gruppo e di tutta la mostra di Parigi. Vi figurano comunque dell' '11 i « Ritmi di oggetti », del '12 « La Galleria di Milano », opere in cui Carrà cercava di raggiungere la « sintesi dei ritmi plastici » e forse la raggiungeva, ma soprattutto raggiungeva, nello spazio creato dagli incastri e dalle torsioni dei piani scomposti, nell'invenzione della luce, che là scorre attorno agli oggetti, li macchia di colore e di coni d'ombra, qui spiove

dall'alto e ravviva di tenerezza i rosa appena sfumati, i verdi teneri, i viola soffici dell'architettura, raggiungeva dico immagini che, pur create per il movimento, appaiono fisse in una dimensione quasi atemporale, viventi in un'atmosfera quasi classica. È in atto insomma in queste opere la personale esplicazione del futurismo di Carrà, che già fin da allora si adopra a mettere insieme l'aderenza plastica di tradizione italiana, col cromatismo di tradizione più strettamente lombarda, in una fusione di spiriti modernissimi, tra i più moderni per quegli anni in Europa.

Nel 1914, crescendo i tempi del futurismo, che si avviava ad approdare ai lidi desolati dell'avanguardia fine a se stessa, Carrà, che dai frequenti contatti con Parigi traeva alimento culturale assai vivo per la sua ispirazione, compose una serie di *collages*, di cui solo sette o otto sono conosciuti; questo momento è rappresentato alla mostra da « Manifestazione interventista », che, pur nella luminosa girandola cromatica e nella sicurezza della composizione, conserva un residuo di quella foga retorica che era tipica della parte attivistica del futurismo e che poi si sa dove andò a parare, e da « Inseguimento », che nella felice commistione di *collage* e pittura, nella perfetta fusione dei toni abbrustoliti, appena rotta qua e là da qualche tocco di colore puro, è una delle sue opere più piene di questo anno, assai lontana dal clima « interventista », prefigurazione di un capolavoro di tre anni dopo, « Il Cavaliere occidentale ».

Cominciava intanto a profilarsi come inevitabile la rottura col futurismo, se da un lato questo continuava a farsi sempre più esteriormente esuberante, e dall'altro Carrà approfondiva e allargava le sue meditazioni sulla « forma italiana », sulla necessità non di un « richiamo all'ordine », lasciando questa bisogna ai suoi amici meno scrupolosi, ma dell'invenzione di un nuovo, più vero ordine, entro alla spaziosità degli incastri formali.

La prima reazione al futurismo è, come naturale, eccedente, spinta ad un eccesso di figurazione ridotta alla semplicità statica e pesante di un grottesco a base psicologica. Il primo titolo, « Antigrazioso », è ancora sulla linea futurista, ma la cosa non più: ispessitasi la materia, che diventa come una tenera pasta su cui si imprime lo stampo della figura umana, o della « Carrozzella », irrigidite le forme in una cruda, tenera plasticità, deformate

le sembianze in un semplicismo immediatamente espressivo, questo gruppetto di tre quadri dipinti nell'anno 1916 (è da aggiungervi « I Romantici ») sono frutto di una meditazione arcaistica, centrata su Giotto (« un cubismo giottesco di rito » dice Raimondi) e sul Derain che aveva subito l'influenza della scultura africana (si veda « L'offrande » del 1913); e preludono immediatamente all'esperienza « metafisica ». Non è infatti già « fantomatica » l'oscura forma della carrozza? o magica la trombetta che si mantiene da sola in un difficile equilibrio? non è già quasi in atto la poetica delle « cose ordinarie »?

Il « Gentiluomo ubriaco », datato 1916, è molto probabilmente un'opera concepita insieme a questo gruppo, del quale conserva alcune caratteristiche, come la presenza di un oggetto in equilibrio instabile o la deformazione, di ugual segno, esperita sul volto umano, cui è stata data, poco più tardi, una dimensione « metafisica »; è in ogni modo un'opera che segna il passaggio al periodo centrale della pittura metafisica di Carrà, quasi tutta raccolta nel 1917. Anno di prodigiose invenzioni, di creatività inesauribile, lenta, meditata, decisiva. Che l'idea prima della nuova dimensione psicologica che si attua in questa pittura, provenga dal famoso incontro con De Chirico all'ospedale militare di Ferrara; e che alcuni oggetti del sonoro armamentario dechirichiano siano passati nella raccolta severa di Carrà, non credo importi molto. Non che si voglia, con questo, diminuire il merito di De Chirico di aver inventata la pittura metafisica; si vuole solo intendere che il merito di Carrà era di tipo diverso. Lavorando a stendere l'atmosfera rarefatta, il vuoto pneumatico che dà agli oggetti il nitore solidificato di un tempo immobile, assottigliando la splendida superficie plastica della materia tirata ormai ad una essenzialità assoluta, stemperando residui di cubismo, incanti prospettici alla Paolo Uccello, intensità cromatiche tra lombarde (ottocentesche) e francesi (fauves), approfondendo così non angoscia, non ironia né inquietudine, ma solo stupore sospeso di una « visione spettrale », cioè a dimensione sotterranea, della realtà, cose e uomini, Carrà raggiungeva nella « Natura morta con squadra » (la cui assenza è un'altra grave lacuna della mostra), nel « Cavaliere occidentale », in « Penelope », nella « Composizione TA », nell'« Idolo ermafrodito », un livello intensissimo di quella

poesia plastica per immagini, che costituisce il filone centrale della più autentica tradizione figurativa italiana. Partendo dal tentativo di captare l'illuminazione provocata dai « baleni delle cose ordinarie » e di conoscere quindi la realtà venendo « dalle profondità alle superfici » Carrà giunge a raccontarci, delle cose, le avventure profonde, nel loro umano e misterioso consistere.

Poi, poco a poco, lo spazio comincia a intridersi di un'atmosfera più naturale; si scardinano le porte che erano rimaste aperte sul buio del nulla, si aprono le vuote stanze senz'aria; all'estremo limite dell'esperienza « metafisica » splende il pallore dell'« Amante dell'ingegnere » contro il blu fondo di un cielo notturno appena ravvivato all'orizzonte dal tenero lume dell'alba. Siamo al 1921, lo stesso anno in cui finisce la rivista « Valori Plastici » che, partita dall'esigenza di un ricupero della tradizione proprio in funzione antiaccademica, aveva ben presto appoggiato il movimento della pittura metafisica e sostenuto il lavoro di Carrà. Ormai era finito anche il periodo delle riviste, la cui azione aveva inciso profondamente sull'andamento dei fatti culturali; Carrà aveva attivamente partecipato alla vita di « Lacerba », poi della « Voce » di De Robertis, e infine dei « Valori Plastici »; si stava avvicinando un periodo in cui le riviste avrebbero perso ogni mordente, soffocate dal clima politico.

Di quel 1921 figurano alla mostra ancora tre quadri, « Il mulino di S. Anna », « Il pino sul mare », « Marina a Moneglia », nei quali è ormai pienamente in atto quel movimento aperto verso la natura, che caratterizza la terza fase della storia di Carrà, lungo, ricco di episodi molteplici e di opere stupende, e non più abbandonato. All'inizio però l'aura « metafisica » e alcune suggestioni di purezza formale di quell'esperienza bloccano ancora le opere, in una fissità stupita, in un'asciuttezza tesa e primordiale; la natura è antica, non episodica, non abitata: solo acqua, terra, pietra, alberi levigati dal tempo. La commozione poetica di Carrà si rivela, in tanta sublime rigidità, per piccoli, nascosti tratti: il sottile spumeggiare dell'onda contro la roccia nel « Pino sul mare », che dà di colpo un senso umano alla dimensione mitica, il dolce digradare in verde tenero dei colli nella « Marina a Moneglia », il diffondersi leggero della luce sul cielo di « Vele nel porto », di due anni

dopo. In questa serie di paesaggi marini Carrà raggiunge una dimensione mediterranea, rara nell'arte italiana del secolo, e cui invece erano pervenuti soltanto alcuni grandi poeti, Campana, Sbarbaro, Montale. D'ora in avanti le varie componenti, che ormai conosciamo, dell'arte di Carrà, combinandosi in modo vario, ora un di più di commozione cromatica, ora un di più di durezza plastica, ora un prevalere di notazioni essenziali, ora una ricchezza di impressioni amalgamate, seminano di opere bellissime gli anni che vanno fino al 1935.

Intanto nel 1924 alcuni piccoli paesaggi montani rivelano un intensificarsi della meditazione cézanniana, ma lo spessore cromatico è già tutto una nuova invenzione di Carrà: l'umidore diffuso appanna lievemente i verdi alti fino all'orizzonte dei «Monti di Valsesia»; la luce serale infoltisce le macchie dei boschi, illumina quasi lampeggiando le facciate liscie delle case, per andare a perdersi nel rosseggiare brullo della costa lontana sul cielo nel «San Gaudenzio da Varallo»; le case, squadrate in blocchi plastici, diventano oggetti misteriosi, nell'ambiguità di destinazione ancora di radice metafisica, simboli di esistenza così intensi, da ricordare, a volta, analoghi significati degli oggetti nelle nature morte di Morandi.

Il 1926 è un anno in cui la sensibile applicazione di Carrà è volta a rendere più intensi i valori cromatici, che arrivano a uno splendore difficilmente raggiunto negli altri periodi: già ne «Le tre barche» il brillio profondo, tutto illuminato dall'interno, degli azzurri si acuisce nel contrasto coi toni caldi, terrosi, spessi delle vele; nel «Canale a Venezia» tutta l'opera vive della iridescenza cromatica di cui pullulano le acque; infine nel «Cinquale» è raggiunta la più intensa, emozionante drammaticità cromatica cui Carrà sia pervenuto e una ricchezza di freschi e immediati sentimenti, che svara come le ombre che scorrono repentine, lasciando qua e là sprazzi più vividi di luce, ai piedi delle Apuane.

A un abbandono così felice all'ispirazione più lirica, fa seguito nell'anno successivo un momento di più trattenuta purezza, come un'esercizio di astinenza per prepararsi ad esprimere non più un gioioso aderire, non più una natura totalmente oggettiva nella sua vita inalterata, ma la fonda tristezza umana di certe ore più ferite, come un'alba appena fredda e desolata su una

spiaggia tirrenica; abbiamo allora la poesia malinconica, straziante, altissima del « Lido di Forte dei Marmi »; o la semplicità chiara e pur intensa de « La segheria dei marmi »; o l'alto silenzio del mattino su l'acqua lenta alla « Foce del Cinquale ».

Proprio in questi anni nasce il movimento novecentista, per un processo sempre più degenerativo del ritorno alla tradizione, estrema chiusura nei confronti della cultura occidentale ed europea che andava di pari passo con le chiusure che, di mano in mano che i tempi del fascismo si facevano pieni, scattavano in tutti gli altri campi. Neanche Carrà vi sfuggì, ma seppe mantenersi in una posizione marginale, dove la retorica, l'ipertrofia del vuoto, lo toccò appena, e solo a tratti. E d'altra parte se continuava a dare testimonianze dei suoi studi su Cézanne o su Seurat, come dimostrano « Il barcaiolo » del 1930 e, in grado massimo, « I nuotatori » del 1932, vuol dire che continuava a macinare cultura europea. Infatti negli stessi anni che produceva certe figure troppo pesanti e affannate di « atleti » o di « attori », faceva funzionare poi, con ben altra intensità, il suo vero pedale, quello naturalistico, del paesaggio; ci dava così gli « Orti toscani » (1928), in cui il gremirsi del colore si spazia in un perfetto incastro costruttivo, i profili delle cose si fanno acuti contro il cielo abbacinato di luce, mentre ombre viola si addensano sotto i tetti, serpeggiano tra i cespugli; o la consistenza di « Capanni e pagliaio sul mare » (1931), bruni fantasmi rinsecchiti dal vento salmastro; o l'intensissimo contrasto luministico di « Paesaggio con tettoia » (1931); o la rossa arsura crepitante nello stagnare del pomeriggio de « La pineta » (1932) e così via ancora, per vari anni.

Ma dopo il '35 la visione di Carrà comincia a non essere più chiara, precisa, lampeggiante; il colore si fa gessoso, le figure ingombranti, i paesi spenti; sembra finita la stagione piena della sua arte. Se ne ha ancora una fiammata nel 1937, come testimoniano alla mostra « Monte Solaro a Capri », « Il Forte dei Cavalieri a Malta », « Capanni al mare », « Nevicata all'Aprica », e poi non più che qualche sprazzo nel 1938, fino al delicato e ispirato « Cinqualino » del 1939.

Ma in questi trent'anni della sua storia, Carrà ci ha dato una delle opere più intense, ricche e modernamente italiane del cinquantennio.

GHIORGOS SEFERIS

di

Filippo Maria Pontani

La cultura italiana, con qualche ritardo, ma non senza significative adesioni, va scoprendo la lirica greca del Novecento. Cade la vaga impressione ch'essa esibisca gl'incongrui cascami d'una tradizione augusta o i malcerti conati d'una letteratura orientale. Le sue radici mediterranee, l'inserimento nel quadro europeo dei suoi caratteri etnici più spiccati sono realtà ormai acquisite dalla critica. È recente il riconoscimento della statura mondiale di Kavafis. Ed è prossima l'acquisizione della qualità lirica di Seferis, di cui Mondadori annuncia un'antologia. Da essa sono tratti, per gentile concessione dell'editore, i saggi che leggeremo.

Ghiorgos Seferis (pseudonimo di Seferiadis), nato a Smirne nel 1900, è il corifeo d'una generazione poetica che attorno al '30, rompendo con l'esausta replica delle suggestioni crepuscolari e con le pronte cadenze d'un lirismo cantante, e sperimentando gli apporti delle più avanzate correnti europee (dal surrealismo a Eliot), avviò la lirica ellenica al recupero della parola evocativa d'angosce umane. Sradicata dall'Asia minore la sua famiglia dalla catastrofe del '22, Seferis studiò ad Atene e a Parigi. Diplomatico di carriera, risiedé a Londra, in Albania, in Egitto, in Sudafrica, ad Ankara e ancora a Londra, dov'è attualmente ambasciatore di Grecia.

Da *Svolta* (1931), il libretto di versi che fu considerato un'autentica « svolta » della poesia greca del Novecento, leggiamo *L'aria d'una giornata*, che porta come motto le parole di Poe « *We plainly saw that not a soul lived in that fated vessel* »:

*L'aria d'una giornata che vivemmo in paese straniero
dieci anni fa
il clima d'un attimo antichissimo che batté l'ala e sparve
come un angelus Domini*

*la voce d'una donna dimenticata con tanta saggezza
e tanta pena:
una fine implacabile, impietrito
tramonto d'un settembre.*

*Case nuove cliniche polverose finestre esantematiche
fabbriche di bare...*

*Ci ha pensato nessuno a quanto soffre un farmacista
sensibile di guardia nella notte?*

*La camera in subbuglio: cassetti finestre porte che spalancano la bocca
come bestie feroci;
un uomo stremato getta le carte fruga
fa l'oroscopo cerca.*

*E s'accora: se bussano alla porta chi aprirà? Se apre
un libro chi lo guarderà? Se apre il cuore chi lo guarderà?
È tutta una catena.*

*Dov'è l'amore che d'un colpo spacca il tempo in due, l'ottunde?
Solo parole, e gesti. Singolare monologo avanti allo specchio
sotto una ruga.*

Goccia d'inchiostro sopra un fazzoletto, l'angoscia dilaga.

*Là sulla nave sono morti tutti, ma la nave persegue l'idea
che vagheggiò quando salpò dal porto*

*Come sono cresciute le unghie al capitano... e il nostromo barbuto
che aveva tre amanti ad ogni scalo...*

*Il mare gonfia lento, si pavoneggiano le vele
e il giorno già si fa più dolce.*

*Tre delfini nereggiano luccicanti, la gòrgone sorride,
fa cenni un marinaio,
scordato sull'albero di gabbia a cavalcioni.*

Leggenda (1935) è considerata tuttora da alcuni il libro migliore di Seferis. Comprende 24 poesie, in gran parte ispirate alla catastrofe della greicità asiatica; le allusioni alla contingenza non hanno tuttavia nulla di cronistico e la trasfigurazione della memoria, che attinge talora a miti esemplari, dà vita a un canto desolato d'intensa suggestività. Ecco una memoria d'èso-do, venata dalla nostalgia della vita vera e perduta, di là dall'esistenza pietrificata:

*Noi non li conoscemmo:
era speranza in fondo al cuore a dirci
d'averli conosciuti da bambini.*

*Forse due volte li vedemmo, poi presero il mare:
carichi di carbone, carichi di cereali. E i nostri amici
persi dietro l'oceano per sempre.*

*L'alba ci trova accanto alla lampada stanca,
che disegniamo sulla carta goffamente, a fatica,
barche, conchiglie, gòrgoni.*

*A sera discendiamo verso il fiume
perché ci segna la strada del mare,
e passiamo le notti in sotterranei che sanno di catrame.*

*I nostri amici se ne sono andati:
forse non li vedemmo mai, forse incontrati
li abbiamo quando ancora il sonno
ci portava vicino all'onda che respira,
forse li ricerchiamo perché ricerchiamo
l'altra vita, di là dai simulacri.*

Il tema dei simulacri, delle statue, della rigidità petrosa rintocca ovunque. La lirica che segue s'ispira al mito di Andròmeda:

*Si riapre nel mio petto la piaga
quando declinano le stelle e s'apparentano
con il mio corpo e cade sotto i passi degli uomini silenzio.*

*E queste rupi naufraghe nel tempo fino a dove
mi svieranno? E il mare, il mare chi l'asciugherà?
Vedo, ogni alba, le mani accennare allo sparviere, al falco,
legata sulla rupe che s'è fatta, per tanta pena, mia,
e il respiro degli alberi, la nera bonaccia dei morti,
e poi sorrisi, immobili, di statue.*

Il poeta percorre le terre di Grecia, cariche d'una storia millenaria sommersa negli evi, solleva macigni o maschere funebri, ode il sibilo delle Erinni, vede affiorare e inabissarsi isole e corpi, mentre Ulisse addita un'esperienza di scampi e di naufragi. L'esistenza quotidiana vile e grottesca della Grecia induce l'accorata agonia d'un equivoco sconcertante:

Dovunque viaggio la Grecia m'accora.

*Al Pelio fra i castagni la camicia di Nesso
sgusciava tra le foglie per fare viluppo al mio corpo,
mentre salivo l'erta e mi seguiva il mare*

*salendo anch'esso come mercurio di termometro
fin che trovammo l'acqua alla montagna.
A Santorino, come sfioravo isole naufraghe
e udivo chissà dove tra le pomici un flauto,
inchiodò la mia mano al discollato
una freccia vibrata d'un tratto
dal limitare d'una giovinezza
spenta. A Micene sollevai
i macigni e i tesori degli Atridi
e mi giacqui con essi all'albergo « Belle Hélène »:
dilegnarono all'alba, quando garri Cassandra
con un gallo sospeso al collo nero.*

*A Spezze a Poro a Micono
tutto lo strazio delle barcarole.
Che vogliono costoro che si credono
di trovarsi ad Atene, al Pireo?
Uno di loro viene da Salamina e chiede all'altro se
« viene dalla Concordia »
« No, da piazza Statuto », risponde compiaciuto
l'altro; « ho incontrato Gianni, m'ha pagato un gelato ».
Intanto la Grecia viaggia.
Noi non sappiamo nulla, non sappiamo che siamo tutti, tutti
marittimi in disarmo,
non sappiamo l'amaro del porto, quando tutte le navi sono in viaggio.
Ci burliamo di quelli che lo sentono.*

*Strana gente che crede di trovarsi nell'Attica
e non è in nessun posto:
acquistano confetti per le nozze
hanno in mano « lozioni per capelli », si fanno
fotografare,
come l'uomo che ho visto oggi seduto
su un fondale di fiori e piccioni:
si lasciava spianare dalla mano del vecchio fotografo le rughe
lasciate sul suo viso
da tutti i volatili del cielo.*

*Intanto la Grecia viaggia, viaggia sempre,
e se « fiorir vediamo il mare Egeo di morti »,*

*sono quelli che vollero prendere la grande nave a nuoto,
quelli stanchi d'attendere le navi che non salpano,
l'ELSA, l'AMBRÀCICO, la SAMOTRACE.*

*Fischiano adesso le navi che fa sera al Pireo,
fischiano fischiano sempre, ma non si muove àrgano
e non brilla catena madida nell'estrema luce che muore,
e il capitano resta pietrificato, tutto bianco e oro.*

*Dovunque viaggio la Grecia m'accora:
cortine di montagne, arcipelaghi, nudo granito.
La nave che viaggia si chiama AGONIA 937.*

Viene l'ultima guerra. Il poeta, che ha pubblicato *Gimnopedìa* nel '36 e *Quaderno d'esercizi* nel '40, vive nell'anima e nel canto la tragedia della morte e dell'odio. Sulla via del ritorno, a Cava dei Tirreni, il 5 ottobre '44, scrive *l'Ultima tappa*:

*Rare le notti di luna che mi piacquero.
L'alfabeto degli astri che tu compiti
se fatica consente al termine del giorno
svolgendo altri pensieri, altre speranze,
puoi leggerlo più chiaro.
Ora che siedo in ozio calcolando,
rare lune ha serbato la memoria:
isole del colore d'una Madonna addolorata, lente
a svanire,
pleniluni in città del Settentrione
che talora stendevano
sopra turbate vie e fiumi e membra d'uomini
un torpore pesante.
Ma ieri sera qua, in quest'ultimo scalo ove aspettiamo
che l'ora del ritorno albeggi,
come un antico debito, un danaro rimasto
entro il forziere d'un avaro a lungo
(al momento del saldo s'odono le monete
scrosciare sulla tavola),
in questo villaggetto tirrenico, di là
dal mare di Salerno
di là dai porti del ritorno, all'apice
d'una bora d'autunno, la luna*

*ha varcato le nuvole, e le case
si sono fatte, sull'opposta riva, di smalto.
Amica silentia lunae.*

*È una catena del pensiero, un modo
di cominciare
a dire cose che mal si confessano,
quando non reggi più,
a un amico fuggito di nascosto
con notizie di casa e dei compagni,
e bisogna far presto, aprire il cuore
prima che l'estero lo muti.*

*Veniamo dall' Arabia, dall' Egitto
e dalla Palestina e dalla Siria:
lo staterello della Commagène
spento come lucerna
spesso ci torna a mente,
e le metropoli che vissero millenni
e decadde a pascolo di capre,
a terreni di canne da zucchero e granturco.
Veniamo dalla sabbia del deserto
e dai mari di Pròteo,
anime raggrinzite da pubblici peccati,
ciascuno col suo rango come l'uccello in gabbia.*

*È l'autunno piovoso in questo buco
a sdegnare la piaga di ciascuno,
per usare altri termini: la nèmesi, il destino,
forse solo abitudini cattive, frode, inganno
o l'egoismo
di speculare sopra il sangue altrui.*

*Facilmente si logora alla guerra
l'uomo: ch   l'uomo    molle come una balla d'erba:
labbra e dita che anelano smaniate un petto bianco
occhi che si socchiudono al barbaglio del giorno
e piedi pronti a correre — stremati —
al pi  piccolo fischio del guadagno.*

*L'uomo    molle e assetato come l'erba, insaziato
come l'erba, i suoi nervi radici protese.
Se viene mietitura,*

preferisce che sibili la falce in altri campi.

Se viene mietitura,

c'è chi esorcizza il dèmone gridando

c'è chi s'invischia nei suoi beni

e c'è chi fa retorica.

Ma gli esorcismi, i beni, la retorica

che servono, se sono lungi i vivi?

O forse l'uomo è un'altra cosa? O non è lui

che trasmette la vita?

Tempo di seminare, tempo di raccogliere.

Sempre, sempre le stesse cose — dirai, compagno.

Ma il pensiero del profugo, il pensiero

del prigioniero, il pensiero

dell'uomo divenuto anch'egli merce,

prova a mutarlo, non puoi.

Forse vorrebbe persino

restare re degli antropofagi

spendendo forze che nessuno acquista,

andare a spasso in campi d'agapanti

e sentire il tam-tam sotto la pianta di bambù,

mentre muovono a ballo i cortigiani

con maschere mostruose.

Ma il paese che stroncano con la scure, che bruciano

come il pino — lo vedi

dentro il vagone buio, senz'acqua, i vetri rotti

per notti e notti,

nella barca infocata che andrà a picco

secondo le statistiche —

è cosa radicata nella mente e non muta,

ne germogliano immagini eguali a quelle piante

che gettano i virgulti nelle foreste vergini

e i virgulti si radicano al suolo e rigermogliano

e gettano virgulti e rigermogliano

coprendo leghe e leghe:

la nostra mente, una foresta vergine

d'amici assassinati.

E se ti parlo in chiave di parabola, è solo

*perché l'ascolto n'è più dolce: il brivido
d'orrore non conversa perch'è vivo
e perch'è muto e avanza:
stilla di giorno, stilla nel sonno
memore angoscia.*

*Ma parliamo d'eroi, parliamo, ora, d'eroi: Michele
che con le piaghe aperte fuggì dall'ospedale
parlava forse degli eroi, quando, la notte
che trascinava il piede per la città oscurata,
mettendo il dito sulla nostra pena
urlava: « Nella tenebra
andiamo, nella tenebra avanziamo... »
Nella tenebra avanzano gli eroi.*

Rare le notti di luna che mi piacciono.

Le poesie dal '40 al '45 sono raccolte in 2 volumi intitolati *Giornale di bordo*. Segue nel '47 un poemetto, *Il tordo*, oscuro e non sempre felice, ma chiuso da un volo lirico di grande respiro, dove ancora una volta il mito (Èdipo, Antigone) entra, allusivamente, in funzione esemplare:

*Angelicata e nera
luce, riso di flutti nelle strade maestre
del vasto mare, lacrimoso riso,
ti guarda il vecchio supplice
pronto a varcare le segrete soglie,
specchiata nel suo sangue
dove Eteòcle col fratello nacque.
Angelicato e nero
giorno: il gusto salmastro della donna
che uccide di veleno il prigioniero
esce dall'onda, fresco ramo adorno di stille.
Canta, piccola Antigone, canta...
io non ti parlo del passato, parlo
d'amore: adorna i tuoi capelli
con le spine del sole,
fanciulla cupa:
è tramontato il cuore dello Scorpione,
il tiranno è fuggito di dentro all'uomo,*

*tutte le figlie del mare, le Nerèidi, le Grèe
accorrono al barbaglio dell'anadiòmene:
cras amet qui numquam amavit,
nella luce:*

*tu sei
in una grande casa
con tante finestre spalancate,
corri da stanza a stanza, e non sai
cosa guardare prima,
ché fuggiranno i pini, le montagne
specchiate e il pigolìo
degli uccelli,
si farà vuoto il mare, vetro frantumato, al vento
di Nord e Sud
e si faranno vuoti i tuoi occhi di luce,
come d'un tratto, insieme,
tacciono le cicale.*

Infine, il dramma di Cipro. Il poeta, « impegnato » nel solo senso in cui può aderire alla contingenza chi non tradisca l'imperativo assoluto della poesia, visita l'isola travagliata, e nel 1955 dà la sua ultima raccolta di versi. Ivi corrono aneliti di riscossa, profetiche attese. Ma il senso dell'immobilità e della pietra, il suo *Leit-motiv*, riappare, suggello e senso della sua visione del mondo:

*Larga, distesa piana: si scorgeva da lungi
un ruotare di mani allo scavo.
Nel cielo volute di nubi, a quando a quando
la tromba d'oro e rosa del crepuscolo.
Giravano fra l'erba scarsa e i rovi
aliti lievi, postumi di pioggia: era piovuto
forse di là dai monti
che alla vetta prendevano colore.*

*Avanzai verso gli uomini al lavoro,
uomini e donne coi picconi nei fossati.
Un'antica città: muraglie, strade, case
spiccavano, impietrati muscoli di Ciclopi,
anatomia d'una potenza consumata
a un occhio d'archeologo
d'anestesista o di chirurgo.*

*Decomposte parvenze, stoffe, mollezze, labbra,
e le cortine del dolore spalancate
additavano, ignuda e immemore, la tomba.
Levai gli occhi su gli uomini al lavoro,
òmeri tesi, braccia che picchiavano
con ritmo grave e rapido quella macabra landa
e pareva trascorrere fra le rovine la ruota del fato.*

*Ed ecco, camminavo: non camminavo più,
guardavo gli uccelli in volo: impietriti,
guardavo l'aria del cielo: sbigottita,
guardavo i corpi che lottavano: fermi.
E tra essi scalava la luce una figura.
Capelli neri effusi sul collo, ai sopraccigli
era il battito d'ala della rondine, curve
sul labbro le narici, e il corpo
sbocciava dal travaglio, denudato,
coi seni aguzzi d'una Dea che guida,
immota danza.*

*Io chinai gli occhi intorno a me: ragazze
impastavano e pasta non toccavano,
donne filavano e fusi non giravano, agnelli
s'abbeveravano con lingue irrigidite
sull'acqua verde come addormentata
e il pastore era fermo con la sua verga in aria.
E rimirai quel corpo che saliva:
masse intorno, formiche; con aste
la battevano senza farle male.
Il suo ventre splendeva ora come la luna,
credei che il cielo fosse sua matrice:
in sé la riassorbiva, madre e pargolo,
i suoi piedi restarono ancora di marmo,
svanirono: un'assunzione.*

*Il mondo
ritornava com'era, il nostro mondo
di tempo e di terra.*

*Odori di giunco
presero abbrivo nelle chine antiche*

*della memoria, grembi tra le foglie, umide labbra.
E tutto inaridì d'un tratto
nella distesa della piana,
nella desolazione della pietra,
nella potenza mangiata, nel luogo
vuoto con l'erba scarsa e i rovi,
dove sgusciava immemore un serpente,
dove s'impiega tanto per morire.*

PROFILO DELLA POESIA DI MARIO LUZI

di

Leone Traverso

La barca era — in quegli anni — un atto di fede e meritava e ottenne fede. Il tenue volumetto (gracilità cromatica di prima primavera) già racchiudeva il mondo luziano — come illustra ampiamente Oreste Macrì nel fascicolo 19 della *Palatina*. Vi si mostra l'adolescente « marchant en l'existence selon sa divinité ». La forza di quella ingenuità mi sembra che sopra ogni cosa allora ci attraesse. E ripensiamo al coraggio di quella « pietas » tenera e pure inconcussa dopo tante clamorose eversioni d'idoli e dèi. E al coraggio di riprendere in versi un vero discorso, dopo il sillabare ungarettiano, di ritentare l'abbandono lirico, il canto. E proclamare, tra le negazioni montaliane, una fiducia nel mondo, nella vita. Chiaro che Luzi dovesse rivolgersi per conforto e compagnia ai classici, dei recenti riecheggiasse qua e là Campana (più nel ritmo, nella sequenza ossessiva di rime eguali, non rare: la *Chimera*). Stranamente in quei tempi non operava influssi, almeno a Firenze, Saba. Non si presenta dunque Luzi « poète maudit » ma stupito riscopre e commosso benedice « le tenere, le auguste essenze della vita », secondo un processo già descritto da M. Heidegger per la « Heimkunft » di Hölderlin.

Si legge in Baudelaire: « J'ai trouvé la définition du " Beau " — de mon Beau. C'est quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague, laissant carrière à la conjecture. Je vais, si l'on veut, appliquer mes idées à un objet sensible, à l'objet, par exemple, le plus intéressant dans

la société, à un visage de femme. Une tête séduisante et belle, une tête de femme, veux-je dire, c'est une tête qui fait rêver à la fois — mais d'une manière confuse — de volupté et de tristesse; qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude, même de satiété — soit une idée contraire, c'est-à-dire une ardeur, un désir de vivre, associée avec une amertume refluate, comme venant de privation ou de désespérance. Le mystère, le regret sont aussi des caractères du Beau. Je ne prétends pas que la Joie ne puisse pas s'associer avec la Beauté, mais je dis que la Joie en est un des ornements les plus vulgaires; — tandis que la mélancolie en est pour ainsi dire l'illustre compagne, à ce point que je ne conçois pas (mon cerveau serait-il un miroir ensorcelé?) un type de Beauté où il n'y ait du Malheur ».

Fino a che punto Luzi partecipa consapevolmente all'idea della Bellezza baudelairiana? (E Baudelaire fino a che punto risaliva a Poe?).

A me sembra ravvisare una profonda affinità, non tanto concettuale, piuttosto di natura. Solo, in Luzi, accentuerei « une ardeur, un désir de vivre, associé avec une amertume refluate, comme venant de privation ou de désespérance » e, naturalmente, « le mystère, le regret » a cominciare dall'*Avvento notturno*, il libro suo — esternamente — più difficile, che ci penetrò quando uscì, senza che mai, forse, lo penetrassimo interamente. Libro di solitudine, dove solo un orgoglio, che si sa puro, regge una pericolosa disperazione di fondo. Il mondo obiettivo, il corso dei giorni minuti non merita quasi uno sguardo — che non li trasfiguri. Per verba, per magia bianca, creerà il poeta il suo impero, e lo governerà solo. Libro giustificato quanto incompreso o forse irriso dall'epoca, « passaggio », doloroso nel suo splendore a volte ostentato, per sopravvivere, stranamente simile nella sua temperie profonda all'« Algabal » georgiano, ma netto di polemica palese, né offende mai la pietà. Patetico di intima tensione, narcissico, se si vuole, per necessità: solo la coscienza di sé, la virtù dell'operare magia, sostengono il poeta nel deserto. I miraggi inventati provano la sua esistenza, mentre esercitano la sua forza. E in questo volume si definisce già lo stampo, diciamo, in cui Luzi anche più tardi, per un tempo assai lungo, getterà le sue visioni, quelle quartine dai versi (di solito endecasillabi) compatti, di musica densa e memorabile, spiegati nel loro impeto naturale ch'è la loro

integra bellezza (ognuno quasi « un mot unique total et comme incantatoire »), inchiavardati da rime corrusche — già corrose, troppo facili, le difficoltà dei Parnassiani. Incalzante il discorso, quasi senza pause né alcuna di quelle sospensioni in cui, per es., il Petrarca sembra bilanciare l'animo dubbioso prima di rilanciarlo quale vittima riluttante a un nuovo fantasma; qui, conforme al tono teso, perentorio il ritmo né scevro di qualche sprezzatura (elisioni dopo tronche, ecc.). « Notre époque. L'horreur d'une certaine perfection; au profit d'une autre, sans rapport concret avec cette dernière ». (Georges Perros). Ma sopra tutto nuovo — anche dopo le estreme esplorazioni dannunziane e montaliane — il lessico, a suggerire un mondo di rilievo plastico, se anche in funzione di simbolo; aspetti, sì, della natura, ma rifusi in nuòve architetture allucinate, e qua e là abbozzi statuari (come a volte una nuvola s'adagia in pose marmoree o si torce gigantesca); spiragli di cielo dai colori autunnali carichi (dominante anche in futuro il viola); o prospettive deserte, digradanti in silenzio all'infinito, come in certe tarsie del Rinascimento che ispirarono la pittura « metafisica »; o ancora, segnate dai corsivi, zone non di questo mondo, grotte di Sibilla, « prati asfòdeli », un gorgoglio orfico dei fiumi dell'Ade. (Tutt'altro che gratuita la tensione, quasi l'oxymoron tra le due parole del titolo).

Qui già dall'altra parte — e suoni elogio — una virtù di rapidissima assimilazione. Segno di maturità, di classicità, arricchimento insomma, anche inserire un filo altrui nel proprio ordito. « Je ne cherche pas, je trouve » — ricordate Picasso? — Ora è solo — qui — una frase, là un emistichio: più avanti saprà Luzi colorire del suo timbro inflessioni, movimenti sintattici altrui, che diventeranno dominanti, fulcri (alterni) addirittura del suo « fare », spole del suo scorrere non di rado da un polo al contrario: le interrogazioni dell'ansia, l'esclamazione (non del tutto) rassegnata, come risposta, sovente in forma gnomica. Guide? Hölderlin anzitutto, George; poi Montale, Eliot, forse Nerval. Pensate, in *Onore del vero*, alla magnifica apertura di « A Niki Z. e alla sua patria », che arieggia, sì, Eliot, ma Eliot non ne ha mai composto una altrettanto pura.

Naturalmente io ora precorro i tempi e solo per lungo lavoro s'arricchirà Luzi di una tale, organica, complessità di moti.

Se l'*Avvento notturno* segna per Luzi un tempo d'isolamento splendido quanto pericoloso, lo ritroviamo d'improvviso nel *Brindisi* immerso nella umanità già profilata nella *Barca*, con un nuovo senso, ora, di responsabilità che imprime un'inconsueta gravità a ogni parola. Non atteggiamenti (che sarebbero apparsi in quelle circostanze vanamente gladiatorii) di salvatore, ma lo sgomento dinanzi al tempo buio, e, negli altri carmi, una più intima ricognizione di se stesso, un'inquietudine esasperata dal ritorno del dubbio. (« E torno a domandare, a ignorare / io pur sempre natura e discordanza »). S'intende che per un verso continua la vena apertasi nell'*Avvento*, se anche mostra un corso più rattenuto e rotola meno prodiga pagliuzze d'oro. D'altra parte anche più drammatica la stesura di certi componimenti, più vasto l'arco di movimenti opposti (da sfiorare il barocco, ma dall'interno, ora) adagiati infine in una calma che solo una specie di imposta mortificazione può mediare.

Da *Ad te, ad Niobem*, le due ultime strofe:

*« Pazienza spenge e fa esigua la fronte,
un debole sorriso quasi un'acqua latente
scivola sulla bocca inaridita,
schianta il volto gelato la pazzia.*

*Ma te! ecco ritrovo la tua essenza rifluita
nel profondo dei gesti familiari,
delle calme abitudini sulle sponde solari:
tutto ci resta ancora per soffrire ».*

L'endecasillabo a volte non regge allo sforzo, e trabocca liberamente, come nel carme titolare, in alessandrino, o si dilata fino a schiantare (« con sé, a esistere, a estinguerci in un giorno ». E nella medesima strofa, ultima, di *Diana, Risveglio* addirittura, diciamo, un ipermetro: « a dissolversi. Nascono liete immagini »). In questo libro, anche, frequenti gli « enjambements » da stico a stico, talora da strofa a strofa, su cui altri già richiamava l'attenzione. Memorabile sempre l'ultimo verso d'ogni componimento, secondo una consuetudine classica, probabilmente rafforzata dal-

l'esempio di Stefan George; ma di tono ora più sommesso (rari ormai gli accenti a rimbalzo di sesta e settima). Luzi potrà insomma vantarsi d'avere per amore di naturalezza « disloqué » talvolta il verso nazionale. Ma sopra tutto, nell'*Avvento*, come nel pentagramma musicale si può sognare ogni possibile figura — ecco la strofa luziana disegnarsi, quell'idea, diremo platonica?, del discorso ritmico che le parole son chiamate a colmare (e il gioco delle rime — attesa e memoria — segna in filigrana l'avventura). Si direbbe, insomma, che dalla « maniera » (ma non vi si intenda spregio) dell'*Avvento* Luzi sia ormai sicuramente penetrato nel proprio « stile », dalla adolescenza ancora pronta a salpare per ogni sogno si sia ridotto nella maturità a un campo non meno arduo a conquistare e coltivare perché più ristretto, da cui verranno meno variopinti, ma più densi frutti. Ricordiamo Musil: « Si direbbe a volte che il giovane Rilke imiti Rilke. Ma poi si assiste allo spettacolo enorme per l'artista: come si riempia quello schema; come da porcellana si faccia marmo; come tutto quanto fin dall'inizio esisteva, e quasi non muta, venga plasmato da un senso più profondo. In una parola, si assiste a uno spettacolo enormemente raro: come l'intima perfezione compia la figura ». Se trascorre l'intero « *Avvento* » una singolare vibrazione, una specie di tremulo alone che avvolge ogni figura, dalle *Primizie del deserto* in poi il discorso di Luzi si fa più asciutto, più ferma si fissa la luce sugli oggetti, che a volte sbalzano veramente quasi scolpiti in antico legno.

« Le réel? L'irréel? Mais au de là du réel et de l'irréel il y a le profond » (Montherlant). E in profondità si scava, ormai, Luzi il suo cammino in *Un brindisi*. Dove, se certi nodi verbali, certe inflessioni compiaciute si atteggiavano ancora sugli estri dell'*Avvento*, una concitazione dell'accento d'altra parte, un turbato accennare a una confusione angosciata di oggetti e sentimenti allarma il lettore, cui forse darà qualche (tenue) lume a nota del poeta in fondo all'edizione, ora, del Garzanti: « Il componimento intitolato appunto *Un brindisi* è una prefigurazione, tra allucinata e orgiastica, del dramma della guerra che mette a soqquadro il falso olimpo o giardino d'Armida in cui molti credevano di vivere ». Qui, in certi passi, solo una pietrificata passività è concessa di fronte allo svolgersi della visione

per serie di figure contrastanti, ma nel fondo ambivalenti. E Luzi, come un Benn (da cui è remotissimo) allinea ora, non lega col verbo, i fantasmi trascorrenti:

*Essere dissonante, ombra riottosa
e contese insolenti di demoni larvali,
chiari gesti impossibili, malia,
gelo d'astrusi ostacoli alla vita:
la mano che non sa più carezzare,
la bocca chiusa al verbo ed al sorriso,
un secolo d'accidia riverso sul mio viso,
la stanchezza di chiedere più oltre.
I corpi taciturni splendidi sulla pietra,
levati nella luce e difesi da un gomito,
luce e febbre e una rete di riflessi
le cui maglie in sussulto si contraggono
e smaniose a vicenda si dilatano
nello sguardo deserto e senza riva.*

(E altri ha già rilevato in questo carme l'insistenza dello sguardo anche nella prima sezione).

Ma nulla è più lontano da Luzi che il gelo, la « staticità ». E già la ripresa trabocca:

« Ma tu persa, trascorri, anima mia »

e i versi che seguono, in un accavallarsi di anafore:

*« Brama la rosa neutra dei paesi
.
di là dalle stagioni, una rosa continua,
rosa fissa nell'etere, indivisa... »*

e l'insistenza che duplica le determinazioni.

Nell'ultima parte poi, una nuova « enumerazione » anche più angosciata:

*« Silenzio della terra, bocche, bocche
cucite dalle lagrime; e la morte
chiusa e configurata nel silenzio
della fronte dell'uomo sotto il cielo compatto.
Silenzio, solitudine dei gesti inadempiti... ».*

E l'intreccio si fa più denso nel finale irretendo altre parole emblematiche del discorso precedente, in una sorta di « climax » che da molti anni non s'incontrava ormai nella poesia italiana, quasi che, ad accompagnare la voce del poeta, si levi a poco a poco la voce dei defunti evocati, un coro, in una solidarietà o « comunione » oltre la linea che separa questa fascia di luce della vita, come diceva Rilke, dalla zona d'ombra.

Per Luzi converrebbe peraltro indicare una conversione, non di porcellana in marmo, ma di marmo in carne e anima. Questa è la novità, mi sembra, nel *Quaderno gotico* e, anche più, in *Onore del vero* e nelle poesie ultime. Impossibile, naturalmente, segnare un limite preciso; ché troppo composito è *Un brindisi*, dove pure — al suo tocco di Pigmalione — qualche figura comincia a muoversi dal rigore sculturale in cui la fissa il verso. (E pel titolo — e in particolare nel componimento eponimo — si è tentati a un'interpretazione di antifrasi: carne dionisiaco certo, ma anche, altrettanto almeno, funebre; e forse più « γόος » che ditirambo.

È del resto nella natura del mondo questa duplicità o ambivalenza; né mai Luzi si lascerà d'or innanzi piegare da alcuna poetica o fede a una visione unilaterale, a una « scelta » preordinata, che semplificando appiattirebbe lo spettacolo, cui pure da attore (magari « paziente » più che attivo) partecipa. Bene e male, moto e quiete, esaltazione e sgomento, vita e morte, è un'alternanza di contrari, che operano nello stesso attimo perché « questo è fisso in eterno: che sempre concatenato in ogni giorno sia intero il mondo » (Hölderlin). Né sempre l'artista, ritraendo dagli opposti un'armonia, evita dissonanze. Un mondo mosso, che un occhio febbrile osserva sfilargli avanti cedendo volontario alla successione delle immagini; né in questa vertigine può trattenere quel « tu » sovente invocato, subito travolto prima d'ogni possibile risposta a domande così fitte e incalzanti. « Nur im Raum der

Rühmung darf die Klage / gehn. » (Rilke). Prima, ovvia condizione (tanto più nella lirica) la presenza del poeta, e quello stupore reattivo che solo può intrecciare e sciogliere i nodi; e una prima tensione, che può risolversi in comunione o distacco, sorge fra lui e un'altra creatura, il « tu » del « Quaderno gotico », « album » com'egli ci avverte, « di un amore tanto più esaltante e spiritato, quanto più l'animo ne aveva bisogno dopo l'aridità, la paura, l'angoscia, l'odio ». Sarà mai necessario qui ricordare quel che diceva Goethe della propria poesia, sorta dalle occasioni, della « cortese allusione » alle proprie vicende che traspare anche dalle opere di « finzione » più obbiettive? Il legame fra *Brindisi* e *Quaderno gotico* a me sembra ancora, variati i temi, l'ebrezza appunto del tono; e quella alacrità, di cui dopo « un secolo d'accidia » invade l'anima un nuovo amore, se accelera il sangue, chiarisce le immagini, mentre pure tende all'estremo le antinomie.

Nel carme VII, l'inversione rapidissima da vita, anzi esaltata vitalità, a morte. L'ultimo verso ancora della prima strofa suona:

« anche il vento moveva in me il sorriso ».

Ed ecco la ripresa:

*« Era la stessa febbre che ci estrania
rapidamente dai morti e ci svia
mentre restano soli fra le torce... »*

In questa vicenda, ch'è un rincalzarsi, di opposti, fughe e rincorse, perdite e ritrovamenti e riconoscersi ed estraniarsi, l'equilibrio appare assicurato, come nella danza, dal solo movimento stesso: una serie d'insaziabili « variazioni », una « follia » (per usurpare voci alla musica) che può aver tregua solo ove ne sparisca il centro generatore. Ma poi

*« nei giorni incerti al crocevia del tempo,
nelle ore dopo la passione quando
anche il dolore ha fine
e l'anima si tiene appena
che non frani nel suo vuoto*

*e si chiede stupita più che ansiosa
s'è quella l'agonia ch'è in ogni inizio
o il termine, il termine di tutto... »*

come appare vasto allora d'improvviso il mondo, e quanto desolato! Ma

*« qui è il dominio che dobbiamo saccheggiare,
l'abbondanza da mietere... ».*

Ricordiamo Hölderlin:

*« Dove faremo dimora?
Buona è la roccia a pastura,
l'alido a bevanda.
Ma l'umido a vivanda.
Se alcuno vuole albergare,
sia su gradini,
e dove pende una capanna
sull'acqua sia la tua stanza.
E quanto hai
è trarre il respiro ».*

Dal deserto quali frutti cogliere?

Per una specie di « Umkehr » che i mistici conoscono (e vivacemente esemplava San Francesco la perfetta letizia) sa trarre Luzi dalla povertà la sua ricchezza. I cerchi della vita sembrano dilatarsi nel vuoto, l'inopia, la sterilità minacciano. Ma se dalla rena sgorga l'acqua, fiorisce di palmizi il deserto. Se non una creatura, ma ognuna si riconosce, e vi si pianta l'amore, la « via crucis » sarà cammino di beatitudini. E questa sembra la via di Luzi dopo il *Quaderno gotico*. Non mi si fraintenda: chi sa fino a che punto si possa legare Luzi a una confessione? se anche leggemo, qualche anno fa, una sua interpretazione eroica del Vangelo e più che mai vivi risorgono negli ultimi libri altri aspetti non solo familiari ma religiosi, già delineati nella *Barca*, e qua e là versi suonino d'un timbro assai particolare come:

« *Vivere vivo come può chi serve
fedele poi che non ha scelta. Tutto,
anche la cupa eternità animale
che geme in noi può farsi santa. Basta
poco, quel poco taglia come spada* ».

Luzi è ancora in questo mondo; quanto ancora di questo mondo? Risibile chiedere, come s'è fatto, a chi parla in questo accento inflessioni più basse. È ben più che stoicismo nel brano citato (e si dovrebbero riportare interi i *Versi d'ottobre* e sopra tutto *Las ánimas*) e un lume di carità irradia le figure (a volte rapide apparizioni) dell'opera ultima. Dall'orgoglio dell'*Avvento* all'umiltà delle *Primizie* e dell'*Onore del vero* possiamo seguire appunto una scandita « via crucis », un itinerario di perfezione umana, come accennava Musil di Rilke, ch'è lunga ascesi e compie la *Gestaltung*. Limpida onestà (cui si deve onore) la sua, a indicarcene le stazioni. E già nelle *Primizie* risponde in qualche modo al carme eponimo del *Brindisi* un poemetto, *Invocazione*, che nel suo tono cupo e tenero di violoncello assai dibatte « il viver nostro e lo spirar che sia ». Chiaro da quello (come, per es., dal *Dialogo dell'anima e di se stesso* di Yeats) come nulla voglia Luzi abbandonare dal suo impegno, anzi tutto aggredire simultaneamente in una sorte d'amoroso assedio circolare.

Ma ebrezza e lucidità non sono nemiche; si direbbe anzi che in uomini della temperie spirituale d'un Luzi l'una sia quasi condizione all'altra, come la luce all'ombra. Lo sguardo rapito non solo vede, ma vede il vero (ch'è altra cosa dal semplice reale). « Ciò che nella rappresentazione poetica si chiama il plastico, ha la sua radice nella giustizia » osservava Hofmannsthal.

Esattezza anche di questi titoli: *Onore del vero*, *Il giusto della vita*. E quanto più a fondo scava, tanto più sale ormai Luzi (i latini abbracciavano del resto in una sola parola altezza e profondità). Al livello ora raggiunto, tra valori etici e valori estetici non scoppia conflitto, anzi trascorre libera circolazione, fecondo scambio. È un mondo mobile e vasto che dalla *Barca* sorge via via e come da un crinale ora si mostra nell'opera ultima: Luzi è salito per ampie spirali qui di dove « fonte e foce s'abbracciano in uno sguardo ».

E si respira dall'alto veramente l'aria di un'altra sfera. Non che dimentichi la terra (che neanche Dante, dal sommo del *Paradiso*, dimentica: chi toccherebbe un mondo non umano?), ma altra è la visione.

«L'explication orphique de la Terre» è ancora e sempre il compito del poeta, l'eterna tela da tessere. Né può mai illudersi d'averla compiuta, di chiudere in una formula il divenire che è l'avvenire del mondo.

Si affinano i sensi sino alla profondità delle radici primordiali, si penetra nella ὕλη originaria, ai primi trasalimenti dell'animale che è in noi, per ritrovare infine l'anima, scuoterla a un brivido di santità. (Si misuri l'arco, l'«entre-deux» pascaliano di una lirica quale «E il lupo...»).

All'uomo «... è forza cominciare
ogni giorno — questo è più acuto strazio...»
Ma «... è troppo poco attendere che alfine
all'orizzonte ambiguo una figura,
un portatore di notizie appaia.
Tutto, se mai verrà, verrà dal fondo
di quest'angoscia eterna senza nome
goccia a goccia durata e fatta mia».

Dare un nome a questo atteggiamento? Costringere in formule questa apertissima sofferta libertà? A noi basti avvertire il tono nell'umiltà eroico di questa «chanson» di verso in verso, di volume in volume «ininterrompue» in un'ascensione a spirale, tuttavia in corso, tra le più alte e pure, non solo in Italia. (E mentre ormai del verbo domina il presente, l'attimo attivo, ecco le strofe chiuse di un tempo cedere a più libere «lasse» dove le parole si legano a maglia a maglia — come in Yeats da *La torre* in poi — intrecciando sovente rime identiche interne a percuotere un ritmo insieme meno visibile e più scandito. Qualcosa d'indiano?).

«Poésie: douleur et joie impossibles... Une joie qui, à force d'être pure et sans mélange, fait mal. Une douleur, qui, à force d'être pure et sans mélange, apaise». (Simone Weil).

Quadriportico aperto a tutti i venti.

RICORDO DI GIORGIO PASQUALI

di

Dino Pieraccioni

Il 9 luglio di quest'anno saran giusto dieci anni dalla scomparsa di Giorgio Pasquali. Il vuoto che egli ha lasciato, non solo nel campo degli studi filologici e umanistici, ma anche in quello più vasto della cultura in generale, è un vuoto che non si colma. Anche la sua cara Università fiorentina, oggi certamente fra le più insigni negli studi storici filosofici e linguistici, non è più per gli studi classici quel grande centro vitale che dal Vitelli alla Norsa al Pasquali e al Bignone aveva posto il nome di Firenze fra le città più insigni e rinomate nel mondo dei dotti.

A Firenze, negli anni fra il '20 e il '42 e poi in quelli subito dopo la guerra, Pasquali fu, all'Università e fuori, una figura caratteristica. Per me, fin dalla prima volta ch'io gli fui presentato verso la fine del '39, ancora timido matricolino di lettere, dal mio insegnante di liceo, che di lui, suo maestro alla Normale di Pisa, m'aveva parlato più volte, egli era ormai un personaggio anche troppo noto. Più d'una volta durante il liceo, nascondendo sotto i primi calzoncini lunghi i miei sedici o diciassette anni appena compiuti e grazie alla benevola compiacenza dei buoni custodi della mia vecchia Marucelliana, io avevo cercato nell'accogliente biblioteca fiorentina le opere di Giorgio Pasquali, il cui nome attraverso le riviste più in voga, come *Pegaso*, *Pan* o *Leonardo* o nei volumi che via via si pubblicavano dell'*Enciclopedia Italiana*, era divenuto per me uno dei più familiari. Anche avevo visto, fra le sue opere di maggior mole, le *Pagine stravaganti* e le *Pagine meno stravaganti* e perfino la *Storia della tradizione*, non so quanto intendendovi e capendovi a quell'età.

Tutto questo fece sì che, pur senza averci mai parlato prima, appena mi incontrai con lui io ebbi subito la sensazione di trovare un vecchio amico. Neanche mi meravigliai perciò della sua cordiale accoglienza e dell'invito ch'io ebbi fin dal primo giorno di andare

a trovarlo a casa. Fu così che in quella stanza ospitale della sua casa all'ultimo piano di un palazzo dei lungarni, io cominciai a vivere di giorno in giorno la mia vita di studente universitario accanto al grande Pasquali. E fu così che lo sentii rievocare, io sprofondata in una vecchia poltrona di cuoio e lui seduto accanto a me con il suo solito gesticolare caratteristico, la sua non facile giovinezza nella vecchia Roma umbertina di fine secolo e poi nei primi anni del Novecento.

Era nato il 29 aprile 1885, figlio di un avvocato di grido e nipote di un noto ginecologo; un'agiata famiglia romana legata a vecchi costumi e vecchie usanze della buona borghesia, avvocati, medici, ingegneri, ricchi proprietari di case, o almeno alti impiegati, tutti lontani dalla vita di artigiani e operai, popolani insomma, della vecchia Roma di quei tempi. Ma certi aspetti della sua città, di quella Roma su cui egli aveva aperto gli occhi, si capisce che gli dovettero restare poi vivi e fissi nella memoria fin anche da vecchio e così li descrisse più di una volta, assai più finemente di certi aspetti un po' manierati, cari a molti romanzi di Gabriele D'Annunzio. Il quartiere Ludovisi era appena agli inizi, i Parioli non esistevano, il Palazzo di Giustizia era ancora in costruzione e la Piazza Montanara, vicino all'Istituto Germanico, ancora luogo di raccolta di barrocci da vino e di carri di bufali con i loro contadini. « Così me la ricordo, — scriveva poco prima di morire — e ricordo di aver chiesto adolescente ospitalità a questi barrocci, quando durante gite notturne per la campagna mi sentivo troppo stanco: Me fate montà? Rispondevano sempre di sì e ho ancora negli orecchi i canti monotoni ed accorati dei carrettieri ». Così dovette vedere la sua Roma in quegli anni di gioventù, quando andavano ancora a bere il vino sulle barche a Ripa Grande, con le passeggiate giornaliere al Pincio nel landò della nonna e il re Umberto e la regina Margherita che passavano in carrozza di corte, rispondendo al saluto deferente dei cittadini.

Pasquali era ancora giovanissimo, quando un assegno ministeriale gli permise il primo viaggio in Germania per un perfezionamento a Gottinga. Ma in Germania rimase invece, con qualche breve intervallo, fino all'inizio della guerra, che lo trovò già libero docente e assistente del Wilamowitz a Berlino. Si capisce che per il Pasquali, chiuso fino allora nell'ambiente di buona famiglia romana di fine secolo, la Germania dei primi del Novecento, con le sue università famose e i suoi professori illustrissimi, dovette costituire una grande rivelazione. Certi suoi ricordi, che egli portava poi con sé fino agli ultimi anni, sono rimasti indimenticabili, e quel suo *Ritorno a Gottinga*, pubblicato la prima volta nel 1928 e ripubblicato poi nel 1933, è rimasto e rimane, come è stato detto giustamente, una delle più belle prose d'arte della nostra letteratura contemporanea. Proprio a Gottinga Pasquali ritornò una terza volta subito dopo la seconda guerra mondiale; ho ancora qui una sua lettera ch'egli mi scrisse appena rientrato in Italia, con ancora negli orecchi gli echi delle feste centenarie di quell'Università, ricordando con una gioia quasi di ragazzo le mangiate e le bevute meravigliose, il concerto ascoltato in prima fila nel teatro della città, ed i

discorsi, dotti ma comprensibili, che vi si erano tenuti; insieme il rammarico accorato per l'Italia postbellica, tornata ad essere provinciale, che non aveva mandato a Gottinga né un delegato né un indirizzo ufficiale. Soltanto la vecchia frase sulla porta della vecchia birreria della Casa di Città restava ancora vivissima nell'animo del vecchio Pasquali: *extra Gottingam non est vita, si est vita, non est ita*.

Dalla Germania il Pasquali venne via, dicevo, poco prima dello scoppio della guerra. Pochi giorni dopo l'uccisione dell'Arciduca Ferdinando si era rotta una gamba nella fretta di andare a ritirare, in un ufficio universitario, le sue spettanze prima della partenza per l'Italia. Raccolto da due studenti, dopo un soggiorno in una clinica era partito con la gamba ancora ingessata, quando già arrivavano le prime notizie di compagni e amici caduti o feriti.

A Firenze, dopo una breve parentesi di servizio militare, fu subito accolto nell'Istituto di Studi Superiori, oggi Università. Quelli eran tempi davvero felici per la filologia, e mentre oggi si stenta a trovare, pur fra concorsi affollatissimi a ambitissimi, un grecista che sostituisca almeno degnamente i maestri scomparsi o a riposo, allora un uomo della taglia di Girolamo Vitelli poteva tranquillamente ritirarsi dall'insegnamento per dedicarsi tutto ai suoi papiri e lasciare il posto, come incaricato, al giovane Pasquali.

La fine della guerra vide, accanto ai suoi lavori minori, dall'edizione del commento di Proclo al *Cratilo* platonico del 1908, alle questioni callimachee del '13, agli studi sul dramma attico del '18 fino all'edizione dei *Caratteri* di Teofrasto del '19, la pubblicazione di un'opera di maggior respiro, l'*Orazio lirico*, uscito appunto nel '20. Era un'opera che divenne ben presto famosa, nella quale il rapporto fra la lirica di Orazio e la lirica greca è studiato ed esaminato con una dottrina e un'accuratezza senza pari. Fino allora Orazio lirico era parso a molti un semplice imitatore seguace pedissequo di modelli greci, e le sue poesie, come fu detto, «centoni» di poesie greche. Era ancora troppo vivo il giudizio negativo del Didimo Chierico foscoliano: ad un ufficiale che gli chiedeva perché non citasse mai le *Odi* di Orazio, aveva soltanto regalato la sua tabacchiera fregiata d'un mosaico d'egregio lavoro aggiungendo sprezzantemente: «fu fatta a Roma da alcuni frammenti di pietre preziose disotterrate a Lesbo». Ma Pasquali mostrava allora — e tutti gli han dato ragione — che dal suo modello greco Orazio prendeva, se mai, lo spunto, ma subito passava poi a cantare romanamente con innegabile indipendenza.

Era logico che con lavori di questo genere Pasquali riuscisse vincitore di concorso a Messina in quello stesso anno 1920. Ed era altrettanto logico che un uomo come Pasquali a Messina non dovesse restare a lungo. Solo un anno dopo infatti, nel '21, egli era definitivamente a Firenze, accanto a colleghi insigni come Paolo Emilio Pavolini, Luigi Schiapparelli, Ermenegildo Pistelli, Pio Rajna e, poco distante, al Magistero, il grande amico Michele Barbi. Cosa fosse mai allora a Firenze il giovane Pasquali, lo descrisse in modo insuperabile, con la sua solita aria gioviale e con non minore affetto, Ermenegildo Pistelli, in una delle

sue famose *Pistole di Omero*: «...bisogna vedere come si arrabbia un mio amico, molto bravo e molto strampalato, che è Professore di greco e si chiama Giorgio Pasquali, quando una signorina piglia un granchio perché non le riesce decifrare quello che è scritto tra rigo e rigo! Sbuffa, batte i pugni sul tavolo, agita i moncherini che pare una foca impazzita, grida al sacrilegio, all'impostura, all'asinità di quella disgraziata, e finisce col metterle davanti un libro vergine urlando: O traduca qui, se le riesce! e quella, dopo una sfuriata che l'ha finita di rimbecillire, naturalmente non ne imbrocca più una ».

A Firenze Pasquali poté così cominciare a lavorare per le opere maggiori. Dopo lunghi anni di ricerche e di studi — intanto era diventato collaboratore delle più note riviste italiane e straniere, era stato chiamato a tenere esercitazioni di filologia classica alla Scuola Normale Superiore di Pisa, cui rimase fedelissimo fino alla morte, e veniva scrivendo per l'*Enciclopedia Italiana*, in corso di pubblicazione dal '29, articoli che sono ancora fondamentali — nel '34 pubblicò la *Storia della tradizione e critica del testo*, che resta la sua opera maggiore. Aveva avuto origine da una recensione alla *Critica del testo* di Paul Maas, che Pasquali aveva scritto per una rivista tedesca nel '29, una recensione che, come rischiava di capitarli più d'una volta, era riuscita lunga il doppio del libro recensito. Qui non si può né compendiare (e come si potrebbe?) né cercar di riassumere un'opera come questa, che rimane e resterà a lungo un lavoro fondamentale nella storia della filologia e sulla quale si sono formati e si vengono formando i migliori filologi, non solo nel campo classico, ma anche in quello delle letterature moderne.

Alla *Storia della tradizione* seguì nel '36 la *Preistoria della poesia romana* in cui, accanto a una parte di ricerche erudite sul saturnio (nelle conclusioni del Pasquali un verso originario romano composto di due membri o *cola* lirici di origine greca) vi sono pagine interessantissime e vive sulla cultura di Roma antica, che sono del libro la parte certo più duratura e si ricollegano a due articoli notissimi, *La grande Roma dei Tarquini* e *Roma antica e la Campania*, pubblicati pochi anni dopo. Di poco posteriore è il volume sulle *Lettere di Platone* uscito nel '38, che raccoglie tutta una serie di ricerche su quello degli autori greci cui Pasquali fu più legato per tutta la vita: un passo famoso della lettera settima lo aveva tradotto, e lo ricordava più tardi, ancora alle prime armi col greco in una vecchia scuola romana. È anche questo un libro che, oltre all'accurato esame critico di tutto il *corpus* delle lettere platoniche — un nucleo centrale autentico con alcune lettere certamente false aggiunte al principio e alla fine —, contiene capitoli importantissimi di storia della Sicilia e pagine di originali indagini filosofiche.

Accanto a questo Pasquali filologo si venne intanto formando e delineando a poco a poco quello che, dal titolo di un libro che fu poi il primo di una lunga serie, potremmo oggi chiamare il Pasquali «stravagante», saggista e pubblicista brillantissimo. Un'intera serie di volumi, dalle *Pagine stravaganti di un filologo* del '33, ristampate con aggiunte nel '52,

Carrà 9/16



1 - Carlo Carrà: *La carrozzella* (1916)



2 - Carlo Carrà: *Marina a Moneglia* (1921)

alle *Pagine meno stravaganti* del '35, alle *Terze pagine stravaganti* del '42 fino alle *Stravaganze quarte e supreme* del '51, attesta ancora uno scrittore versatile ed elegantissimo. Che egli scriva un saggio su maestri come Girolamo Vitelli, Domenico Comparetti, Aby Warburg, Ulrico di Wilamowitz o Jacob Wackernagel, o ricordi commosso un giovane scomparso anzi tempo come Cesarino Paoli o l'aviatore Francesco Brunetti o magari discuta di cose di scuola, di università, di letteratura moderna o di una rappresentazione teatrale, egli riesce sempre vivo ed interessante, quand'anche, che non è caso raro, non colpisce e commuove profondamente con la sua prosa indimenticabile.

Dicevo anche del suo interesse per la letteratura moderna: non si possono dimenticare le sue conferenze sulla poesia latina del Pascoli e sul classicismo di Gabriele D'Annunzio, i suoi innumerevoli articoli e noterelle di argomento linguistico pubblicati nell'allora giovane rivista *Lingua nostra* dei suoi colleghi Migliorini e Devoto, e infine il lavoro *Per un tesoro della lingua italiana*, in cui sono gettate le basi di un grande dizionario storico della nostra lingua che, se resta ancora cosa da fare, non potrà venir impostato e fatto senza tener conto delle proposte del Pasquali.

A quest'opera molteplice di filologo e di studioso i riconoscimenti vennero ben presto da varie parti. Era dal 1927 socio dell'Accademia Nazionale dei Lincei e divenne ben presto socio dell'Accademia della Crusca, dell'Accademia Virgiliana di Mantova, della Colombaria Fiorentina, ecc. e fu socio corrispondente delle grandi accademie di Monaco, di Gottinga e di Lund e infine, dal 1942, Accademico d'Italia. Che nella nuova Accademia dei Lincei, giustamente ricostituita dopo la guerra, il Pasquali, già vecchio Linceo e vecchio accademico, non sia stato riammesso, nonostante gli interventi a suo favore di persone non certo sospette di nostalgie per il passato (ma quali nostalgie per il passato poteva avere o ebbe mai il libero Pasquali?), è, come disse bene Amedeo Maiuri, una stravaganza anche questa del suo stravagante destino.

Difficile, anche per chi vi sia stato una sola volta, dimenticare le sue lezioni: « leggeva », come diceva lui calcando in italiano un'espressione tedesca, diciamo meglio interpretava, parola per parola, verso a verso, riga per riga, i suoi testi. Nessuno può immaginare l'aspetto della grande aula di storia dell'arte alle otto e mezzo del mattino, con i banchi strapieni ed i più svelti di noi seduti fin sui gradini della cattedra, con sulle ginocchia il quaderno degli appunti, come tanti pulcini attorno alla chioccia. Arrivava portando sotto braccio una sua borsa ricolma fino all'inverosimile di libri e riviste, e fin dalla porta, prima che noi ci si fosse messi a sedere, cominciava a parlare; era già l'inizio della lezione. Dalla borsa usciva subito, immancabilmente, un grosso quaderno nero, mezzo accartocciato e sgualcito, dentro il quale aveva raccolto, nella sua calligrafia piccola piccola e illeggibile a tutti fuor che a lui, citazioni, esempi, dati, rimandi, noterelle di ogni genere, insomma tutto il materiale necessario per la lezione del giorno. Solo alle sue lezioni si poteva capire che cosa fosse per Pasquali « far scuola », assistere ogni giorno alla creazione di un'inter-

pretazione, di un'analisi, di una lettura, ai problemi più diversi, che nascevano come tanti polloni inaspettati e subito erano affrontati e risolti. E quante volte all'inizio di una lezione si scusava di dover rifare completamente la lezione del giorno innanzi, solo perché una successiva meditazione lo aveva convinto che si era sbagliato e che bisognava intendere e interpretare diversamente!

C'erano poi, cosa ancor più difficile a dimenticare, i suoi seminari. Nessuno si sentirà offeso, se si dice che seminari come quelli non ve ne sono più e difficilmente ve ne potranno essere in avvenire. Al seminario di Pasquali sedevano attorno a un lungo tavolo professori di scuola media e anche universitari, studenti dell'ultimo e del penultimo anno e, un po' timida, qua e là qualche matricolina; fra loro e con loro Pasquali. Ogni volta uno dei più giovani riferiva su un capitolo di prosa o un brano di poesia o su una questione particolare: quali discussioni! Ascoltava e lasciava intervenire chiunque lo volesse, per dire poi la sua parola e la sua opinione alla fine. Voleva sempre che da principio i più anziani stessero zitti e lasciassero parlare i « ragazzi », come diceva lui; e quando uno azzeccava una risposta giusta, magari per semplice intuizione, allora bisognava vederlo agitarsi e gesticolare e battere le mani sul tavolo tutto soddisfatto, sorridendo e dicendo « bravo! bene! » al giovane fortunato. Quello era sicuro di essersi guadagnato un invito a casa, o magari una cena in qualche osteria dei dintorni, con la immancabile conversazione che ne sarebbe seguita: un tuffo per lui nel mondo della cultura, degli studi, dello spirito!

Pasquali aveva, come è stato detto giustamente, una cultura di vena: poteva uscire a passeggiare sui lungarni, assistere a un concerto o a un'opera al Comunale, salire a Maiano per cenare sotto il pergolato della vecchia osteria delle cave alle belle tavole di pietra serena, finire coi ragazzi a bere un bicchiere di vino da Aglietti in Piazza Vittorio: gli bastava un accento un po' strano, un cognome nuovo, una frase, uno spunto qualsiasi per mettere subito in opera uno dei suoi mille poteri di indagine ed imbastire così, scherzando e sorridendo, quasi senza parere, una incomparabile lezione di alta cultura.

Questo l'amabile Giorgio Pasquali. Credo di averlo visto intransigente soltanto con gli ignoranti, gli sbuccioni, i superficiali, e sempre solo durante gli esami. Allora, quando si trattava di giudicare, era inamovibile e il suo voto, con gente di quella fatta, era l'immancabile tre, che faceva impressione anche al vecchio Bur, il bidello all'antica in doppio petto scuro, che dava a tutti sempre del « signore » e stava fuori della porta fra gli studenti a commentare le loro disavventure di esame.

In tutta la sua vita Pasquali ha saputo insegnare con gioia e con gioia ha vissuto con scolari e colleghi. Egli aveva, già è stato notato, del grande maestro la letizia e l'umorismo mite, che oggi mancano in tanti professori invecchiati anzi tempo sulle cattedre dell'università o nelle aule dei nostri licei. E questo spiega facilmente il « successo » del maestro Pasquali sia con gli scolari, sia con i colleghi cui si sentiva più legato in comunità di pensiero e di lavoro e anche in una certa fraternità di studi. Basti ricordare per tutti

Michele Barbi. La lettera con cui raccontava a me, uscito da poco da una scuola allievi ufficiali, la morte dell'amico, è una delle cose sue più serene e chiare:

« Caro Dino, io ho avuto un dolore. Ieri correggevo le bozze del lavoro *Per un tesoro della lingua italiana*. L'avevo scritto a Zuel senza sussidio di libri, e mi venne in mente che Barbi potesse aver detto qualcosa di simile nel suo ultimo libro sulla filologia. Riguardai: aveva detto molto. Aggiunsi una nota dichiarando di svolgere pensieri suoi. Pensai di comunicargli questa nota per dare gioia a lui morente che vuole seguitare a vivere nel suo lavoro. Gli portai la lettera ieri mattina alle 10: mi aprì la porta una crocerossina, e non mi disse nulla. Mentre scendevo le scale, mi raggiunse il nipote, Silvio, professore. " Come sta lo zio? Male? ". " È morto stamani alle 5 ". È morto in piena coscienza. Due giorni prima della morte ha spedito Silvio a Pisa per una ricerca di biblioteca; l'ultimo giorno ha ancora corretto bozze. Alla figlia di Vandelli, che l'assisteva, ha ordinato espressamente che la morte sia taciuta fino a che egli sia sotterra: perché il funerale non sia seguito da persone indifferenti che ci vanno per obbligo. Ha concesso l'ultimo giorno, egli non credente, che venisse il prete, per non dispiacere alla sorella. È stato in tutto e per tutto di una serenità disumana. Spero di saperlo imitare. Era l'unico collega che mi volesse bene e il mio alleato nelle buone guerre, in certo senso, nonostante il divario degli anni, il mio fratello.

« Ho visto oggi la salma: è un nulla, un pizzico. Domani assisterò alla messa per lui. Sulle bozze, dopo le note aggiunte, ho scritto: " Mi arriva notizia della morte di Michele Barbi: non ho conosciuto uomo d'animo più puro ". Ed è la verità ».

Pasquali non fu, in vita sua, un uomo ricco; ma io non ricordo, in tutti gli anni ch'io fui in relazione con lui, che egli abbia mai risposto di no ad uno solo degli scolari che gli chiedesse qualche cosa, dai libri per studiare ai quattrini per il viaggio per tornare a casa.

Di alcuni so anche che era solito invitarli a mangiare ogni tanto con lui una bistecca, ogni volta che non era ben sicuro che potessero trovare un piatto simile a casa propria.

Ai primi del '41 io ero già partito per il servizio militare e vi dovevo rimanere fino ai primi del '45; là ricevetti da Pasquali le sue *Terze pagine stravaganti*, con una delle sue dediche affettuose e sulla prima pagina il ricordo del suo grande scolaro Walter Ferrari, allora scomparso da poco. La situazione politica si andava intanto a poco a poco aggravando: quanto ebbe coscienza Pasquali del disastro ormai imminente? Vecchio socialista e autore di un libro sui socialisti tedeschi, ormai quasi dimenticato, e negli anni dopo la

guerra di nuovo socialista militante, Pasquali era stato, come non pochi dei suoi colleghi, un « semplice » della politica, dirò meglio un ingenuo. Solo per questa sua semplicità ed ingenuità non riuscì a rendersi conto (almeno così credo di poter affermare dalle sue lettere di quel tempo) di che cosa ci fosse sotto l'orpello delle due dittature, quella fascista e quella nazista. Era certamente sui fatti del tempo un ben informato, e tutte le sere alla stazione centrale o alla Libreria Caldini di Via Tornabuoni era sempre a caccia di una delle due o tre copie delle *Basler*, che dalla Svizzera portavano, quasi di contrabbando, le notizie del mondo. Proprio questa sua ingenuità, che era in fondo anche inesperienza politica, basta da sola a spiegare qualche suo articolo di quegli anni, qualche suo elzeviro di terza pagina, che potrebbe per un momento far pensar male. Anche certe sue vanità ingenuie e semplici — raccontava Manara Valgimigli — come quella per l'Accademia, avevano soltanto del buffo giocoso, non certo di quel buffonesco professorale che tutti conosciamo, così pedante e pesante. Capitò una volta a Padova, poco prima della sua nomina ufficiale a accademico, per una conferenza su Malta. Pieno nazionalismo. C'era con Valgimigli ad ascoltarlo Pancrazi, che dopo la conferenza tranquillo tranquillo gli fa: « Fanfaluche per la feluca ». Il primo a seppellire le fanfaluche con una risata fu naturalmente Pasquali!

Ma intanto la guerra avanzava. Quegli anni tristi di guerra gli portaron via, a uno a uno, tutti gli scolari più cari: uno anzi, Walter Ferrari, certo il migliore di tutti i giovani filologi, era morto, dicevo, qualche anno innanzi lasciandolo addoloratissimo. In tutto quel tempo Pasquali passò i giorni le settimane i mesi in cerca e in attesa di notizie di questo e di quello: chi al fronte nei luoghi più disparati, chi prigioniero, chi anche purtroppo, come i due ragazzi Federigo Angeli e Ottavio Sisti, scomparso per sempre. Diveniva, come si vede dalle sue lettere di quel tempo, sempre più solo e triste, e neanche il lavoro, la collaborazione a giornali e riviste, le lezioni, le conferenze lo rendevano più tranquillo. Scriveva in una sua lettera di quel tempo: « ...sono solo: la tristezza, oggi che è domenica, è indicibile. Non so nemmeno se avrò la forza di uscire ». E in un'altra di alcuni mesi dopo: « ...certo, anche l'atmosfera di guerra fa sì che io sia triste e scorato. Mi potrò mai risollevar? ».

Fu così che verso la metà del '43 egli si ammalò. Prima una grave angina, poi, dopo un breve viaggio a Berlino per una conferenza sugli studi classici, stanchezza, tristezza; ancora di nuovo, dopo un breve soggiorno a Roma, dove s'era recato per lavorare alla Vaticana all'edizione ch'egli meditava e preparava da tempo delle lettere di Platone, febbri alte, poi un herpes, gravissimo, poi una lunga malattia con un'intossicazione grave che doveva lasciarlo ammalato per mesi e mesi. Non riuscì a ristabilirsi se non molto tempo dopo, quando la guerra era ormai lontana e anch'io, tornato finalmente ai miei studi, avevo ripreso a frequentare le biblioteche di un tempo, la mia università, le vecchie osterie, la vecchia casa di Pasquali, anch'essa toccata dalla guerra, sui vecchi lungarni. Si era però ristabilito completamente, ed aveva ritrovato tutta la serenità e la capacità di un tempo,

come aveva ritrovato, come un tempo, scolari eccellenti fedeli e cari. Stava raccogliendo i suoi articoli migliori, ristampava alcune sue opere esaurite, collaborava a giornali e riviste e curava con rinnovato amore quegli *Studi italiani di filologia classica*, ch'era stata la rivista del Vitelli e poi sua fino alla morte. Anche si dedicò « con impegno pieno di brio e nel suo miglior stile colloquiale », come dice Emilio Cecchi, a trasmissioni radiofoniche, raccolte poi col titolo *Conversazioni sulla nostra lingua*, uscite postume nel '53. Negli ultimi tempi meditava di scrivere, e sarebbe stata opera sotto molti aspetti interessantissima, le sue memorie.

Lo avevano, negli ultimi anni, tormentato e occupato anche problemi più vivi, che lo agitavano, il problema religioso fra gli altri. Educato e vissuto da giovane nel clima del razionalismo tedesco, fra gli ultimi echi della « giovane scuola » di Tubinga, religioso nel senso comune della parola, praticante insomma, nella sua vita non fu mai. Ma aveva del Cristianesimo, oltre alla base etica e all'interesse profondo per i primi secoli, per la liturgia, per la storia del dogma, quello che è del Cristianesimo l'aspetto più alto e nuovo, quella « carità » paolina nel vero senso etimologico del termine, che lo portava a quel suo grande interesse per gli altri, scolari e non scolari, e lo aveva avvicinato a tante persone che di questo ideale avevano fatto lo scopo della loro vita. « Croce ha scritto un bell'articolo *Perché non possiamo non dirci Cristiani* (scriveva nell'estate '43); sono le stesse ragioni per cui mi dico cristiano io, e tu le conosci e sono ovvie ». E ancora, sempre nella stessa lettera: « Nell'etica dell'amore mi sento uno con i Cristiani. E credo di aver fatto qualcosa per spargere questa semente fra i giovani che mi stanno intorno; tu ne sei testimonia. L'Italia si salverà nell'amore, cioè nella concordia nazionale... ». E in fine: « ...Anch'io sono diverso, invecchiato, ma, credo, più mite e amoroso. Appena arrivi, cerca di me: l'affetto per te è immutato, e potremo recitare insieme il passo di Paolo sull'*agàpe* ».

Negli ultimi mesi aveva anche lavorato a un volumetto prezioso, la *Storia dello spirito tedesco nelle memorie di un contemporaneo*, che uscì poi postumo alla fine del '53, un volumetto prezioso, dicevo, che ha servito a riportare al mondo il suo ricordo vivo e sereno. Un libro in cui, seguendo la vita del grande archeologo tedesco Ludwig Curtius, egli allinea, pagina per pagina, le sue memorie, sicché ne nasce una singolare doppia biografia, che resta, ch'io sappia, unica nel suo genere in tutta la nostra storia letteraria. Ed è questo libro, fra gli « stravaganti » del nostro Pasquali, il più pasqualiano di tutti, nel quale la sua viva umanità ancora di più appare così serena e calda. Anche lo stile, osservava splendidamente Devoto, è diventato qui più nuovo e composto: un periodo meno riposato, che affida una maggior parte all'analisi del lettore, con le proposizioni indipendenti più complesse e meno marcate, con un rapporto paragonabile a quello che divide le lettere dalle prose letterarie di Marcel Proust. Scrivendo poco prima della sua tragica fine alcune pagine per gli ottanta anni di Max Pohlenz, concludeva: « ...gli auguro che il più tardi possibile, senza che egli sappia sofferenza e decadenza, la morte gli stranchi la penna in mano e la

parola in bocca. Sorte migliore non saprei immaginare ». Pochi giorni dopo, il 9 luglio 1952, a Belluno, mentre traversava incerto la strada, con quel suo andare avanti e fermarsi e tornare indietro titubante, se non aveva la mano di uno scolaro o la spalla di un amico cui appoggiarsi, un motociclista innocente lo investì e poco dopo, all'ospedale del luogo, scomparve, per sempre.

Così la vita dell'uomo Pasquali ebbe termine. Le biblioteche di tutto il mondo continueranno, ancora per molti e molti anni, a portare nei loro cataloghi il nome di Giorgio Pasquali, e nessuno che sfogli una bibliografia di filologia classica o di linguistica, anche italiana, dei primi cinquant'anni di questo secolo, potrà fare a meno di ricercare gli scritti del grande filologo. L'altro Pasquali, il Pasquali vivo, il Pasquali intiero, il Pasquali uomo, è (direbbe ancora Manara Valgimigli) quello che ci portiamo con noi, come un figlio si porta con sé l'immagine di suo padre, e morendo se la porta via e con lui muore e si spegne e finisce. Un uomo, dicevo in principio, alla cui perdita è ancora difficile, e son già passati dieci anni, rassegnarsi per sempre e alla cui sostituzione è, credo, impossibile anche soltanto pensare.

DAI GEROGLIFICI

di

Nelo Risi

In Egitto, lo ha detto Nasser e i giornali lo riportano, la Valle dei Re sarà presto sommersa. A monte di una grande diga forse centinaia di tombe rimarranno per sempre ignorate, sepolte sotto le acque del Nilo che annualmente crescono e si ritirano come ai tempi del Faraone o del viaggio di Erodoto. Mi piace pensare di avere scoperto una di queste tombe. E di essere riuscito a leggere nel porfido qualche geroglifico riportato alla luce. Ecco alcuni esempi di traduzione di una serie di segni nota a me solo.

(Marzo 1962)

I

IL FARAONE

*Per la mia vita in morte io soffro
di nutrire novantamila schiavi!
Sto sotto una piramide di argento
il mio talento vale i miei talenti.*

IL CORO DEGLI OPERAI

*A galletta a cipolla a romolaccio
e spicchi d'aglio tirammo su la grande
fabbrica di arenaria. Possano i nostri
fiati impestarla nei secoli.*

II

LA VEDOVA

*Da un campionario di mummie a buon mercato
e di sarcofaghi ho scelto quello
che ti contiene meglio: svuotato dei visceri
e del cervello, avrai più carità?*

IL DEFUNTO

*Stretto nelle odorose bende, sotto la tela
che fa da maschera, all'infinito io gioisco.
Ma nel mio ventre c'è solo sabbia e orzo,
zavorra per chi naviga nell'ombra.*

III

IL CONTADINO

*Il Dio Nilo apre i solchi nel mio campo
lo sarchia lo feconda, e con maestosa
flemma a passo di pantera si ritrae.
Fino alla semina io sto a guardare.*

*Neanche un Dio può tutto. Giù nel limo
la mia fatica del mietere è tanta,
non per l'agronomo che in tunica bianca
disteso all'ombra pilucca provviste.*

IV

GLI SCHIAVI

*In vendita, alla gogna, siamo noi la preda
di Libia e di Nubia. Non uno che non abbia
assaggiato la canna del padrone – noi siamo
sangue inferiore inquadrato a consumo.*

*Chi scappa muore di freccia o è divorato
dalle fiere. Cosa resta? un frego sul papiro
e la pratica è archiviata dallo scriba
che ignora le sue vittime e ha le mani nette.*

V

L'ARTE DELLA GUERRA

*Il Faraone avanza sotto un cielo di ventagli
l'esercito va sempre a piedi su dodici file
dal deserto di sabbia alle pietre nere di Siria,
un leone senza laccio segue il carro reale.*

*Dove l'erba è fitta una città d'oriente
manda barbagli. Gli ambasciatori si consultano
fissano il luogo e il giorno dello scontro,
se una delle parti non è pronta la si attende.*

VI

LE INVASIONI

*Nomadi di barbaro coraggio (alti su bianche
cammelle!) cavalieri mobili flagelli
spogliano ricche regioni, le città e i campi –
fondano un impero effimero di steppe.*

*Popolo di agricoltori (nostra è la parola
cultura) noi abbiamo in odio le cavallette
e ci copriamo la faccia pregando che passi.
I nostri reami sono più duraturi.*

VII

ALBORI DI UNA SCIENZA

*Vagando nel deserto per arrivare a un pozzo
do dentro in uno scheletro, qua il cranio
là un osso. Un solo frammento pesava quanto
uno scettro di ippopotamo. L'ho contemplato*

*ma non l'ho raccolto. So quello che dico, la mia mano
ha levigato l'ebano e l'avorio: quel cranio
era perfetto. Di un uomo fossile, vissuto
al tempo del Diluvio? Non è che un sospetto.*

VIII

L'ASTRONOMO

*Il mattino mi levo di buon'ora, prima del sole,
a seguire le stelle. Più che un empirico
sono un prete con delle abitudini, stendo
un catalogo che non è ancora un metodo.*

*Oggi è un giorno particolarmente lieto
so di aver fatto un lavoro discreto,
dalla terrazza più alta del tempio ho visto
splendere in Sirio la rossa anima di Iside.*

IX

LA POLEMICA SUL REALISMO

— *È vero che il Regno è un cantiere, che le botteghe
fioriscono e nei giovani c'è un grande fervore
d'arte... però si avverte il già detto si sente
lo sforzo, come un livellamento, e tutto a scapito dell'inventiva.*

— *La nostra arte non è sotto tutela
le nostre opere non stanno nei musei ma bene in vista
nella storia! Da buoni artigiani attaccati alla materia
disdegnamo il mito. Siamo i primi realisti.*

X

I CAVAPIETRE

*Pietra su pietra con le mazze di quarzo
frantumiamo la roccia, sgrossiamo i massi
e allineamo i blocchi rotolando un cuneo
lungo l'incerta pista.*

*Di giorno di notte divorando la sabbia
contro un po' di rugiada. Subito il sole
divora anche quella. Vedremo mai l'opera?
Altri dopo di noi faranno la strada.*

XI

GLI ORAFI

*Siamo i primi con le mani, siamo il primo
di tutti i mestieri: noi filiamo il metallo
tiriamo l'oro in foglie così leggere
che stanno sospese come un profumo, lo svolgiamo*

*come un papiro, lo impastiamo come il pane:
oro per altri schiavi, oro per le donne
degli altri. Con l'oro decoriamo anche le lame
che ci ammazzano i figli. Siamo i primi in tutto.*

XII

IL PROFETA PORTATO DALLE ACQUE

*Sono un uomo dai vasti progetti che trova il suo posto
dietro i padri morti. Mi richiamo a un Dio solo
impronunciabile. Queste divinità locali hanno muso
hanno becco di animali. Ma io mi reputo egizio.*

*Mi dovete tutto: la sopportazione della vita e l'astio
del mondo per l'ebreo appartato. Sarò la vostra
immagine. Guiderò l'esodo in modo pacifico.
Con le Scritture terrò in pugno il popolo disperso.*

L'ARCOLAIO

di

Michele Prisco

I.

Tutto questo dev'essere accaduto in maggio: certo, in un mese di primavera, quando si è pronti a ricevere, e i giardini son caldi dell'odore di rose e nelle cassette di terracotta, sui terrazzi inondati dal sole, si sfogliano lenti e inodori i fiori domestici. Io dovevo avere vent'anni.

A vent'anni per me (ma anche in seguito è stato così), l'amicizia conservava in gran parte i contrassegni gelosi e libreschi di un'infatuazione: allora io non conoscevo ancora l'amore, e lo immaginavo attraverso le fortunate vicende di qualche amico, e forse per questo me ne derivava una sorta d'incompiutezza anche esteriore che sembrava avermi fermato al limite dell'adolescenza, quando lo stridore d'una voce cangiante o la curva di una spalla che sboccia dalla gracilità dell'infanzia ci fanno intravedere l'uomo che sortirà da quella creatura.

Una tale confessione, ad apertura di racconto, può apparire tendenziosa e interessata oltre la sua manifesta umiltà, e quasi fatta per giustificare, nella vicenda che sto per narrare, ogni cattivo e vile impulso. In realtà, l'ho ritenuta indispensabile proprio per avvertire il lettore sulla cifra dei sentimenti che dettarono l'esteriore svolgimento della storia, ma le ragioni sono diverse dagli interessi che mi si potrebbero attribuire: forse le rivelerò alla fine, se avrò avuto abbastanza forza per arrivare alla fine, e allora potrò anche sperare in meno inclemente giudizio. Perché il male ch'io arcai ad Andrea non fu maggiore di quello ch'egli mi fece patire.

Ma c'è da chiedersi, innanzi tutto, sino a qual punto nella nostra amicizia, anzi nella amicizia di Andrea per me, sia entrata la mia natura di scrittore già a quel tempo, a vent'anni, ben definita, seppure ancora avvolta dalle intemperanze della mia estrema giovinezza. Potrò

apparire compiaciuto, se scrivo queste cose? Eppure è vero: prima d'essere l'amico fedele Andrea fu l'ammiratore più schietto della mia vocazione, in essa probabilmente vedendo la sola possibilità per uscire dal soffocamento della provincia. Del resto al fondo della sua natura inquieta si moveva una stessa esigenza, e forse contribuì ad avvicinarci l'occasione di poter insieme ordire sul filo di quei sogni la nostra vita futura. Altri scampi non avevamo, d'altronde, in quella cittadina marina del mezzogiorno dove siamo vissuti sino alla nostra maturità d'uomini che ci condusse altrove, poi: e il diletto di vedersi tra amici al caffè o nel mio studio, e insieme passeggiare sul lungomare quando l'autunno fa solitari e lamentevoli gli alberi in Villa, rada di passanti la strada e le onde a riva più pallide e aspre, noi lo conoscemmo e fu il quotidiano fondo sul quale raccordavamo l'intimità della nostra amicizia. Perché la nostra amicizia ebbe subito una nota patetica: che giunta quando ormai l'età richiedeva uno stacco dalle giovanili irrisolutezze, essa rappresentò al contrario l'ultima strenua difesa contro la vita che ci sollecitava una più attiva partecipazione ai suoi contrasti. Noi le contendevamo quell'estremo lembo di adolescenza ch'era la nostra amicizia, proprio per rimandare un assestamento che sentivamo sarebbe stato diverso da quello con tanta amorosità vagheggiatoci, e spesso parlavamo di questa nostra posizione spirituale davanti alla vita, era anzi un tema preferito, quando ci succedeva di cedere al logorio della nostra continua introspezione.

Non ho oggi elementi per poter affermare con sicurezza sino a quando quella intima comunione avrebbe potuto durare, giacché la nostra conoscenza con Linda e Barbara, e le singolari relazioni che allacciammo con esse, ne affrettarono involontariamente il termine, spingendoci finalmente in braccio alla vita che subito ci prese per mutarci nei soliti personaggi che a quarant'anni hanno già curve le spalle e l'abito anonimo e liso. Ma forse devo, una buona volta, tentare un po' d'ordine in questo intrico di sentimenti: devo consegnare alla storia umbratile di quegli umori la guida d'una vicenda concreta. Comincerò col narrare tutto quello che avvenne in quel pomeriggio di primavera, quando l'odore tiepido e provinciale delle rose di maggio rammolliva ogni angolo di casa Farese.

II.

Noi ci recammo in casa Farese, dove il figliuolo Gino festeggiava non so qual suo anniversario, per scacciare con una noia maggiore la noia della nostra vita quotidiana: e anche per mescolarci, una volta, alla gente e ai giovani in special modo, dai quali, per la nostra abitudine a vivere alquanto distanti, eravamo ritenuti pressoché superbi. Questo sentimento di orgogliosa superiorità che ci attribuivano era al contrario la prova della mancanza di ogni nostra comunicativa, e tanto più umiliata quanto più ne eravamo consapevoli. La nostra presenza, nelle animate sale di casa Farese, apparve in principio strana e noi stessi ne sentimmo l'impaccio, sebbene volenterosi d'una cordialità che meno rivelasse quella

frattura: e questo motivo soprattutto c'indusse ad arrischiare conversazione con le due ragazze che ci trovammo improvvisamente accanto, e a parlare con esse con un desiderio subito intenso d'intimità, solleticato dalla gradevole sorpresa di trovarci davanti a due intelligenze vivaci, seppure non straordinarie.

Erano studentesse di chimica, Linda e Barbara, ai primi anni. Linda indossava uno strano abito a fiori quasi verde, Barbara aveva un vestito bianco, e forse qualche fiore nei capelli, che portava sciolti sulle spalle, e morbidi e sottili le coprivano anche parte del volto e nei movimenti s'agitavano come la frangia d'uno scialletto urtandole contro le gote. I capelli di Linda erano invece raccolti dietro la nuca in un nodo molle e a momenti cascate, pronto a sciogliersi; ma alla fine della serata, anche dopo i giri di ballo, il nodo si manteneva uguale, gonfio e raccolto, come se allora Linda avesse finito di pettinarsi. Ho descritto con minuzia i particolari di tali capigliature perché esse subito ci apparvero, quando cominciammo a conoscere meglio le ragazze, rivelatrici della loro indole, i capelli di Barbara richiamandone la natura impulsiva, la vaga ricercatezza dell'acconciatura di Linda il carattere sfuggente.

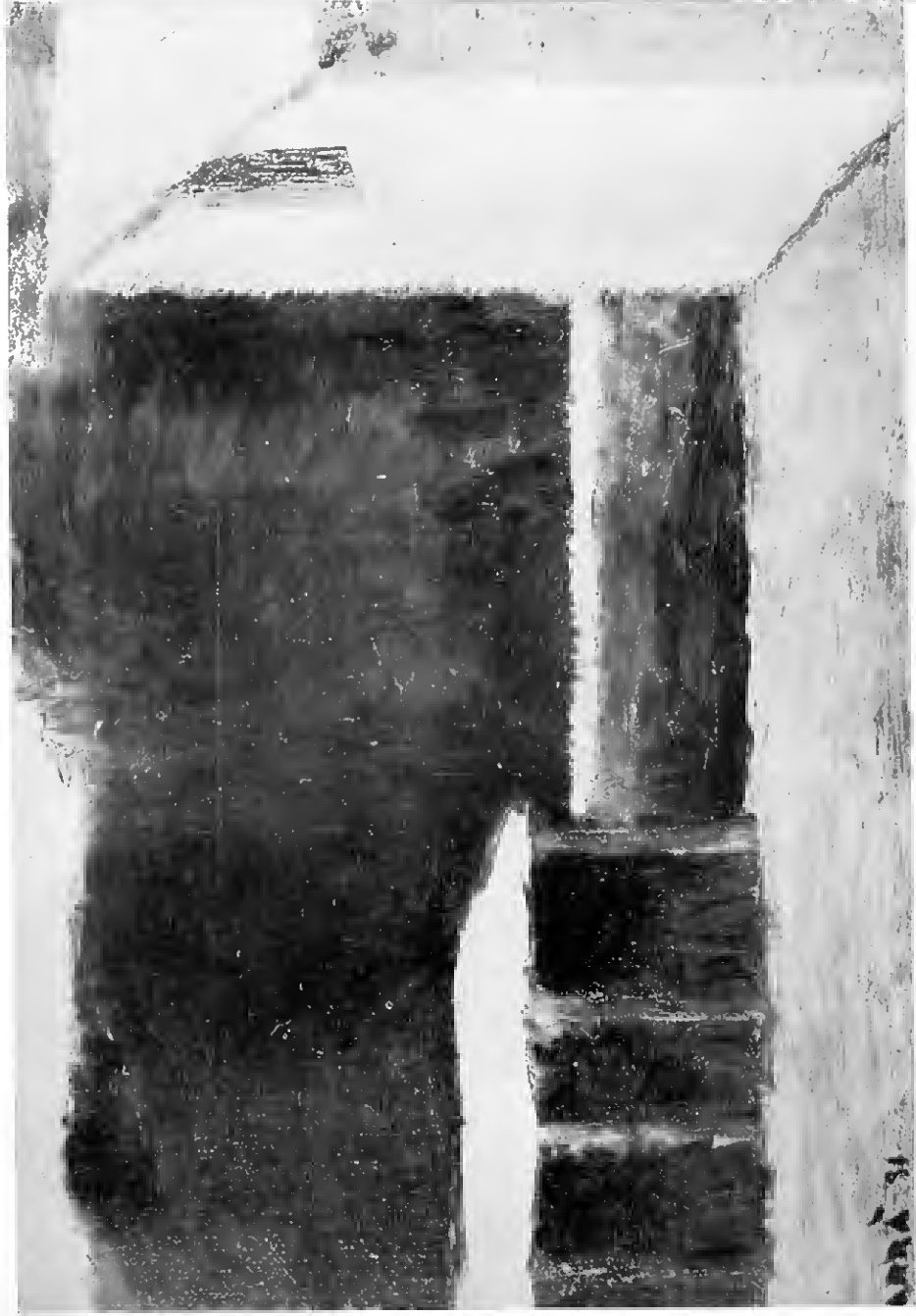
Non ricordo i pretesti della nostra conversazione: certo, essa fu in principio una schermaglia di battute anche vacue nella quale cercavamo di destreggiarci alla meglio. Devo anche annotare un'altra impressione, che informò in seguito la nostra condotta: le due ragazze giudicavano i giovani secondo la loro capacità d'essere spigliati a farle divertire. Se intramezzavamo per caso il nome d'un amico o altro conoscente, ci accadeva perplessi di sentirle esclamare: — Ah, quanto ci fa ridere, che simpatico ragazzo! — E quando, dopo, i nostri sentimenti furono solo un'intricata matassa d'amore, chiedemmo alla nostra ingenuità un pretesto per discolparle da un giudizio più severo.

Il giorno dopo la festa, rivedendoci, io e Andrea, facilmente i nomi delle due fanciulle entrarono nella nostra conversazione: con una spontaneità che ci tradì e c'invase proprio per il suo innocente carattere di sorpresa, per la prima volta, nei nostri discorsi, due concreti nomi femminili venendo a schiarire la nostra solitudine. E forse non avremmo cercato la loro amicizia se non avessimo scoperto quella sorta d'ilare euforia che ci veniva dal nominarle e confonderle alle nostre cose, ai nostri discorsi. Al punto che giungemmo a sollecitarci un prossimo incontro solo per disporci in quel tale stato di serenità che il commento di esso ci avrebbe procurato.

Le rivedemmo la seconda volta per strada e stemmo assieme, essendosi Barbara avvicinata a chiedere un libro di cui Andrea le aveva parlato alla festa. Passeggiammo per vario tempo con loro; stavolta la conversazione aveva un inceppo, ogni tanto, e stentate riprese. Ma le accompagnammo sino alla villa di Gino Farese, con il quale le ragazze preparavano insieme un esame, e ci guardavamo quasi, io e Andrea, con una sorta d'intesa, come se pregustassimo l'intimità che dopo ce ne sarebbe venuta a parlare di loro. Invece ritornati soli stemmo silenziosi per un pezzo: forse affinavamo ancora, ciascuno dentro di sé, l'avvio alle prossime parole; il saluto d'un amico (uno dei giovani che le ragazze reputavano, tra



3 - Carlo Carrà: *Orti toscani* (1928)



4 - Carlo Carrà: *Paesaggio con tettoie* (1931)

gli altri, tanto divertente) sciolse i nostri ripensamenti, e allora Andrea disse: — Non credi che siamo monotoni, con loro, a parlare solo di libri e d'arte? Mai una battuta di spirito, un poco di allegria...

Era un'osservazione per mio conto già fatta, e per la quale nell'intimo concordavo con Andrea; ma sentirne parlare mi dava proprio la sottile insofferenza di chi non vuole riconosciuto un suo torto, e gli dissi che mi sembrava un giudizio sbagliato. Avevamo, ad ogni modo, sgelato il nostro silenzio, e ritornò, dopo questa iniziale esitazione, quella spensieratezza vaporosa e il piacere di ritrovarcela. Tuttavia devo cominciare a confessare che sin da quei momenti avvertivo dentro di me addirittura una falsità, parendomi d'accettare adesso un tale argomento di conversazione non per un soggettivo interesse ma solo per arrendevolezza verso Andrea, il quale ne era visibilmente appagato; e più che per arrendevolezza, per il piacere d'avere ancora altri motivi di confessione e d'intimità, con lui.

Oggi potrebbe essere facile, sulla guida anche degli avvenimenti posteriori che permetterebbero di fissare nei loro precisi contorni i primi trasalimenti, ricostruire la storia complessa di quel tempo. Ma il diagramma delle nostre sensazioni è troppo confuso da poter in qualche modo consentirne l'ordinata successione, sempre trovo un intrico di sentimenti quando tento di ripescare i pensieri a mano a mano nascenti nei vari incontri con le ragazze. Forse quei giorni mi sfuggono perché vissuti senza l'assillo di doverli ricordare e dare ad essi nella memoria un posto specifico: forse io li mescolavo alla storia della mia amicizia con Andrea, e questa era già tanto bella da parere un ricordo. Io non ho a mente quel tempo, è già uno sforzo aver detto qualcosa per arrivare alla confessione di Andrea, una sera di luna: ecco, da quel momento comincia la vera storia, da quel momento io posso anche oggi, a distanza d'anni, annotare le vicende che seguirono e i sentimenti che le manovrarono, nelle loro minute circostanze. La frase di Andrea, mentre insieme osservavamo il mare cheto sotto la luna, è una luce improvvisa, e tanto abbagliante da frugare dentro di me quasi con crudeltà, e scoprimi.

Guardavamo il mare (era una sera calda, ferma), guardavamo le barche e lo sciacquo delle onde, leggerissimo contro il pontile, pareva assopire i nostri pensieri nella distensione d'una pausa. Finora s'era parlato di certi miei racconti che andavo rivedendo in quei giorni, quando Andrea disse, improvvisamente, pacatamente: — Sai, Alberto, sono innamorato di Linda.

III.

Dissi subito, sorridendo: — Te ne accorgi ora? — ed egli rise, sorpreso. Ma era serio: ridevano solo gli occhi, colmi d'una luce nuova, erano gli occhi ridenti di chi è colto in fallo e pure è contento di lasciarsi sorprendere e s'affida a quel disarmato sorriso per ottenere indulgenza. — Davvero già lo sapevi?

Risposi con prontezza che da molto avevo intuito in lui il nascere di questo nuovo senti-

mento, per quanto non gliene avessi parlato. Egli mi credette subito, ma, in realtà, quella confessione costituiva una sorpresa anche per me, e non so quale motivo mi avesse spinto a mentire così facilmente. Ora tentavo a ritroso la storia dei nostri incontri con le ragazze. Per Barbara, e per la stessa Linda, io nutrivò un'amicizia gradevole e magari anche affettuosa, non altro, ed ero sempre stato convinto che gli stessi sentimenti dovesse provare Andrea per loro. Forse la causa vera della mia impulsiva menzogna potevo trovarla in questa considerazione: che non avevo voluto mostrargli, dopo le sue parole, d'essergli stato vicino senza capire che si aprisse all'amore, dacché c'era sempre stato dentro di me il fatuo orgoglio di saper leggere nel suo cuore, e indovinarne i più segreti confini.

Adesso Andrea cercava di chiarire invece a se stesso il modo di quella scoperta, e parlava piano, con dolcezza; le parole si adagiavano intorno a noi ed erano addirittura reale presenza, quasi farsi concrete parevano, nel velo vago di nebbie distese a mezz'aria lungo il molo, che stentavano a sciogliersi, tra le luci della banchina e il diffuso chiarore della luna. Noi avevamo (cominciavo a capire) troppo parlato di quelle ragazze, attribuendo loro una importanza eccessiva e sopravvalutandone l'intelligenza e le altre doti che le rendevano simpatiche: era stato come una specie di umore stillato ogni volta ch'esse entravano nei nostri discorsi, e alla fine ce ne scoprivamo irretiti.

— Ma io fino a un momento prima non lo sapevo — diceva ora Andrea con una petulanza quasi infantile. — Guardavo il mare, e ho pensato che al tuo posto ci poteva essere Linda, e allora mi sono sentito felice.

— Sì — dissi, — così nasce l'amore. — E mi alzai: volevo riprendere a camminare, ma egli mi pregò di trattenerci ancora, su quella panchina. Parliamo di Linda, disse. E io sorrisi e accondiscesi; e mi risedetti.

Il mare era sempre, innanzi a noi, immerso sotto la luce lunare con un calmo abbandono, lo sciacquo delle onde era sempre un sussurro contro il muro della banchina; ma io avvertivo indefinito e confuso uno strano malessere per il quale avrei desiderato solo silenzio, e che anche Andrea tacesse. Perché soffrivo, inopinatamente: la mia amicizia mi rendeva esclusivo, e m'era dispiaciuto che Andrea avesse parlato mostrando di preferire Linda alla mia compagnia. Lo so, erano due diversi piaceri ed entrambi per lui, so anche, e per un lato, sopra uno stesso piano: ma c'era in me una punta di sofferenza, ecco, ch'io rendevo più acre proprio riconoscendola ingiustificata.

— Di', Alberto — c'era un'ansia puerile nella voce di Andrea. — Credi che Linda lo abbia notato?

— Mi pare di sì — dissi, — e mi pare che ricambi, anche, il tuo sentimento.

Ero sincero. Adesso, dopo la sua confessione, dopo la mia prima nascosta sorpresa, mi pareva veramente d'esserne stato convinto sin dal principio, e d'aver notato che Linda volentieri stava con lui. Egli mi fu grato di quelle parole che lo lasciavano in un sospeso stato di felicità, e propose d'andar via: stavolta io avrei voluto restare ancora, ritrovare

un poco della nostra comunione. Ma sentivo l'inutilità di questo desiderio, che si faceva assurdo e tuttavia violento: ora gli parlo d'un mio racconto, pensavo incoerentemente, perché sapevo che sarebbe stata una nota stonata, in quel momento, ne avrei ricevuto solo un'amabile e distratta attenzione, e questo pensiero m'angustiava senza ch'io riuscissi a distaccarmi da esso, anzi provavo gusto a compiacermene.

Così riprendemmo la strada del ritorno, incominciando a parlare di Linda.

IV.

L'ho detto: la storia esatta di questo racconto ha inizio quella sera, e trova nel mio ricordo lo specchio che ne riflette ogni angolo con una fedeltà addirittura servile. Quella sera cominciò il lungo periodo durante il quale la vita di Linda e della sua amica occupò tutti i nostri incontri, le nostre parole, le nostre confidenze. Vorrei, adesso, poter dimenticare quel tempo o dargli meno vili colori: la memoria lo rimanda preciso. Ero stato tentato, scrivendo, di falsare in qualche punto la realtà e abbellire il racconto con motivi di pura invenzione per smussare una vicenda piuttosto meschina, ma la mia natura è restata fondamentalmente cattiva (la cattiveria delle creature inferiori, quelle che son facilmente e senza volere accantonate...): io sento qualcosa, dentro di me, forzarmi a narrare con una scrupolosa esigenza di verità, e c'è un piacere che fingo di non percepire, in questo dovuto rispetto ai fatti, il piacere di riconoscermi giustificato, starei per scrivere soddisfatto, per quello che accadde.

A voler tentare un ritratto di Linda, anche oggi, facilitato dagli avvenimenti in seguito verificatisi e a me noti, la sua figura mi sfugge e qualcosa di lei — un sorriso o una parola detta a mezza voce o un gesto a momenti infantile — sempre la sottrae a un giudizio definitivo e concluso. Dopo che le nostre relazioni, nei vari incontri susseguitisì, giunsero a un grado di affiatamento, Andrea le notò per primo questo aspetto del suo carattere: parlandogliene a volte, con la trepidazione scherzosa e sommessa d'un innamorato, egli usava chiamarla tridimensionale, e ne sorrideva vagamente. Lei sembrava accogliere questo attributo come un altro dei vari complimenti che Andrea trovava abilmente modo di sussurrarle qua e là ad ogni incontro, e compiacersene, quasi. Certo, sino a quando io non le parlai chiaramente, e anche dopo, del resto, la sua condotta fu tale da ingannare tutti: io stesso, ormai a parte del suo segreto, ne restavo talora perplesso e mi richiamavo alla mente il ricordo di quel nostro incontro per sincerarmi di non avere frainteso. Dopo, Andrea cercò di scagionarla, persino: fu l'ultima concessione alla sua gelosia, e trovò nell'atteggiamento di Linda una necessità quasi costituzionale, che la costringeva a regolarsi a quel modo sfuggente.

Al contrario la natura appassionata di Barbara ci fu subito chiara, anzi sembrò nei vari incontri che le circostanze congiurassero a più facilmente scoprirla, sicché mentre Linda restava ancora un mondo ignorato, nonostante la familiarità ormai stabilitasi fra noi, di

Barbara più nulla c'era segreto, e con facilità potevamo indovinarne i pensieri e l'atteggiamento o gli umori. C'era, in lei, come una sorta di voracità spirituale, il bisogno di sentirsi centro di un'attenzione sempre ben disposta ed intensa, alla quale però reagiva con una variabilità di umori che sconfinavano a volte nell'invasenza stridula e quasi isterica d'un soffocamento e a momenti toccavano un'indifferenza altrettanto nevrotica.

Una domanda da quel tempo resta ancora sospesa: essa mi ha amato? Non lo so: allora non volli saperlo: perché nutrendo nei suoi riguardi solo un sentimento di pura amicizia, temetti scioccamente di restare invischiato in una rete di raggiri, ed usai verso Barbara un atteggiamento falso ed equivoco, quello che la mia maldestra diplomazia giovanile credeva di sapermi suggerire. Così questo racconto, tra il dipanarsi dei vari fili che lo compongono e arruffano, come un arcolaio, sembra trovare un suo motivo centrale: la storia ingrata della mia indole, al tempo della giovinezza. In realtà, accingendomi a scrivere io ho inteso riconquistare quell'epoca che fu la sola veramente felice di tutta la mia vita: se sarà risultato di me un ritratto sgradevole, per primo ne farò ammenda; se la sincerità della mia sofferenza sarà valsa a comprenderlo, ne sarò lieto per Andrea. Egli non meritava, certo, di patire tanto: ma patì solamente perché la sua natura intima e diciamo romantica era andata troppo avvolgendo d'un velo di fantasia quella relazione, sino a condurla in un clima irreali. Fu l'ultima nostra avventura, prima d'arrenderci alla vita e accettarne la più consueta realtà. Un risveglio non poteva mancare: sembrò anche più brusco.

V.

Nei giorni che seguirono la confessione di Andrea, mi chiesi spesso quale fosse la natura di questo sentimento ch'entrava per la prima volta nelle nostre relazioni con un volto concreto. Ormai le nostre sere erano impiegate a parlar continuamente di loro: con l'inconsapevole egoismo degli innamorati, Andrea mi costringeva a commentare un incontro con le ragazze, sempre più frequenti, qualche loro frase, un atteggiamento di Linda che gli fosse particolarmente piaciuto. In tal modo, senza volerlo di proposito, e solo per non rendere monotona la ripetizione di quanto mi toccava dire (dal momento che Andrea con scoperto e ridente senso di colpa riportava il discorso sulle ragazze, se pareva che la conversazione toccasse altri motivi, e mi forzava a ripetere quello che prima avevamo già così minutamente commentato), esercitai la mia arrendevolezza verso una tattica più sottile. Imparai l'arte di colorire una frase o una particolare situazione sapendo accortamente porre in rilievo le cose che più gli facessero piacere; imparai a ripetere un episodio conferendogli il tono di una novità, segretamente godendo del piacere che vedevo così palese sul suo volto: ma si trattava d'una gioia stonata della quale non mi sentivo del tutto appagato, che mi sembrava anzi un poco falsa, come alquanto falsa avvertivo la mia voce, compiaciuta di narrare con una ostentata ma bonaria venatura di sufficiente sopportazione.

Sicché volli essere sincero, alla fine, e cercai di capire in qualche modo i motivi di una con-

dotta che mi spingeva a usare nei confronti di Andrea un tale atteggiamento. Li credevo confusi, ignorati a me stesso anche dopo che a lungo ne avrei cercato il bandolo, e quando essi mi furono apparsi, subito, rivelandosi chiari e inequivocabili come se a loro volta desiderosi solo di mostrarmisi, ne fui spaventato. Ma forse, adesso, non mi spaventava la sorpresa d'averli così presto scoperti: semplicemente la loro natura.

Io ero geloso, di Andrea. Senonché, questo sentimento confusamente cercando di farsi perdonare la sua innaturale singolarità, mi spingeva a vincerlo (ma lo mascheravo solo, pateticamente) con quel gioco di consensi, di premure, di lusinghe. Spesso io per il primo cercavo di trovare argomenti di conversazione quelli che soli potevano appagare Andrea; e del dolore un po' vile di non sentirlo più vicino a me, pronto a discutere con accalorato interesse d'un libro o d'un quadro o d'una musica, mi ripagavo con quella strategia per la quale Andrea doveva assaporare nuovo e raddoppiato piacere a stare in mia compagnia, dal momento ch'io sapevo alimentargli l'amore appianandogli ogni dubbio e scardinando ogni perplessità, con un'abilità ch'era troppo sottile da poter rivelare la sua segreta natura.

Anche questo, al contrario, danneggiò Andrea: oggi ho motivo di credere che il suo sentimento prendesse una consistenza sempre più accesa non tanto per la corrispondenza di Linda alle sue ancora velate allusioni, quanto per effetto delle mie parole. Con una pazienza puerile e pericolosa io lo aiutavo a costruirsi il grande amore. Egli non ne ebbe mai la precisa nozione, e raddoppiava verso di me il suo sentimento d'amicizia per gratitudine, sembrandogli di sacrificarmi troppo all'ufficio di confidente e consolatore. Dal mio canto, proprio perché questa rinnovata manifestazione di amicizia (e mi pareva euforica, superficiale, distratta) partecipava del carattere d'un risarcimento, n'ero scontento, e mi ostinavo a persuadermi che tra me e Andrea quella comunione d'anime e d'intelligenza si fosse arrestata.

La stagione estiva sopravvenuta facilitava intanto i nostri incontri con le ragazze, e il caldo ci impigriva allontanandoci dagli studi comuni. Per giorni non toccavamo un libro; oppure io scrivevo qualche pagina ma senza parlargliene, perché sentivo che Andrea non l'avrebbe letta, essendo troppo intimamente occupato. Mi sorprendevo a scrivere con una foga inconsueta come se volessi buttar giù le cose più belle proprio adesso ch'egli le avrebbe ignorate, e le rileggevo da solo e in silenzio e mi pareva di vendicarmi della sua indifferenza, nascondendogli d'aver scritto e impedendogli in tal modo il piacere di quella lettura.

D'altronde anche le passeggiate sul lungomare o le soste al caffè erano rare, adesso. Ogni volta l'estate ci straniava dalla nostra città, il passeggio locale e l'afflusso di villeggianti e forestieri d'anno in anno più numeroso, per via delle cure termali, davano alle strade un volto futile e chiassoso che c'infastidiva. Sempre, dunque, la stagione portava una naturale dispersione alla nostra vita, ma a quell'estate si aggiungeva l'amicizia delle due ragazze. A volte tentavo un rimprovero, debolmente: — Andrea, ci stiamo appiattendo, cominciamo a somigliare anche noi ai soliti ragazzi che parlano solo di donne. — Egli al-

zava le spalle, ma sorridendo contento (e lo confessava, del resto), e ribatteva suadente: — Lascia andare, Alberto, era un'esperienza che ci mancava, sinora.

Io tacevo; ma dentro di me m'accanivo a levare ogni attrattiva a quell'amicizia, scoprendole sempre più il carattere d'una distrazione che ci separasse. Scioccamente ferito, cominciavo a provare per Linda e Barbara una sorta di confuso rancore che forse non passò inosservato, a loro, solo che equivocarono, attribuendo il mio atteggiamento a un controllo impostomi per nascondere altri sentimenti. Intorno a quel tempo Barbara cominciò a ripetermi in varie occasioni, e con la sua aria alquanto aggressiva: — Ma perché ti domini? Tu cerchi sempre di nascondere la tua personalità e i tuoi istinti.

Come se le parole di Barbara dovessero celare un'allusione, fingevo di non raccoglierne il senso riposto, e allora cominciai a credere, come ho detto, ch'ella dovesse amarmi, o pensare ch'io la amassi e volessi nascondere un tal sentimento. Tutto ciò mi inceppava, comunque, con il risultato di rendermi a volte distratto e distante. Sicché pensavo con fastidio che avendo ormai terminato gli esami di quella sessione, tra poco avrei cominciato a recarmi alla spiaggia, da esse già frequentata. Invece una tale occasione pareva invidiabilissima ad Andrea che non avrebbe fatto bagni, quell'anno, dovendo prepararsi alla laurea da discutere a novembre: ebbe solo questo commento, quando gli annunziai l'imminente inizio delle mie vacanze: — Vedrai Linda tutti i giorni, te beato. — Aggiunse subito, ridendo, vinto: — Vuol dire che mi farai la relazione dei vostri incontri.

E poiché dal mio atteggiamento e dalle stesse parole potevo facilmente dedurne ch'egli avrebbe a lungo pensato a me, in quelle mattinate al mare (sebbene pensandomi con Linda: o forse pensando a lei con me), fui felice e cercai subito il modo di ripagargli il dono di questa gioia disponendomi a descrivergli con minuzia i prossimi incontri fra me e le ragazze.

VI.

Sì, il nostro è un paese di mare, ma la spiaggia « bene », come oggi usa dire, la spiaggia frequentata dalle famiglie borghesi e dai forestieri era lontana, chilometri più avanti, e ci si recava con una motobarca che faceva servizio in porto. Le comitive si formavano durante la traversata secondo provvisori incontri o più durevoli legami, sempre sollecitate da una affinità ch'era comunque nello spirito generale dei bagnanti e concorreva a rimandare della tolda affollata e cicalante l'immagine d'un salotto, con tutti i pettegolezzi mondani e il provincialismo borghese di esso.

Io mi ci movevo a disagio, le prime volte, non osando nemmeno avvicinarmi a Linda e a Barbara: queste erano in un gruppo chiassoso e fatuo e vi partecipavano con piacere, come mi pareva d'osservare dagli sguardi furtivamente allungati. Naturalmente ci eravamo salutati, ma io aspettavo d'essere chiamato, per mescolarmi a quei giovani fra cui avevo riconosciuto Gino Farese e i suoi amici, e mi tenevo in disparte. Le sentivo ridere, tra quegli altri ragazzi, e mi pareva volessero ridere di me, come a canzonarmi, o a costrin-

germi a sottolineare che l'altrui compagnia era ugualmente gradita, se non preferita. Allora le consideravo infantili, in questo loro disegno d'indispettirmi.

Poi ci avvicinammo, dopo alcuni giorni, e sembrò un gesto spontaneo da parte di entrambi (la mia solitudine e il loro chiasso), sebbene insieme avvertissimo senza dircelo l'impaccio del comportamento dei giorni passati, quando ciascuno stava per proprio conto. In quel gruppo d'altronde io mi sentivo estraneo: ogni brigata finisce presto con l'acquistare una sorta di gergo che la distingue nei suoi discorsi: noi stessi, con le ragazze, ne avevamo creato a poco a poco uno, e tuttavia le allusive parole ch'essi usavano alla mia presenza, ma dette con naturalezza, come se ne fossi già a conoscenza, o forse dimenticandomi per un momento, mi davano un insopportabile fastidio. A volte tentavo abbastanza futilmente di rivolgermi a Linda o a Barbara con parole del *nostro* gergo, provando un nascosto sentimento di vendicata soddisfazione davanti alla perplessità degli altri: esse però mi guardavano allo stesso modo interrogativo, come se per le prime non avessero capito il significato di quelle parole o volessero nascostamente rimproverarmi d'usarne, fra gli altri. In realtà, io le pronunziavo solo per far intendere che tra me e le due ragazze, fra noi quattro (c'era sempre una frase nella quale nominavo Andrea: subito Linda mi guardava: questa circostanza mi insospettì facilmente), passassero uguali se non più intimi legami. Quella breve traversata diventava in tal modo una sorta di gara, un'ostentazione cavillosa e abbastanza goffa dei nostri gradi di amicizia: ma più sciolta e quasi indifferente (devo ammettere) nel gruppo dei loro amici, più appariscente, magari più acre, in me.

Alla spiaggia ci separavamo di nuovo, le ragazze raggiungevano amiche o signore che sotto le tende lavoravano leziose maglie coi ferri, parlando di moda di pettinatura di fidanzamenti, e ci ritrovavamo a mare, oppure al ritorno sulla motobarca. Io conservavo sempre un atteggiamento di difensiva: a sera poi raccontavo ad Andrea avido e attento le parole dette, gli sguardi passati fra noi, magari i pensieri che avevamo potuto ciascuno formulare. Forse più d'una volta devo aver abbellito la realtà con parole o frasi che mai furono scambiate, per il piacere di vedere Andrea legato al mio resoconto, grato ma mortificato dal mio attestato d'amicizia.

Io descrivevo persino le acconciature delle ragazze, le variazioni del loro trucco, gli abiti indossati. Linda vestiva con semplicità, portava sempre abiti di adolescente, con una cintura che s'annodava alla vita in una nocchettina. Andrea sorrideva quando m'attardavo a posta a commentare benevolmente la grazia d'un tale abbigliamento che per lui era stato un altro motivo di simpatia sempre più tenera e innamorata. Qualche volta egli s'era divertito a tirarle un capo della nocchetta e a scioglierla per il gusto di vederla subito corruciata riannodarsi la cintura (c'era nell'espressione di Linda un'ombra gradevole d'ingenua e naturale civetteria): il suo gesto, e il sorriso canzonatore ma carezzevole che lo sottolineava, gli faceva lo sguardo brillante. Era facile, guardando quegli occhi, capire l'intensità dell'amore di Andrea.

Mi successe un giorno sulla motobarca d'assistere a questo episodio: lei ci volgeva le spalle, poggiata al parapetto, e io le guardavo la nocchettina della cintura annodata dietro la schiena e sorridevo pensando ad Andrea. Le si avvicinò in silenzio Guido Vosa, uno dei ragazzi del gruppo, e le sciolse il fiocco ridendo. Ella si voltò di scatto e lo guardò, arrossendo, perché sentiva ch'io la fissavo; e non rispose, si riannodò in silenzio la cintura, volgendosi un'altra volta verso il mare. Ma le mani le tremavano, legando i capi dietro la schiena.

Non riferii ad Andrea l'episodio, ripromettendomi di parlarne a Linda. Questo colloquio, che avvenne qualche giorno più tardi singolarmente favorito dalle circostanze, è uno dei ricordi più incresciosi, di quel periodo, e nello stesso tempo dei più cari. Allora non sapevo le sofferenze che da esso sarebbero venute un po' a tutti noi, e specialmente ad Andrea: e quando v'ho ripensato, mi è parso quasi di scorgervi il segno d'un caso che abbia agito al disopra di noi. Forse per ogni circostanza della vita è vero questo, e allora possiamo accusarci di far soffrire o dolerci del nostro stesso dolore, se siamo unicamente pedine mosse da altri?

Ma la soluzione d'un tale interrogativo può essere anche estranea al presente racconto (seppure giustificare, una buona volta, il mio comportamento), ed io voglio narrare ora i fatti che accaddero come accaddero, senza dare ad essi, sull'aiuto della conoscenza degli avvenimenti seguiti, il carattere d'una interpretazione o il valore d'un presagio.

VII.

Con Linda, io assecondavo più facilmente certa mia natura schietta e sincera; ho detto che l'essenza del suo carattere ci sfuggiva, ma proprio per la sua chiarezza. Linda era semplice, in fondo: confessava candidamente, ad esempio, di non amare un tal libro parendole troppo pesante, o d'annoiarsi a un concerto, di non capire un quadro: priva di affettazioni intellettualistiche e d'altronde senza vergognarsene. Con lei, al contrario che con Barbara, non riuscivo a parlare con serietà, o meglio senza rimpinzare le frasi della nostra conversazione con giuochi di parole o motti di spirito. Mi pareva d'obbligo una spigliatezza inconsueta, che forse era l'unico modo di comunicare fra noi, un discorso più serio non potendo tenersi perché nulla avevamo in comune.

Tuttavia quel lungo colloquio, anche se oggi mostra a distanza d'anni la blanda e infantile vaghezza che nel ricordo sempre lascia la sofferenza dell'età giovanile, fu serio e grave, entrambi sentendo, Linda ed io, l'importanza di doverci mostrare sinceri, per evitare più dolorosi equivoci. Esso si svolse sulla motobarca e alla spiaggia, un giorno in cui mancò Barbara. E appena la vidi mi avvicinai, già internamente eccitato per l'occasione che mi si offriva di poterle parlare con libertà, giacché da tempo progettavo di affrontare con lei l'argomento dell'amore di Andrea: ormai esaltato dal mio compito di confidente,

volevo condurre sino in fondo la parte assegnatami, e parlando di lui a Linda favorirgli in qualche modo la possibilità di spiegarsi.

Ci salutammo come al solito, ma avvertii subito che anche lei sentiva oltre l'abituale festosità di quei convenevoli una sorta di attesa, di trepidazione, di raggiungimento. E restammo presto silenziosi: poggiati al parapetto, guardavamo l'acqua contro lo scafo arricciarsi in una spuma gorgogliante e bianca. Allora dissi, lentamente, accennando la scia della motobarca: — Ma tra poco il mare sarà di nuovo calmo, senza più traccia di questo passaggio. Come succede per gli uomini sulla terra. — Nelle mie parole non c'era tristezza, al più una compiacenza vagamente letteraria. Lei mi guardò, stupita per quella considerazione, ma assorta, e mi rispose dopo molto tempo. Almeno credo che intendesse in qualche modo rispondere a quelle parole, quando sussurrò dopo lunghi minuti: — Sì. — Allora io dissi, semplicemente: — Linda, Andrea ti ama.

Lei mi guardò; io ero triste, scontento, eppure eccitato, mi sentivo investito d'una parte e cedevole senza volerlo davvero a una sorta d'incantata nostalgia. L'urto dell'acqua contro lo scafo aveva un borbottio soffice e gonfio, l'ascoltavo e mi pareva, guardando la scia bianca, di lasciarmi veramente dietro qualcosa di mio. Mi sentii stringere un braccio.

— Ma dici sul serio? — Sorrisi: mi sembrava d'essere al centro d'una situazione quasi melodrammatica.

— Sul serio. Tu lo sai, del resto, l'hai capito sin dal primo momento.

Non negò. — Sì, è vero: ma pensavo che il mio atteggiamento gli avesse fatto capire che sono solo un'amica, per lui.

— Tu non l'ami?!

— Oh, Alberto, è una cosa complicata. Sì, gli voglio bene, come a te, come a tutti gli altri amici del gruppo.

— Ma Linda — replicai, ostinato e deluso e della mia delusione già sentendomi vagamente felice, — tu non puoi dire questo. A volte t'ho osservata: certi tuoi sguardi, certe tue parole, certe tue smorfiette, passami il termine, non sono cose di amica.

Mi guardava smarrita, contrariata, e come se ripensasse a tutto quanto le ricordavo cercandone una giustificazione; dopo una pausa prolungata e stonata tentò un sorriso. — È vero. Ma non sono così anche con te?

— Con me meno che con lui.

— Ma perché lui mi è più spesso vicino.

— Dunque non l'ami — dissi, testardo. E lei disse, sottovoce: — Alberto, posso confidarti una cosa? Ma non devi dirlo a nessuno. Io sono fidanzata con Guido. Guido Vosa, Alberto.

— Ma no! — dissi scioccamente meravigliato, e per un attimo lei rise, dinanzi al mio goffo stupore. Poi si rifece subito seria, con un'espressione che pareva disperata, in fondo a quegli occhi azzurri. Erano gli occhi dei quali Andrea mi parlava tanto, con una voce tenera e triste di felicità. E riudii tutte le sue parole, risentii tutte le sue speranze, come se invisibile in quel momento ma presente egli scaricasse su di me l'intensità del suo amore:

pensai a lui, al dolore che una tale rivelazione gli avrebbe arrecato, io stesso paralizzato da quella sofferenza che non potevo non immaginare violenta. — Non dovevi ingannarci, Linda: non dovevi agire così.

— Alberto! Ma devo dirti tutto, allora? — Eravamo giunti al pontile, la folla dei bagnanti s'agitava verso la passerella calata all'attracco. Mi sussurrò rapida: — Parleremo dopo.

Dopo, sopra uno scoglio solitario in mezzo all'acqua azzurra, seduti vicini, lei parlò, a occhi bassi, un dito che ripassava a caso sull'alga verdognola attaccata alla roccia e ne scomponeva la rasa peluria. Parlò a lungo. Io pensavo ad Andrea, ogni tanto. Lei spiegava i motivi della sua condotta, confessava d'essere in principio ricorsa alla nostra amicizia per stornare in parte i sospetti della madre ostinata e ostile a un fidanzamento con Vosa: noi dovevamo capirla, aiutarla. Io pensavo ad Andrea. Adesso, quella specie di rabbia delusa e sdegnata che sulla motobarca aveva vinto persino il mio vago sentimento di gelosia, si placava, era già un'accettata e lontana passività. In qualche momento la partecipazione al racconto disarmato di Linda m'insinuava il dubbio d'essere lì con lei a tradire Andrea, scusando adesso l'atteggiamento della ragazza anziché rimproverarla. Ma c'era un pensiero grato e nello stesso tempo cattivo che mi sopraffaceva, in quegli istanti. Io pensavo che Andrea non avrebbe potuto, dunque, fidanzandosi con lei, allontanarsi da me. E lì, sotto il sole, me ne veniva un'ubriacatura tiepida e assolata alla quale mi abbandonavo con una gioia nuova, sconosciuta, inebriante. Io non potevo accusare Linda, se lei mi ridava la possibilità d'essere ancora il solo e amato amico di Andrea.

VIII.

La mia natura è quella di un egoista: sempre ho saputo celare con la parvenza d'un gesto di generosità ovvero di puro altruismo (se mai ne ho avuti) il piacere o ancora peggio il profitto che, al contrario, dall'esercizio d'un tale atto intendevo perseguire.

Non riferii ad Andrea il colloquio avuto con Linda, giunsi anzi a dire di non averla vista, quella mattina alla spiaggia. Non m'ingannavo sulla causa di questa condotta: avevo subito pacificato i primi stimoli della coscienza prospettandole l'intensità d'una delusione e d'una sofferenza della cui misura, conoscendo l'indole estremamente romantica di Andrea, non si poteva esser sicuri. Ma dentro di me sentivo che un motivo più segreto e sottile mi induceva a servirmi di tali occasioni. In realtà, io volevo assecondare ancora nel cuore ignaro di Andrea la presenza di quella passione, per una sorta di rivincita che pareva dovesse spettarmi, dopo i giorni ch'egli mi aveva fatto passare, per quanto inconsapevolmente, d'ingrata e afona pena. Andrea, con facilità persuaso anche dalle mie parole di consenso e di sempre più sottile incoraggiamento, avrebbe creduto in una corrispondenza di simpatia, da parte di Linda, sino a sentirsene sicuro e pronto ormai a parlarle: allora, respinto, dopo il primo e naturale dolore, si sarebbe staccato da quel sentimento e non potendone

sopportare il vuoto e l'angoscia mi si sarebbe riavvicinato con una maggiore sete d'affetto.

In fondo questo volevo: non era una malsana vendetta, solo il desiderio di ritrovare la gioia della nostra amicizia, rafforzata stavolta dalla nausea d'una delusione. Nel mio progetto, trovai facile complicità proprio in Linda la quale, avendomi pregato di non parlare ad alcuno dei suoi sentimenti per Guido, continuava a mantenere con noi un atteggiamento cordiale di cui Andrea era pronto a prendere i lati più appariscenti ed equivoci per costruirvi il suo amore. Per di più, dopo i violenti piovaski di quella fine d'agosto che avevano per sempre dissolto le caligini dell'afa estiva, la stagione sembrò allentarsi: io stesso andavo poche volte, alla spiaggia, e diradate alquanto le occasioni d'incontri con le ragazze, mi riusciva più facile perdurare in quel silenzio che custodiva il mio segreto.

A volte in compagnia di Andrea un'improvvisa ombra di rimorso mi rendeva a un tratto taciturno, assorto, allora quasi non lo ascoltavo più, preso a rimuginare il filamento dei miei complicati pensieri: ma erano solo attimi d'incertezza, presto sapevo ritrovare la necessità della mia condotta e la sua buona fede. Anche Andrea avrebbe capito, dopo. E pensavo con una gioia lenta e inebriante ai prossimi mesi, quando Andrea avrebbe parlato a Linda e ne sarebbe stato rifiutato: pensavo a tutti i pomeriggi che ci aspettavano, nel mio studio o sul lungomare deserto, alla mia vittoria: avrei saputo guarirlo, ne avevo l'assoluta certezza, perché c'era nella mia indole questo servilismo d'infermiere che in momenti d'euforia io chiamavo anche abnegazione. Forse tutto questo non sarebbe successo se Andrea, innamoratosi di Linda, le avesse subito parlato, era in fondo la soluzione più naturale. E invece egli ancora tentennava, in quello stato di fantasia esemplando la fase più bella del proprio sentimento. Un timore c'era, nella sua perplessità, ma era solo quello di distruggere il suo amore, una volta incanalatolo per gli ovvi sentieri d'un fidanzamento. A volte improvvisamente stabiliva di parlarle, ma poi ridiventava irresoluto e rideva, appagato già dalla sola gioia di quell'interna euforia. Era come uno che dopo aver atteso posta con ansia, ricevuta finalmente una lettera, non l'apre subito, trattenendola con sé contento di possederla, di mettere ogni tanto in tasca la mano e sentirne il contatto: sicuro, ecco, per una intuizione della quale è inutile ricercare i motivi, che il contenuto della lettera con la sua preveduta piattezza abbia a deluderlo.

Tali ritrovo le disposizioni dei nostri sentimenti, al tempo di quella lontana stagione estiva, se le cerco nel limbo della memoria dove fluttuano perennemente.

IX.

Si dirà: Andrea, personaggio dotato della irrazionalità della giovinezza ma con un di più di sensibilità intuitiva ed acuta, fu dunque così cieco nel suo sentimento da non vedere, o percepire, il valore della particolare amicizia che legava Linda a Guido Vosa? Per la verità,

egli ne aveva avuto il sospetto, in principio, quando aveva cominciato a innamorarsi, e ne avevamo parlato, insieme.

— Alberto, se lei è fidanzata? Ci sono tutti quegli altri ragazzi che le ronzano attorno. — E insieme cercando, fra quelli, i probabili innamorati, ci eravamo fermati proprio su Guido, amico d'un fratello di Linda e vicino di casa di Barbara. Spesso, anzi, in qualche nostra visita alle ragazze, su da Barbara, avevamo trovato anche lui, ma la sua presenza ci sembrava giustificata appunto dalla vicinanza delle loro abitazioni. Linda, poi, proprio per nascondere anche ad occhi estranei quel fidanzamento furiosamente osteggiato dalla madre, mai s'era tradita con uno sguardo o una frase o un gesto, sicché presto anche Guido sembrò per noi un volto anonimo e indifferente, uno dei ragazzi del gruppo.

Solo una volta quel dubbio poté sembrare affidato alla realtà: o forse ebbi una tale impressione perché da Linda stessa ormai avevo appreso la vera natura dei suoi sentimenti per Vosa. Era una sera settembrina, che nella nostra città a ridosso dei monti porta già la diffusa e umida malinconia dell'autunno. Avevamo incontrato le ragazze per strada, rincasavano, e le accompagnammo. La vetrina d'un fioraio ci attirò, e sostammo tutti a guardare tra la puntuta simmetria d'alcune piantine grasse un fascio di rose: rialzando il capo sorpresi riflesso nello specchio di fronte il volto di Guido e i nostri sguardi s'incrociarono. Anche Linda fissava lo specchio, pareva incantata, fra i vapori che chiazavano la lastra. Guido disse subito, allegramente: — Beh, acquistate o no?

Ci voltammo tutti verso di lui; alla sorpresa di Barbara e Andrea per l'incontro, io e Linda mescolammo la nostra, falsa e studiata, ma istintivamente espressa per una sorta di complicità che ci aveva legati subito, desiderosi solo di non averne memoria. Dopo i saluti, Vosa continuò con quel suo tono di sicurezza forzata: — Ma se non avete di meglio per investire i vostri capitali, propongo d'andare a bere una tazza di cioccolata da Mosca.

Così ci dirigemmo verso la pasticceria: Linda camminava avanti con Andrea e con me, Barbara e Guido più indietro, ridevano fra loro e si scambiavano sottovoce continue parole: forse parlavano di noi? E io camminavo distratto, ma teso, e anche Andrea, son sicuro. Perché Barbara ostentava quella smodata allegria? Per tutto il tempo durante il quale ci trattenemmo nella pasticceria, non fece che ignorarci, continuamente parlando e ridendo con Guido, un poco distanti da noi. Linda era più riservata, e parlava con me e Andrea: ma anche della sua tranquillità non mi fidavo, come se tendesse solo a distrarci per dare a Barbara la possibilità di parlare con Guido e riceversi forse un appuntamento, o comunque parole da riferire poi a lei, Linda. Sicché mi pareva una sorta di congiura, quel nostro incontro, ai danni di Andrea il solo ignaro d'ogni retroscena, e m'angustia e irritava il pensiero che le due ragazze, e forse lo stesso Guido, mi sapevano ormai al corrente e perciò complice, in qualche modo della loro condotta. In quel momento sentivo d'odiare Barbara, Linda, me stesso, ma prestavo vilmente il mio silenzio al loro scopo e

cercavo di scolparmene stabilendo di confessare ogni cosa ad Andrea, per spingerlo a staccarsi da lei e a ricredersi.

Ma quando fummo soli, più tardi, ed egli cominciò a parlare di Linda senza rilevare lo strano comportamento delle ragazze, tacqui. Tacqui perché mi scoprii ripreso dalla mia pena, irritato dalla sua cecità e avvilito dall'idea che forse era troppo tardi, parlare, ormai: facilmente Andrea non mi avrebbe nemmeno creduto. Mi sentii ferito, deluso, sconfitto. Allora adoperai i miei accorgimenti sperimentati con abilità altre volte, per continuare, dal momento ch'egli lo voleva, ad ascoltarlo con quella benevola e sollecita attenzione, appianando ogni suo dubbio, interpretando ogni sfumatura nel significato a lui più accetto, insomma blandendolo com'egli voleva. Parlammo a lungo, sino a tardi: avrei potuto immaginare (e goderne) ch'era tornata d'incanto una di quelle inobliliabili nostre serate fatte di abbandoni e progetti e confidenze, se l'argomento della discussione non fosse stato a me il più invisibile. E più odiavo, ormai, posseduto dalla mia viltà, quei discorsi consunti e interminabili, più esercitavo la mia pazienza a sentire le sue parole e a suggerirgliene di dolci e gradevoli. Finché Andrea disse, improvvisamente:

— Ho deciso, sai. Domani le parlerò.

Allora io tacqui: null'altro mi spettava, adesso. E cominciai a trepidare, dentro di me, avvertendo le prime avvisaglie d'una felicità presto tangibile, quando Andrea mi sarebbe stato restituito, per così dire, dal rifiuto di Linda. Sentivo, commovendomi sulla mia bontà, che avrei perdonato la sua lunga assenza, e che insieme avremmo riconquistato la nostra amicizia.

X.

Certo non è cosa che piaccia scoprire di sé i lati più inconfessabili: non so più adesso quale scrittore ebbe a dire una volta che bisogna essere troppo sfacciatamente innamorati di se stessi per poter parlare, senza vergognarsene, della propria persona. Giunto ormai alla fine del presente racconto (non sembrano precipitate, le prossime pagine, furono tali solo gli avvenimenti in esse narrati), io ritrovo finalmente una reticenza nel proseguire che mi turba e stupisce. Ma forse questa singolare sorta di perplessità mi è data, al contrario, proprio da quell'amore scontroso che ancora porto a me stesso: sicché mi sento irresoluto a continuare l'esposizione di quel tempo, mi viene il dubbio che mostri troppo, e con troppa compiacenza, le zone di me più incresciose. E poi c'è quel gesto di Andrea che tuttora mi umilia: non posso dimenticarlo, a volte vi ritorno col pensiero con una sorpresa che gli anni non sminuiscono, allora rivedo con una crudele nettezza di particolari il pomeriggio autunnale, e il mio studio, le mie carte, il giuoco lento e sinuoso del fumo della sigaretta nella stanza.

Leggevo, aspettando l'arrivo di Andrea, ogni tanto, puerilmente, rialzando il capo e guardandomi attorno per verificare se la stanza avesse sempre il suo volto accogliente. Il crepuscolo si teneva pronto con le sue ombre impazienti come le ballerine dietro le quinte

che aspettano il segnale d'entrare in scena raccolte intorno ai loro veli. La lampada diffondeva un alone di luce sulla scrivania e sembrava volerlo delimitare con le nebbie del fumo pigre e ferme ai margini di esso. In quel cerchio di chiarezza vidi Andrea, e lo guardai sorridendo stupito non essendomi accorto del suo arrivo. — Ciao — dissi, — buonasera.

Era di fronte a me, oltre la scrivania, che sgombrò di alcune carte con un gesto febbrile e notai la sua mano tremare, entrando un attimo nel riflesso della lampada. Era in piedi e il suo volto mi sfuggiva, avvolto d'ombra. E io dissi, ancora: — Beh, novità?

Allora dovette guardarmi; almeno lo credo. Guardarmi a lungo come se volesse studiarmi, col suo silenzio. Sorrisi. Egli disse: — Vigliacco. — Rividi la sua mano: non tremava, adesso, era rientrata nel cerchio di luce, stretta a pugno, pronta a colpire ma ferma, sopra di me, quasi paziente, come se volesse aspettare generosamente ch'io mi riprendessi prima dallo stupore di quell'insulto, per poi picchiarmi, implacabile. Allora dissi, debolmente: — Andrea.

E la sua mano si aprì: mi avrebbe colpito. Attesi. Attesi che mi colpisse, sebbene ancora non ne sapessi la ragione né potevo ormai più cercarla. Trascorsero alcuni minuti, o tutto il resto della mia giovinezza? Quando la mano si ritrasse, infine, senza avermi toccato, ed egli fu uscito, io restai a guardare il cerchio luminoso dal quale era sparito. Avrei potuto richiamarlo? Sentivo ch'era successo qualcosa: certo aveva parlato a Linda. No, non aveva capito il mio silenzio e la mia condotta, e perciò non dovevo addolorarmene, era naturale che reagisse in tal modo: chissà quali motivi aveva trovato nel mio atteggiamento verso di lui, dopo che Linda gli aveva confessato d'essere fidanzata a Guido, e ch'io lo sapevo.

Sentii l'urgenza d'una chiarificazione: anche se la nostra amicizia, ormai, era compromessa, soprattutto se lo era, perché almeno si portasse un ricordo più grato, di me. Pensai subito di scrivergli una lettera: per eludere la molestia d'un chiarimento orale, e per riconquistarlo con l'abilità delle mie pagine. Ero ripreso dal narcisismo della mia indole libresca, e tuttavia restavo irresoluto, abbandonato nella poltrona come ancora stordito dalla violenza di quella offesa. Egli tornò più tardi, forse subito: l'ho detto, mi sfugge la vera annotazione del tempo: ma c'erano più ombre, intorno, oltre il breve cerchio di luce della lampada. Sedette, non mostrò sorpresa di trovarmi ancora nella stessa posizione: non mi vedeva, non aveva pietà, di me. Tuttavia si scusò del suo impulso, disse d'aver parlato a Linda e d'averne avuto la confessione del fidanzamento con Vosa; Linda gli aveva detto anche del nostro colloquio alla spiaggia, ma egli non mi domandò perché avessi agito a quel modo (forse cominciava a capire?), parlava ora come a se stesso, ignorandomi. Solo alla fine mi chiese una sigaretta, avendo terminato le sue. Dopo avere acceso si alzò. Buonasera, disse avviandosi: lo vidi uscire, in silenzio: sapevo, per l'ultima volta.

Sì, di quel tempo lontano, questo è tutto quanto io posso narrare intorno alla nostra amicizia con Barbara e Linda, che avvenne credo di maggio: certo, in un mese caldo di primavera, quando si è pronti a ricevere, e i gatti si allungano pigri sui terrazzi inondati dal sole, e nelle cassette di terracotta si sfogliano lenti e inodori i fiori domestici.

L'ARDOISE

di

Francis Ponge

L'ardoise — à y bien réfléchir c'est-à-dire peu, car elle a une gamme de reflets très réduite et un peu comme l'aile du bouvreuil passant vite, excepté sous l'effet des précipitations critiques, du ciel gris bleuâtre au ciel noir — s'il y a un livre en elle, il n'est que de prose : une pile sèche ; une batterie déchargée ; une pile de quotidiens au cours des siècles, quoique illustrés par endroits des plus anciens fossiles connus, soumis à des pressions monstrueuses et soudés entre eux ; mais enfin le produit d'un métamorphisme incomplet.

Il lui manque d'avoir été touchée à l'épaule par le doigt du feu. Contrairement aux filles de Carrare, elle ne s'enveloppera donc ni ne développera jamais de lumière.

Ces demoiselles sont de la fin du secondaire tandis qu'elle appartient aux établissements du primaire, notre institutrice de vieille roche, montrant un visage triste, abattu : un teint évoquant moins la nuit que l'ennuyeuse pénombre des temps.

Délitée, puis sciée en quernons, sa tranche atteinte au vif, compacte, mate, n'est que préparée au poli, poncée : jamais rien de plus, rien de moins, — si la pluie quelquefois, sur le versant nord, y fait luire comme les bourguignottes d'une compagnie de gardes, immobile.

Pourtant, il y a une idée de crédit dans l'ardoise.

Humble support pour une humble science, elle est moins faite pour ce qui doit demeurer en mémoire que pour des formulations précaires, crayeuses, pour ce qui doit

passer d'une mémoire à l'autre, rapidement, à plusieurs reprises, et pouvoir être facilement effacé.

*De même, aux offenses du ciel elle s'oppose en formation oblique, une aile refusée.
Quel plaisir d'y passer l'éponge.*

Il y a moins de plaisir à écrire sur l'ardoise qu'à tout y effacer d'un seul geste, comme le météore négateur qui s'y appuie à peine et qui la rend au noir.

Mais un nouveau virage s'accomplit vite; d'humide à humble elle perd ses voyelles, sèche bientôt:

« Laissez-moi sans souci détendre ma glabelle, et l'offrir au moindre écolier, qui du moindre chiffon l'essuie ».

*L'ardoise n'est, enfin, qu'une sorte de pierre d'attente, terne et dure.
Songeons-y.*



5 - Carlo Carrà: *Paesaggio marino* (1932)



ARRA 933

6 - Carlo Carrà: *Il Cinqualino* (1939)

PONGE, OGGI

di

Piero Bigongiari

Non mi pare necessario, né possibile, parlare qui compiutamente come si converrebbe della poesia di Ponge. D'altronde l'ho fatto, o almeno ho tentato di farlo, nel saggio che ho dedicato al poeta undici anni fa, e non voglio ripetermi. La poesia a questo deve mirare: ad essere attesa così come si attendono, con cuore trepido, le ultime novità, che possono mutare il corso del nostro destino, d'improvviso o inavvertitamente. Ma non voglio mancare di avvertire almeno che, con *Le soleil placé en abîme*, uscito nel 1954, Ponge rischia di aver dato la risposta più fonda, la risposta *ex imis* del nostro secolo, alla questione lasciata aperta con desolate prospettive dal *Coup de dés* mallarmeano e da tutto il simbolismo. L'*abîme* pongiano, crede ma anche antipodo del *gouffre* baudelairiano, illuminato da un tale *soleil*, scopre il valore — secondo il principio di contraddizione — dell'ombra, riscattandola dal mistero ambiguo, e infine diremmo di resa solamente tonale, del simbolismo; il valore positivo della negazione; il valore insomma relativo che carica l'*Objet* di tutta la sua responsabilità fenomenologica. È che il simbolismo, trovato il mondo averroisticamente concluso nel suo meccanismo, non ha saputo superare «la neutralité identique du gouffre» per cui la «cime», punto culminante del suo delirio, è il fondo dello stesso abisso rovesciato verso il cielo: l'uomo s'era costruito la gabbia in cui il suo pensiero cantava disperatamente la libertà perduta. La disperazione romantica

trovava al momento conclusivo la sua ora di lucidità, ma l'uomo invero viveva in un mondo di specchi: l'abisso senza fondo aveva in realtà come fondo questa sua neutralità rispetto alla « cime ». Le « écumes originelles », nella cui grande ondata il simbolismo ha bagnato l'uomo finisecolare, con un gran brivido, in realtà lo hanno respinto all'asciutto sulla riva di quel *Néant*, di quella *Nada*, su cui egli si è sentito, come Robinson, su un'isola deserta, senza scampo possibile, abbandonato il suo orgoglio aurorale, isolato nella sua solitudine di dio mancato. A questo abisso intrinsecamente chiuso la migliore intelligenza novecentesca va contrapponendo faticosamente un « limite » aperto, continuamente aperto dalla sua stessa limitazione oggettiva; ed è la stessa rivoluzione che ha rotto, in età barocca, il microcosmo rinascimentale e l'ordine per entro stabilitovi dall'uomo-*princeps sui*, dall'uomo naturalistico e individualistico che il Rinascimento aveva inaugurato sulle spoglie della sua grande tentazione platonica. Perciò l'uomo del Novecento grafisce la parete di segni traccianti, libera nella caverna il mondo che vuole razionalmente conquistare, nel tentativo di misurare uno spazio che è il rapporto stesso tra le cose che va scoprendo, cose non ferme, cose che non finiscono di apparire, e che solo in quanto scopre situa; uno spazio che la scoperta dell'esistenza oggettiva allarga faticosamente intorno a lui. Così il cacciatore cavernicolo tracciava il *cervus elaphus* prima di andarne a caccia, prima di rintracciarlo, quasi ad annettersi con la sacralità dell'immagine, dell'immagine-cosa, il potere di acquisto sul mondo oggettivo. *Objet*: così Ponge chiama la risultante funzionale de « l'objet de notre émotion placé d'abord en abîme », secondo un punto di vista che si pone al di là del sistema copernicano che ha retto, dal Rinascimento ad oggi, una prospettiva che l'arte moderna ha attaccato, col suo sistema relazionistico, da tutte le parti.

Ora Ponge scopre, con una semplicità dolcissima, che « L'ombre a toujours une forme, celle du corps qui la porte. — Elle est le lieu de la tristesse infligée par la joie frappant un corps... — En somme, dans le même instant que le soleil frappe de joie une chose, il l'oblige à assumer sa responsabilité, et chaque chose alors condamne et exécute le jugement, la punition. Le soleil, qui la gifle de joie, affuble du même coup chaque chose de sa noire

robe de juge ». Noi non avevamo udito da tanto tempo parole consimili. La « *raison à plus haut prix* » di Ponge illumina la situazione esistenziale che Camus ha solamente sintomatizzato, con una spettroscopia d'una moralità rigorosa. Non potremo fare a meno, d'ora in avanti, di tali risultati.

Qui vorrei solo aggiungere una citazione dai *Paradis artificiels* di Baudelaire che fa al caso nostro inequivocabilmente: « Rien n'égale la joie de l'homme qui boit, si ce n'est la joie du vin d'être bu ». Ci pare che l'opera di Ponge sempre più rivelerà questa « gioia », « la gioia du vin d'être bu ». È lo straordinario *alter ego* dell'universo, questo cosmo chiuso nelle cantine della coscienza umana che rivela intanto nell'opera di Ponge il suo odore di mosto in fermento, a sciogliere nel linguaggio la sua struttura, cioè a trovarvi la sua prima *ratio*, o, se si vuole, a scoprire la struttura del suo linguaggio entro l'area del parlato umano inteso come puro possibile nel percorso che unisce, fulmineo o eternamente distante, eternamente dialettico, ogni segno al suo significato. È allora che il suo *De rerum natura* scende, o sale, dalla molteplicità delle cose, delle *res* significate, all'unità della loro natura, e si vorrebbe dire della loro naturalezza: esse divengono *res* significanti. Ed è allora, in questo trasporto semantico, che il poeta scopre l'unità del movimento, l'unità nel movimento, quella pura partecipazione di ogni fine al suo principio, di ogni mistero al suo fenomeno, è allora, in questa pura possibilità di apparizione, che la cosa è data nella sua verticalità. Ponge preme sui tasti primi della creazione quando la sua mano si posa sulla tastiera delle cose create, delle creature: il suono le rilega al loro sgorgare non dal loro non essere, ma anzi alla loro stessa possibilità di essere, alla loro stessa finalità che è l'essere.

Questo è il pathos, se vogliamo, baudelairiano di un tale poeta così razionale, così ricostruttivo, che risale, a ritroso, il flusso esistenziale del pensiero moderno, godendone di tutte le qualità, a dir così, veicolari. Egli, come un uccello, quando vola lasciandosi trasportare dal vento, ad ali ferme, aperte, quando approfitta delle controcorrenti e del battito estroso e insinuante delle ali, per rifarsi alle fonti stesse di questo vento esistenziale, per affermarvi quel principio di contraddizione che è, come sapete, per la coscienza moderna, una delle scaturigini, e tra le più fonde, dell'esistenza stessa.

Ma si veda, si ascolti per esempio *Le cheval* mentre la fantasia lo mescola, lo immischia, lo coinvolge un po' per volta con le sue stesse responsabilità circostanti, fino a farne un tutto unico, un pezzo staccato della creazione sotto i nostri occhi che da indagatori si fanno a poco a poco partecipi, e si vedrà salire nel particolare *poème en prose* pongiano, nel *proème*, lo stesso possibile che è la possibilità di continuare ad essere di ogni creatura. In tal senso il *poème*, mentre si pone come ipotesi, si pone anche, in quanto dotato di un linguaggio, come l'assoluta realtà dell'oggetto che in esso vive, il *poème* non essendone nient'altro che l'avvertita coscienza: se permettete, la sua dizione e la sua contraddizione. Qui, dicevo, Ponge si rivela in possesso di quel pathos che fu già di Baudelaire, di quella passione che è in ogni essere se visto impegnarsi nella continuità dei suoi atti. La vita è drammatica, se esce dalla sua chiusura figurale, se passa da un suo attimo a un suo attimo successivo quasi scavalasse un abisso, seppure accompagnata da un sorriso rassicurante, quasi a dire: vedi come è facile. In realtà intorno a ogni attimo si addensa la miriade del possibile, e in ogni attimo la vita sceglie la sua direzione. Quella è la creatura, ciottolo o cavallo o mimosa o uomo che raccatta quel ciottolo, cavalca quel cavallo, coglie quella mimosa: questa scelta nel possibile della creazione, una continuità che esclude tutto il possibile per un unico vero che, non appena si avvera, riduce ad impossibile tutto quello che fin allora si poneva come possibile, in una sorta di retrospettivo e mirabile spavento: è lo spavento del *Néant* superato dalla naturalezza dunque drammatica dell'esistenza che scopre l'infinito nel superamento stesso continuo del suo *Néant*. Sì, può farsi il nome di Chardin per l'amore di Ponge, la pazienza di Ponge verso le cose — e io stesso l'ho fatto —, ma è uno Chardin verso Baudelaire, infine uno Chardin che ha oltrepassato Baudelaire. Dice Ponge ne le *Le cheval*: « Lorsque claque l'éclair du fouet, le galop des nuages se précipite et la pluie piétine le sol... »; dice ancora: « Chatouilleux d'épiderme, disais-je ... mais son impatience de caractère est si profonde, qu'à l'intérieur de son corps les pièces de son squelette se comportent comme les galets d'un torrent! »; dice infine: « Grand saint, tes yeux de juive, sournois, sous le harnais... ». E si sente questo accompagnamento che è intorno alla vita, e la drammatica felicità, sorpresa nell'analogia

del possibile, di essere in ogni istante vera, vera in quanto irripetibile, in quanto la sua energia ha scelto, cioè ha proceduto. Ed ecco quel pathos che è nel « corps » dato all'« esprit », ma anche quella fluidità, quella fluvialità della vita che è nella constatazione dell'« esprit » ridato al suo « corps ». Una tale constatazione reciproca è la sorpresa ultima, e incrociantesi, della poesia di Ponge. E chi non ricorda, da un punto di vista strettamente poetico, la forza di convinzione dei grandi canti di Baudelaire nelle cui immagini cola, direbbe Leopardi, l'« olio soavissimo » dell'infinito: *A une dame créole*, che so, *Les yeux de Berthe*, *A une malabaraise*: « Tes grands yeux de velours sont plus noirs que ta chair... »? La felicità di Ponge, la sua « raison de vivre heureux », è nel sorriso che accompagna, come la favolosa storia stessa dell'uomo, la rivoluzione semantica del linguaggio, che è lo stesso farsi, lo stesso rivoltarsi su se stesse, per inquietudine o per pienezza intima, delle cose. E un tale sorriso è il filo divertito della coscienza, oppure l'urto ormai lieve, attutito, di un antico rimorso, o infine la stessa luce mediterranea in cui il « nosce te ipsum » della cosmologia pongiana, per cui conoscere è crescere, avviene come nella sua culla primeva, sorvegliata, e forse « bercée », dal dio fanciullo? Non lo so.

In occasione dell'uscita de *Le Grand Recueil* di Francis Ponge, presso Gallimard, suddiviso in tre volumi: I, *Lyres*; II, *Méthodes*; III, *Pièces*, siamo lieti di partecipare a questo « hommage pongien », pubblicando questo ritorno di Piero Bigongiari sul poeta francese e un testo inedito e recentissimo che Ponge ha voluto favorirci, *L'Ardoise*, che nel manoscritto porta la data Novembre 1961.

LE MOSCHE D'ORO

di

Giuliani Innamorati

Non c'è bisogno, oggi, di essere nel giro letterario per sentirsi ronzare nelle orecchie informazioni che riguardino libri non ancora usciti o che ancora non si è avuto modo di leggere. Si parla e si scrive tanto di cose letterarie e con tal gusto ed obbligo dell'anteprima che accade persino di imbattersi, sui giornali più diffusi, in recensioni di opere che non hanno ancora finito di vedere la luce; e insomma la notizia letteraria non è mai stata altrettanto corrente, facile e spampanata. Nulla di strano, dunque, se prima ancora di avere sotto gli occhi il volume sia capitato a qualcuno di conoscere il titolo dell'ultimo romanzo di Anna Banti: *Le mosche d'oro*, e di averci cercato subito un suggerimento, un indizio anticipato e magari una conferma di quella immagine della scrittrice sapiente e raffinata che della Banti è più genericamente diffusa e che di solito la rappresenta come elegante e polemica evocatrice di offese e dolori antichi, incorniciati da una sicura determinazione culturale e ravvivati da una precisa qualità di stile. Nulla è da eccepire, del resto, riguardo ai singoli elementi di una immagine così fatta, salvo che messi insieme a quel modo paiono dare luogo a equivoci di valutazione, a pregiudizi fondati sulla idea di una « maniera » bantiana, essenzialmente letteraria ed intellettualistica, chiusa nel suo proprio lusso d'indagine e nella sua fissità tematica. In questo senso gli omaggi più esclamativi rivolti alle peculiari virtù della stilista possono anche tradursi in una

tacita limitazione di competenze e protrarre l'equivoco fino ai confini della celebrazione di un gusto e di un «genere» pseudonarrativo che rimase sostanzialmente estraneo alla Banti fino dai suoi primi libri. Se infatti riprendiamo a leggere qualcuno dei suoi racconti meno vicini e, per esempio, ci fermiamo su quelli del *Coraggio delle donne*, che oggi hanno assai più di venti anni, non è che ci accada di essere attratti da una cifra di stile, dal fraseggio della pagina, quanto dalle dolenti figure umane nelle quali la scrittrice persegui la ingrata verità di quel «coraggio». Proprio una divergenza autentica degli interessi della Banti da una condizione di pura ricerca letteraria ci è insomma indicata nella sua stagione iniziale, che ci permette di riconoscere il senso di un lavoro inteso da sempre alla cura esplorativa di anime e di oggettive verità desunte da una esperienza amara e lucida. Né con ciò si consente a un grossolano repertorio di contenuti, perché anzi la questione della letterarietà o meno del discorso bantiano riguarda il valore delle scelte culturali ed il centro della sua espressività. La «cultura» di Anna Banti, sia che investa la cognizione della tradizione narrativa europea o che si manifesti nell'esercizio critico che essa conduce sulla vasta area di interessi d'arte e di costume che notoriamente le competono, non è certo il risultato di una partecipazione della realtà su un piano *diverso* da quello che regge la «ispirazione» artistica della scrittrice; non funziona e non esiste, in altre parole, nel nucleo della sua personalità, come una forza ed una spinta che possa comunque risultare soltanto collaterale o integrativa di una «disposizione artistica» preesistente. Strumento primario di una individualità che ha in sé diffidato degli abbandoni e delle virtù «naturali» ed ha costituito un valido reticolo di controlli intellettuali e morali di fronte alla realtà (una disciplina d'esperienze, tra scettica e stoica) la «cultura» non è capitale di corredo e di sussidio, ma condizione strutturale della verità bantiana. In quanto alla disposizione artistica parlerei piuttosto di una continua conquista di «risoluzioni» d'arte, sollecitate dai fermenti dell'impegno conoscitivo e critico della vita. Da ciò, la nativa maturità e complessità dello stile e la tensione sempre rinnovata di un raccontare che elude di regola l'invenzione e compone gli eventi seguendo un ritmo essenzialmente giudicativo. Non penso che sia necessario dare seguito ai corollari ed alle prove che dall'*Itine-*

rario di Paolina fino alla *Casa piccola* si potrebbero dedurre; solo questo osserverò ancora, che proprio per la sua natura di conclusione necessaria ed estrema di un processo critico, l'arte della Banti mantiene uno slancio di spontaneità e di avventura che non è meno forte per essere tutt'altro che cieca. *Le mosche d'oro* ne sono la prova più arrischiata e più recente. Dicevo al principio che il titolo da sé poteva far supporre d'essere introdotti in chissà quali ambienti siglati da araldiche mosche o alla scoperta di simboli remoti e rari. La facile scoperta che si tratta proprio di mosche dorate comuni, o sterco-rarie, di quelle che «scelgono escrementi e qualunque immondizia a culla della loro prole» — come dice il vocabolario — non sarà passata per qualcuno senza sorpresa, e non tanto per via delle mosche quanto perché la vicenda del romanzo è tutta impegnata con la vita contemporanea. E lo è sul serio.

Dopo avere vissuto insieme per più di due anni nell'anarchismo parodistico di St. Germain, Libero Marcocci e Denise Ravier sono di nuovo separati. Lei ricca e bella ragazza borghese e lui pittore italiano di origini contadine hanno semplicemente fatto coppia, vivendo secondo il costume e le risorse del vuoto e sempre tardivo ribellismo giovanile che in St. Germain riconosce più o meno l'ombelico del mondo. È nato anche un bambino; comunque a un certo punto Denise ne ha avuto abbastanza di far coppia con prole a St. Germain, ha scritto su un biglietto: parto per il Congo ed ha piantato Libero e il Dantino. Il romanzo comincia qui. Libero da una parte, Denise dall'altra sono condotti a riannodare ciascuno per conto suo i rapporti di prima e specialmente a cercare forza e conforto nei rispettivi rifugi. Libero obbedisce d'impulso al primo, istintivo richiamo alla solidarietà familiare contadina e parte col figlioletto, torna in Italia, in Toscana, al podere, dove vivono da mezzadri i genitori e i fratelli. Senza progetti, nella condizione paradossale e sgradevole del sedotto e abbandonato, non ha, in fondo, altro che motivazioni egoistiche di fronte alla famiglia: sistemare il Dantino, chiudere dentro di sé la partita persa a Parigi e farsi in ogni modo aiutare. Che la famiglia, poi, e soprattutto la madre, si senta tradita e offesa da un simile ritorno che sanziona lo sperpero ed il fallimento delle speranze riposte pazientemente in Libero, nei suoi studi e nella sua carriera, ebbene questo per il turbato giovane è un disturbo, una difficoltà in più,

ma non costituisce una realtà da affrontare, un debito da riconoscere. Tanta astrattezza morale — diciamolo subito — non gliela perdoniamo. Ma lui così è. Contadino non è più, professionista non è mai diventato, non ha un mestiere come non ha idee. Il suo ribellismo ambizioso mascherato di progressismo aveva perso, a Parigi, anche la debole partecipazione disciplinante della vita di partito e la velleitaria accidia degli anni trascorsi rimane ancora la parte più sostanziosa del capitale interiore di quest'uomo debole e viziato. Conserva una idea astratta, idillica, del mondo al quale chiede soccorso, così come nutriva sentimenti generici di fronte a quello che ha abbandonato. La realtà è invece diversa e scomoda: la famiglia, sul podere a mezzadria, ha i suoi grossi problemi; c'è la sorella nubile con un'altra creatura, c'è il fratello che ha i suoi disegni di piccolo-borghese *in nuce*, c'è la madre con le sue delusioni. Libero preferisce vivere in città e mantenere con la famiglia contadina solo i rapporti utili a farsi allevare il figlio in campagna. Ma anche la vita cittadina — in fondo — gli si rivela troppo difficile; le vecchie amicizie lo disturbano, il lavoro in tipografia non lo attrae e solo una nuova partenza ed un impegno di lavoro diverso, legato alla vocazione artistica, offriranno a Libero un assetto meno disperante. Il tempo trascorso, intanto, se gli ha illimpidito qualche mezza idea, non lo ha condotto a staccarsi da quel passato parigino nel quale pare che fermentassero più liberi i suoi confusi sentimenti di debole e disancorato figlio del secolo; e come quel passato ha un centro e un volto in Denise, il ricordo di lei vive segreto e continuo, inutilmente respinto dai rancori e dalle rivolte dell'uomo deluso e vagabondo.

Dall'altra parte c'è Denise, l'altra mosca d'oro, figlia del suo tempo fino a un grado di tragica e penosa esemplarità. La spavalderia che le aveva fatto abbandonare gli agi di casa sua insieme ai vezzi e le pose dell'adolescenza e poi tutto il ciarpame trepidante della finta spregiudicatezza, del cinismo giocoso e pur triste dei ventenni, l'ha sorretta nel sottobosco di St. Germain fino a poco dopo il parto. Poi il richiamo della sicurezza e della «libertà» di una vita da giocare ancora tutta, e sul velluto, l'ha ricondotta a casa, dove una madre esperta, abile e disinvolta l'aiuterà a reinserirsi nell'ambiente. Non è così, naturalmente, e la libertà di Denise segue

un tracciato dolorosamente obbligato sia dalle circostanze che dalla impotenza mentale e morale della ragazza. La madre, vedova e agli ultimi guizzi di una tenerezza sensuale finora controllata, non vede l'ora di sganciarsi dalla figliola maggiorenne e glielo fa capire. Per Denise, reduce da più di un malanno, il distacco della madre è l'occasione di un nuovo crollo. Altro che anticonformismo! Debole e sensitiva, Denise ha soprattutto paura della solitudine come ha paura della vita, che in genere sono paure compagne. La «libertà» di Denise diventa in tal modo il calvario di una poveretta che cerca anche lei un mondo ovattato e idillico, ma che — per di più — lo cerca aspettando che le venga offerto da qualcuno uscendo da una camera d'albergo di lusso, o dal confortevole chiacchierio di un salotto, di una mostra, di una spiaggia alla moda. Gliene viene offerta, invece, la crudele caricatura in una sequela di sventurati incontri che scattano intorno a lei come taglie: il bellissimo giovane di cui si innamora, in uno stato di convalescenza, le si rivela crudelmente per invertito, e così è dell'anziano elegante consolatore della nuova disfatta, e così via ancora, da una speranza a una nuova delusione, con crescente esasperazione del suo stato, fino alla clinica psichiatrica e poi fino a cercare uno sfogo impossibile nel fondo di un esibizionismo sessuale senza pace e senza verità. Questa specie di Justine moderna, che subisce le sciagure di tutti i mali che può offrire il vizio della finta libertà, finisce per sprofondare nella allucinazione, nella frenesia degli isterici. Povera mosca dorata, essa è uscita a vivere deponendo — eh, sì — nell'immondizia, la sua prole, e finisce a ronzare sotto il bicchiere opaco della follia.

Questi i due protagonisti della vicenda. La loro storia, i loro incidenti e le loro passioni ci colpirebbero poco, in fondo, se essi risultassero isolatamente identificati. Libero e Denise, in se stessi e l'uno nei riguardi dell'altra, non avrebbero meritato d'essere riscattati dall'anonimato della cronaca quotidiana ove annegano i sentimenti e le manie dei deboli senza scuse, appunto per quella incapacità di reagire, di soffrire sul serio e dunque di vivere attivamente che non si stancano di mostrare. Meno che mai poi l'avrebbe meritato Libero. Il Marcocci è così povero uomo che lo salva giusto l'atavismo popolano per qualche residuo di buon senso, ma del resto è solo un piccolo egoista sbandato e deluso cui neppure l'estro artistico (la sua

pittura) suggerisce altro che espedienti o soliloqui. Non è meno patetico di Denise, magari, ma se questa, per la sua totale fragilità ed incapacità a lottare, si accaparra dal lettore una rata di compassione sincera, l'altro si guadagna, piuttosto, la mancia del disprezzo. Anna Banti, si diceva, non li ha tuttavia assunti in solitudine, ma li ha raccolti insieme ad intere zone della società, li ha guardati ed espressi insieme ad interi gruppi di uomini e di donne, specificati tutti con severo impegno nei loro tratti individuali e nei connotati sociali che li distinguono. Da questa comunità storica deriva ai guai di Libero e Denise serietà ed oggettiva dignità di fatti, il che è come dire che nella compagine del romanzo corre una carica di esame, una violenza di ricerca tale che compromette in senso positivo la mediocrità ossessiva del mondo osservato. Mediocrità ed atonia morale paiono le costanti di tale mondo, privo assolutamente di innocenza, come di forza e di speranza. È un mondo di spettri sensibili e carnali, con la ferocia e la debolezza che è propria della stupidità in maschere di civiltà; è un mondo di morti che non crede nemmeno al becchino che se lo porta via. Anna Banti avverte che c'è tanto, di questo, nel nostro mondo di oggi e che poco manca che lo sia del tutto. Ma di quel poco o molto non si cura e solo nella fermezza di una sperimentazione così dolorosa, nella costanza esplorativa che arricchisce e complica attivamente la geografia del suo romanzo è da riconoscere il nucleo vitale, l'«anima» dell'opera. Di fronte alla quale mi sembra che sia opportuno e necessario non perdersi dietro una lettura di gusto e raccogliere piuttosto, anche dai chiarissimi segni della sua struttura e del suo stile, la nozione centrale del coraggio da cui è animato il libro. Quel procedimento alternativo del narrare che bilancia l'attenzione tra Libero e Denise, quel racconto che si divide e si riunisce continuamente mentre l'ago del pendolo trascorre dalla immediatezza cronachistica al defilamento della memoria, quel continuo ed affannoso trapasso dalla diffusione informativa del particolare esterno, dalla captazione dell'oggetto e del gesto minimo fino alla concentrazione della verità interiore, hanno un senso preciso, sono vita di un sistema espressivo organico. Se ne risulta un raccontare estremamente stilizzato e composito, questo è in quanto il racconto obbedisce rigorosamente ai valori della realtà che lo pone in essere e che va «dittando» allo spiri-

to dell'autrice. È una realtà che squallidamente si manifesta seguendo il ritmo della casualità, passiva e ripetitoria, ove si decompone la vita, privata di forza e di libertà. Da essa dipende la narrazione per settori, da essa deriva la prevedibilità quasi assoluta degli eventi, come anche quella impressione di accorata pantomima che è nelle zone più accese. Il coraggio e la onestà artistica di Anna Banti in questo caso si manifestano, dunque, nell'avere accettato di condurre fino alle estreme conseguenze la sua più diretta e violenta presa di contatto con la realtà contemporanea. Un tale coraggio non fa esitare la scrittrice, per esempio, alla fine della parte che riguarda Libero a Venezia, dove sono pagine tra le più sostenute del libro, di farci comparire anche Denise, e di sbatterli uno di fronte all'altra con tutte le precise conseguenze dell'incontro, compreso l'ultimo goffo amplesso di controprova e la conseguente miserevole separazione definitiva, con Denise che parla da matta qual è, ormai, e Libero che vomita ingiurie da carrettiere e poi piange sul suo povero amore infranto. È il finale che precisamente si merita l'umanità tolta in esame: è penoso e senza sviluppo come Libero e come Denise.

BESTIARIO DI COLETTE

di

Luigi Baccolo

A rigore, come abbozzo di un ritratto di Colette, sarebbe sufficiente spigolare qualche pagina dal libro che lei scrisse quando l'arco della sua vita declinava, e che resta uno dei suoi più belli — *La naissance du jour* — e proprio il libro porta come epigrafe questa frase: « Imaginez-vous, à me lire, que je fais mon portrait? Patience: c'est seulement mon modèle ». Ma il fatto è che tutti i libri di Colette, o, che è dire la stessa cosa, tutte le donne di Colette sono il suo ritratto, o il suo modello.

Dicendo: ritratto di Colette, a sette anni dalla sua morte (avvenuta il 3 agosto del 1954), non si dovrebbe urtare la suscettibilità dei lettori, perché questa scrittrice grande come poche altre anche in Francia, che di donnequisite in letteratura ne ebbe parecchie, salutata fin dal suo primo apparire da omaggi entusiastici dei massimi scrittori francesi, Mendès, Gide, Claudel, Proust, Mauriac, questa scrittrice che forse più di ogni altro contemporaneo ha assicurato il suo posto nella storia letteraria dei secoli futuri — in Italia non ebbe mai molta fortuna. Forse perché Colette, come Orazio, non si traduce: miracolo di stile che fa diventar nuove, davvero come sentite per la prima volta, le cose più vecchie del mondo. Proprio per questo, voler fissare in una formula la sua arte, appare insieme la più facile e la più difficile cosa del mondo.

Alexandre Arnoux, che ci si è voluto provare, ha scritto della « infal-

libilità sensuale » di Colette: a conferma di quanto la scrittrice stessa diceva di sé: « Chez moi, tout est physique ». Così che per lei sarebbe giusto parlare di una forza di natura, che si compiace di assaporare il mondo poeticamente, dopo averlo goduto con i sensi. Del resto, l'esistenza stessa di Colette denuncia a ogni passo questo gusto, piuttosto questa necessità di scrivere, attraverso le più varie esperienze della sua vita discretamente avventurosa: ballerina sui palcoscenici del varietà, attrice interprete delle proprie commedie, più volte sposata e militante appassionata e infaticabile della vita amorosa, Gabrielle Sidonie Colette trovò modo, così senza parere, di diventare la più grande scrittrice della Francia contemporanea, degnissima di essere posta accanto a una Mme de Lafayette o a una Sévigné, senza rivali tra le consorelle e pochi o nessuno tra i confratelli.

È vero che il genio dello scrivere le era stato trasmesso nel sangue, non tanto dal padre che di quando in quando si lasciava andare a espansioni sentimentali in versi fin troppo facili, quanto dalla madre — Sido — non scrittrice veramente, ma che corrispondendo con la figlia butta giù lettere fra le più belle della letteratura francese che pur ne ha di bellissime. Ne ricordo qualche passo. Scrive al secondo marito di Colette, che l'aveva invitata a trascorrere qualche giorno con sé e con la figlia: « Monsieur, Vous me demandez de venir passer une huitaine de jours chez vous, c'est-à-dire auprès de ma fille que j'adore. (...) Pourtant, j' n'accepterai pas votre aimable invitation, du moins pas maintenant. Voici pourquoi: mon cactus rose va probablement fleurir. C'est une plante très rare, que l'on m'a donnée, et qui, m'a-t-on dit, ne fleurit sous nos climats que tous les quatre ans. Or, je suis déjà une très vieille femme, et, si je m'absentais pendant que mon cactus rose va fleurir, je suis certaine de ne pas le voir refleurir une autre fois... ».

O questo brano di una lettera alla figlia, che si preoccupava di saperla, vecchia e sola, in una casa solitaria: « Eh bien non, je t'ai trompée, pour avoir la paix. (...) J'y dors seule. Épargnez-moi, tous! ne venez pas me raconter, toi et ton frère, des histoires de cambrioleurs et de mauvais passants. (...) Donnez-moi un chien, si vous voulez. Oui, un chien cela va encore. Mais ne m'imposez pas, la nuit, d'être enfermée avec quelqu'un! J'en suis à ne plus supporter chez moi le sommeil d'un être humain, quand

cet être humain je ne l'ai pas fait moi-même. Ma morale à moi me le défend. C'est le dernier démariage que de bannir de chez soi, surtout d'un petit logis, le lit défait, un seau de toilette, le passage d'un individu — homme ou femme — en chemise de nuit. Pouah! ».

È chiaro dunque che proprio dalla madre Colette apprese il gusto della miracolosa arte di scrivere — e insieme il gusto della vita, delle sensazioni, della gioia: di suo, in più, il gusto dell'amore. Il destino umano, la morte, il dolore, non la interessano; dice: « La mort ne m'intéresse pas, la mienne non plus »; li sente negazioni della vita, come la vecchiezza di cui scrive che, anche lontana, il solo nominarla le fa serrare le narici con disgusto. Quando si parla di scrittori pagani, un D'Annunzio o un Anatole France, fa sorridere se si pensa a Colette: che lo è con una semplicità, con una naturalezza, con una istintività possibili solo in una donna; senza polemiche e senza sdegni, senza bisogno soprattutto di chiudere gli occhi sulla Divinità o sulla morte, che per lei, semplicemente non esistono: « la mort, ne m'intéresse pas ».

Per lei esistono solamente, e solamente la interessano, le cose della vita che danno gioia, i cani i gatti i fiori e l'amore: di questi pochi elementi, abbiamo intessuta la materia dei suoi cinquanta volumi. Anche l'amore, tanta parte della sua esistenza e della sua arte, deve essere gioia: i gelosi, i delusi in amore, lei li esclude dalla sua vita con una di quelle espressioni che costituiscono per lei la più grave condanna morale: costoro, dice, mandano cattivo odore... Il piacere di alzarsi al mattino prima del sole per vedere l'alba nascere sulla terra provenzale, il piacere di inaffiare un fiore, il piacere di mangiare tutta sola, senza più la presenza inquietante del maschio, « un poulet tendre ». Questo è il mondo di Colette. Se vogliamo farci una idea della vita in Colette, introdurci nel suo mondo, apriamo per esempio quelle pagine fantastiche di esplosione floreale che sono *Flore et Pomone*. Dice Colette alla sua giardiniera: « Donnons un peu à boire aux jeunes mimosas », ma la giardiniera scuote la testa di contadina provenzale indurita: « Ils ont eu de l'eau hier, ils n'en auront que demain ». « Mais regardez-les, ils ont soif! » esclama Colette. La giardiniera alza le braccia: « Ah! bien, si vous les écoutez, ils vous en raconteront! Tant plus vous leur donnerez, tant

plus ils vous demanderont. Déjà que je suis forcée, pour arroser les tomates repiquées à côté d'eux, d'y aller comme en cachette! (...) Ils se font faibles exprès ». Anche sua madre Sido rinunciava ad abbracciare la figlia per non perdere la fioritura di un cactus rosa. Perfino la gazza, dice la giardiniera, « sonne midi vers onze heures et demie pour avoir plus tôt son repas ».

Così, tra cani e gatti e uccelli e fiori e uomini, si dispiega tutto questo inno alla natura, a ciò che è bello e sano e giovane, senza una zona d'ombra o un sospiro di rimpianto. I gatti, i cani di Colette chi non li conosce? ormai entrati a far parte della grande storia letteraria, Kiki-la-doucette, Toby-chien, sornioni e alteri, viventi in un mondo intermedio tra l'uomo e la divinità campestre — chi ha detto mai, o chi dirà mai più, degli animali domestici, quanto Colette? È che lei li ha amati come ha amato gli uomini (voglio dire i maschi) — esattamente allo stesso modo. Con lo stesso indulgente amore, senza ipocrisia e senza illusioni. Le sue pagine sono gonfie di amore illuminato per gli uomini — insisto: i maschi — e i gatti e i cani: creando il più vero e poetico bestiario della letteratura moderna.

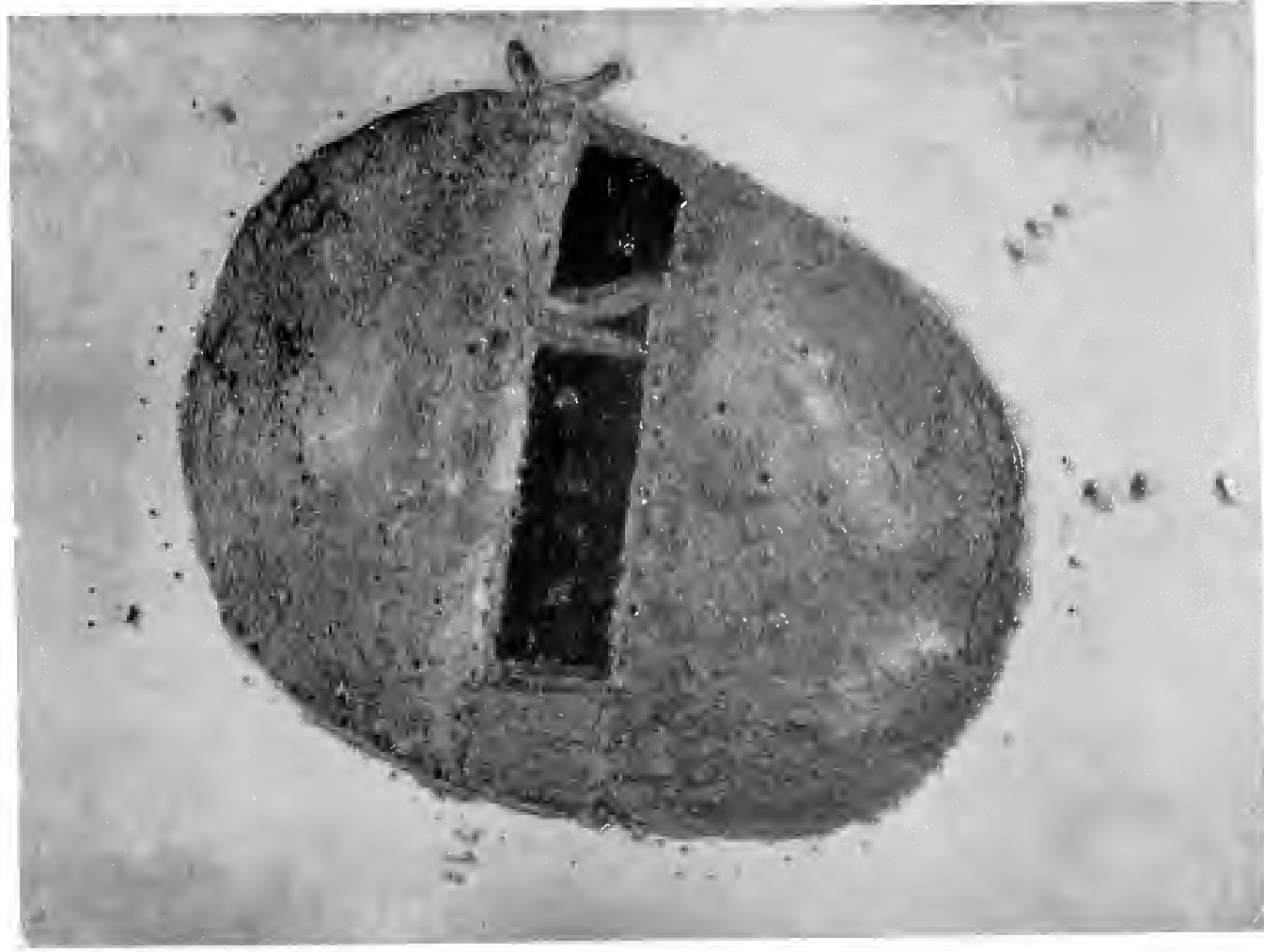
« Je crois que la présence, en nombre, de l'être humain fatigue les plantes ». E altrove: « J'ai le souvenir très net d'avoir été moins chérie de mes bêtes, quand je souffrais d'une trahison amoureuse. Elles flairaient sur moi la grande déchéance: la douleur. J'ai vu, à une belle chienne de qualité, un regard inoubliable, généreux encore, mais mesuré, ennuyé avec cérémonie, parce qu'elle n'aimait plus autant la signification de tout mon être (...). La sympathie de l'animal pour l'homme malheureux... on n'arrivera donc jamais à faire justice de ce lieu commun, d'une bêtise purement humaine? L'animal aime presque autant que nous le bonheur. Une crise de larmes l'inquiète, il imite parfois le sanglot, il réfléchit passagèrement notre tristesse. Mais il fuit le malheur comme il fuit la fièvre... ».

Uno dei suoi mariti le diceva: « Tu te retireras quelque jour dans une jungle... ». Sia, dice Colette, ma « il ne faudra pas trop tarder. Il ne faudra pas attendre que j'enregistre, dans la courbe de mes relations, de mes échanges avec l'animal, les premiers fléchissements ».

Come i cani e i gatti di cui si sente sorella, Colette odia l'infelicità; tutt'al



7 - Oskar Schlemmer: Fotografia dallo studio ad acquerello e fotomontaggio per Triadische Ballet (1921-1923)



8 - Lucio Fontana: *Concetto spaziale* (1954)

più, ammette la sofferenza d'amore, come un'ombra passeggera che faccia poi sentire più calda la gioia di vivere.

Discorrendo di gatti e di cani si corre il rischio di lasciare troppo poco spazio da dedicare all'amore, trattando di un'opera « toute aveuglée d'amour ». So bene che i cinquanta volumi di Colette sono soprattutto un unico grande libro d'amore; ma è che i gatti e i cani e i fiori e gli uomini e le donne di Colette sono talmente la stessa cosa, che parlare di quelli è anche parlare di questi, senza neanche una sfumatura di differenza. Uno dei suoi mariti la rimproverava: « Ma tu non puoi dunque scrivere un libro che non sia d'amore, di adulterio, di unione semincestuosa, di rotture? È possibile che non ci sia altra cosa nella vita? » — e sul tramonto della sua esistenza Colette ci si provò, a cercare quel qualche cosa che avrebbe potuto sostituire l'amore: il piacere dell'alba, il piacere delle conversazioni notturne con gli amici, il piacere del pollo tenero e del vinello fresco: e ne uscì uno tra i suoi più bei libri d'amore, *La naissance du jour*. Naturalmente non è raro, il libro di amore nella storia di tutte le letterature: ma Colette deve essere collocata molto in alto, vicino a Saffo e a Gaspara Stampa, fra quelle pochissime che hanno fatto della loro storia e della loro gioia un poema che le supera e le annulla come persone, ed è destinato a rimanere quasi una fioritura naturale, bello e puro come un canto di usignolo. Neanche più opera letteraria, ma una armonia della natura. E difatti viene da osservare che di tutti i romanzi di Colette non vi resta nella memoria un solo personaggio, una sola coppia: perché tutti non fanno che svilupparsi, con una stupenda varietà che ignora la stanchezza, l'immagine terrena insieme e vaghissima dell'eterno uomo e dell'eterna coppia.

Se non forse Chéri, il giovane bellissimo, così bello e perfetto che dà a guardarlo una leggera malinconia, bello come i superbi gatti che popolano i sogni di Colette. « Etre beau à ce point-là, c'est une noblesse » dice Léa, la sua donna, esaminandolo con occhio estasiato. Chéri che intesse « ragionamenti dell'altro mondo » per dimostrare che il suo occhio ha la forma di una sògliola (« Tiens, ici, le coin qui est près du nez, c'est la tête de la sole. Et puis ça remonte en haut, c'est le dos de la sole, tandis qu'en dessous ça continue plus droit: le ventre de la sole. Et puis le coin de l'œil bien allongé »).

vers la tempe, c'est la queue de la sole »), e la sua bocca è un numero 3 coricato sul dorso. Chéri che confessa serenamente: « Le jour où une femme m'aimera pour mon intelligence, je serai bien fichu ». Chéri che ride di un riso puerile mostrando i denti piccoli e l'interno umido delle labbra; ma appena Léa lo rimprovera: « Mais tu ne peux donc pas rire sans froncer ton nez comme ça? Tu seras bien content quand tu auras trois rides dans le coin du nez, n'est-ce pas? », immediatamente cessa di ridere, preoccupato per la propria bellezza: « cessa de rire immédiatement, tendit la peau de son front, ravala le dessous de son menton avec une habilité de vieille coquette ». Chéri che ricorda tanto da vicino il « matou », il gatto prediletto della scrittrice, che si sferza solitario i fianchi con la coda, maestoso e « timido come un Ercole ».

Del bestiario di Colette, Chéri è il più bell'esemplare, ma non l'unico, tutt'altro. Come Alain e Camille, come Rézi, Chéri è bello e giovane, sole qualità che Colette apprezza sulla terra. Ma i suoi personaggi hanno imparato da Sido, la madre dalle lettere indimenticabili, a invecchiare con decenza. Léa, la materna amante di Chéri, quando sulla soglia dei cinquanta anni deve rinunciare al suo giovane amante, trova per un attimo, nella sua dura sofferenza animale, il bisogno di piegarsi un poco su se stessa, impresa rara in queste creature che vivono troppo per avere il tempo di vedersi vivere; e la sua meditazione è di una grandiosa dignità. Dice guardandosi nello specchio: « Une femme comme ça ne fait pas une fin dans les bras d'un vieux. (...) Combien sont-ils à me devoir leur santé, leur beauté, des chagrins bien sains et des laits de poule pour leur rhumes, et l'habitude de faire l'amour sans négligence et sans monotonie? Et j'irais maintenant me pourvoir, pour ne manquer de rien dans mon lit, d'un vieux monsieur de... de... Elle chercha et décida avec une inconscience majestueuse: Un vieux monsieur de quarante ans? ».

Perché dopo aver assaporato con gioia freschissima le delizie d'amore, le feste e la solitudine d'amore, le lotte d'amore dalle quali tornava tra gli amici preoccupati « leccandosi le piaghe », Colette concluse la sua carriera di militante e la sua opera con un dolcissimo rasserenante addio all'amore, all'uomo soprattutto, suo ex-nemico e ora suo amico, suo compagno di

strada. Anche lei, come Léa, ha cinquant'anni, e guarda i petali appassiti dei suoi fiori, senza paura. « Et je n'ai plus quarante ans pour détourner le front devant une rose qui se fane. (...) Homme, mon ami, viens respirer ensemble? ... J'ai toujours aimé ta compagnie. Tu me regardes à présent d'un œil si doux. (...) Restons ensemble: tu n'as plus de raisons, maintenant, de me quitter pour toujours. Une des grandes banalités de l'existence, l'amour, se retire de la mienne. L'instinct maternel est une autre grande banalité. Sortis de là, nous nous apercevons que tout le reste est gai, varié, nombreux. (...) Homme, mes anciens amours, comme on gagne, comme on apprend, à tes côtés! Il n'est si bonne compagnie qui ne se quitte; mais je m'engage ici à prendre courtoisement mon congé. Non, tu ne m'as pas tuée, peut-être ne m'as-tu jamais voulu de mal... Adieu, cher homme ».

Si diceva da principio della « infallibilità sensuale » con cui un critico francese sintetizzava il tono di tutta l'opera di Colette — ma è evidente che la definizione migliore sarebbe poi sempre quella di « infallibilità stilistica », che ha il solo torto di essere applicabile a ogni scrittore che meriti questo nome. Solo che per Colette, scrittrice di cose comuni, è più facile cogliere l'importanza assoluta dello stile che rende nuove appunto le cose vecchie. Ancora qualche esempio, a caso: Léa che bacia per la prima volta Chéri: « Elle secoua la tête, mais seulement jusqu'à l'instant où leurs bouches se touchèrent; alors, elle demeura tout à fait immobile et retenant son souffle comme quelqu'un qui écoute ». O quando per la prima volta Chéri osserva le mani bellissime, ma con le prime tracce della vecchiaia, della sua donna: « Léa se frotta les mains d'un air distrait, en tournant la tête pour attirer vers la rue l'attention de Chéri; mais il persista dans sa contemplation canine et misérable. (...) ... le rayon éclaira aussi ses grandes mains bien faites et cisela dans la peau relâchée et douce, sur le dos de la main, autour du poignet, des lacis compliqués, des sillons concentriques, des parallélogrammes minuscules comme ceux que la sécheresse grave, après les pluies, dans la terre argileuse ». E la morte della madre: « Une tête à demi vaincue qui tournait de côté et d'autre, sur l'oreiller, son col sec et son impatience de pauvre chèvre attachée court... ».

Sull'amore, sulle bestie, sui fiori, Colette ha detto cose che nessuno aveva

mai detto, e che tutti sapevano già da sempre: perché il modo è nuovo, non la cosa. Ha raggiunto veramente, non certo in tutti i suoi libri ma un po' in ognuno, in una parte più e meno altrove, l'arte suprema, la più difficile e la meno appariscente, di dire le cose comuni in modo che appaiano fresche e nate allora. Proprietà che i Greci attribuivano alla poesia, che in greco significa appunto creazione, come tutti sanno. Rileggendo « Chéri », che nell'intreccio è tutto un susseguirsi di luoghi comuni, con quella donna cinquantenne innamorata del suo bel giovane di venticinque anni, e l'addio finale quando Chéri ritorna alla sua giovane moglie (« la giovinezza delude, ma ci si torna sempre ») — e leggendo poi la lettera di Gide a Colette sul romanzo: « Da un capo all'altro, non un luogo comune », ci si trova la conferma che Colette è tanto più fresca quanto più scrive di cose fruste. Che è poi il segreto dei classici.

Non si dovrebbe esitare troppo a scrivere questa parola solenne, per Colette: come i classici. Penso che lei, la ballerina nomade, il *minet-chéri* di Sido, anche dopo aver soggiogato al suo fascino i più grandi scrittori di Francia, avrebbe sorriso a sentirsi rinchiudere nell'angusto cerchio dei classici della parola. Ma sono certo che avrebbe sorriso con gioia, perché anche la classicità è gioia. Entrare nella gloria e nella storia come Colette, non è facile quanto sembra. Senza retorica e senza affettazioni, questa donna miracolosa che ha portato tutto il femminile contingente nella poesia, e insieme quanto di più femminile c'è sotto il sole, i gatti i fiori gli uomini i gusti e i profumi, non sarebbe giusto che noi la incoronassimo come quella che ai nostri tempi amò e gioì per tutti? Come anche sarebbe giusto che lei scrollasse i suoi corti riccioli, per sbarazzarsi di una corona (almeno ironicamente, come anche racconta il suo ultimo marito Maurice Goudekot in « Près de Colette », Flammarion 1956, alle pagine 55 e 256; ma tutto il libro è di interessante lettura).

Una appassionata e squisita poetessa francese, la Contessa di Noailles, domandò una volta a Colette: « Vous n'aimez donc pas la gloire? » « Mais oui » rispose Colette. « Je voudrais laisser un grand renom parmi les êtres qui, ayant gardé sur leur pelage, dans leur âme, la trace de mon passage, ont pu follement espérer, un seul moment, que je leur appartenais ».

RICCARDO BACCHELLI BOLOGNESE

di

Giuseppe Raimondi

La rilettura, lenta e comoda, compiuta con l'idea *di ricordarmi di qualcosa*, mi permette e suggerisce di annotare qualche semplice osservazione, per la quale, tuttavia, si richiede una discreta attenzione, come è delle cose che hanno radice abbastanza profonda. Del resto le osservazioni vengono spontanee, tanto da bastarmi di stare con la mente, e direi con gli occhi, e l'udito bene aperti, mentre ripercorro le pagine scritte. Le pagine scritte sono numerose, fanno un cumulo palpabile di buon lavoro. Pure limitandomi, in questa rilettura, ai libri della giovinezza di Riccardo Bacchelli, quelli, per intenderci, del suo tempo bolognese. La limitazione ha un motivo, che l'amico scrittore, più di ogni altro, può comprendere e giustificare. La vita degli uomini, anche quella di due amici, ha i suoi confini, e le ragioni che dipendono dalla natura di ciascuno. Così è con la naturalezza e spontaneità di uno che desidera ritornare ai luoghi e alle cose di cui ebbe dimestichezza, e già occuparono l'esperienza di un tempo dell'esistenza, che ho rivisitato e ripercorso i « luoghi » bacchelliani, ancora vivi e chiari nella memoria. Per quanto riguarda la capacità dell'attenzione, nell'annotare frugacemente più che nell'ordinare, eccomi qua.

Per intanto, fondamentale, e autore di ogni espressione di sentimento e di pensiero, in quelle prime opere di Bacchelli, il linguaggio di uno scrittore, com'egli è, *così naturale*, e, direi, *fisico*.

Il linguaggio è cosa istintiva, e fatale. È la lingua senz'altro, sono le parole, che nessuno e tutti intorno ci hanno insegnato. È un modo di atteggiare la bocca e di cavarne dei suoni, che non sono invenzione nostra, neanche coscienza. Lo strumento della voce, in accordo con che cosa? Con la mente nostra? È troppo poco. Piuttosto è cosa precedente all'educazione, e a ogni principio di riflettere ed esprimere. Tutto incomincia dal vedere e sentire: gli occhi e l'udito. Sono sensi che, come la pianta nella terra, trovano il loro alimento nella struttura fisica, nel corpo e nella carne. In quanto alla mente: la cosa inafferrabile ma certa, che cresce insieme al carattere e alle condizioni esterne di vita, si avverta il suo fermarsi, lento o rapido, nascosto o visibile, paziente, come l'adunarsi di una sostanza vitale intorno ad un'esistenza animale. In Bacchelli scrittore, tutto è questione di salute. E si tratta di una buona salute. La parola, in lui, viene agevole, sicura, senza timore, come la mano che si apre, e sa di poter stringere l'oggetto. Questo sentimento istintivo, questo riflesso della salute: la coscienza incosciente di questa sicurezza, possono, a volte, creare una moltiplicazione irrazionale, e quasi incontrollata, di gesti e di azioni. La mano: la mente, la parola incalzante, corrono a stringere pensieri e oggetti, in un ritmo leggermente forzoso. Ma il fiato regge, cuore e polmoni robusti. Parola e discorso s'avvolgono e crescono, trovano la misura propria nella misura del respiro. Sia ringraziato Iddio di una tale buona salute.

Parole, e discorso; modo di porgerle e di sostenerle, ogni popolo, e città, ha i suoi, è vano tentare di modificarli nel corso della vita di un uomo. È pleonastico chiamare Bacchelli emiliano. Può valere, tutt'al più, nell'intento di definire un concetto, che vorremmo dire geografico, e di razza. O se si vuole, storico, nel senso della nascita, e estrazione. La città, e la famiglia, dove ci tocca di venire al mondo. Questo ha il suo peso. Leggevo, in questi giorni, il libro dei vent'anni di Bacchelli: « *Il filo meraviglioso di Lodovico Clò* ». Libro significativo: manufatto singolare e tipico dell'ingegno d'arte bolognese. Bacchelli lo pubblicò nello stile, nella veste dei romanzi popolari a dispense: sei dispense, ravvolte in ottima carta-gialla da panettiere, con sopra impresso, in rosso-sangue, un distico di Marziale: *Non mendax stupor est, — nec fingitur arte dolosa*, l'indirizzo di casa dell'autore: S. Stefano, 28, Bologna;

l'indicazione dello stampatore: *Paolo Cuppini, via Castiglione, 8, Bologna (Vecchi Palazzi Pepoli)*. La carta del testo, è quella dei fogli settimanali, diremo politici, dell'epoca. Serve anche alla stampa dei bilanci di pubbliche amministrazioni. Questo fa molto « anno 1911 »: l'anno di Tripoli. (I « vecchi palazzi Pepoli » a due passi dal nuovo Palazzo delle Poste: che la gente commentava, per quell'architettura *così moderna*; e, di fronte alle poste, il giardinetto Minghetti: un poco di verde tra la ghiaietta, le panche con lo schienale di ghisa, che imita i rami d'albero, un poco di verde per il popolo minuto. Ci si andava di sera. Usciti dal giardinetto, a sinistra, per il vicolo dei Pepoli, affondato fra il didietro dei palazzi antichi, dove s'affacciano le scuderie, i locali di servizio dei nobili petroniani, a cento passi, ecco Santo Stefano, la casa dei Bacchelli, che ha, a portata di mano, le botteghe dei fornitori: il fornaio, il macellaio, il carbonaio; perfino il caffè: il Caffè Apollo, famoso per i cialdoni con la panna; e la bottega delle stufe. Un poco di topografia urbana può aiutare a ambientarci; niente di più).

Bologna si andava democratizzando. Lo spirito liberale andava acquistando spazio, di fronte alle istituzioni e ataviche strutture del potere cattolico e reazionario. Il socialismo veniva dalle campagne, e dalla provincia, al nord e al sud della città, coi cappelli larghi e la cravatta a fiocco. Intellettuali e artigiani ne difendevano le ragioni, in conversazioni ai tavoli dei caffè. Il liberalismo, venuto di fuori, con le idee risorgimentali del settentrione d'Italia, e dalla élite della capitale toscana, si chiamò presto moderatismo. I caffè erano cattedra e palestra delle opposte idee sociali: dal Caffè delle Scienze, all'angolo di Castiglione, i progressisti rifluivano ai Cacciatori, dove socialismo e repubblicanesimo, di fonte romagnola, trovavano posto ai medesimi tavoli. Da Cillario, i repubblicani di osservanza (un poco scossa) carducciana. Con la guerra tripolina, socialisti furono i tavoli del Bar Nazionale, fra la bohème goliardica, risalita dalla vicina via Zamboni. In quel primo decennio del secolo, che vide il trionfo urbanistico delle demolizioni: lo « sventramento » romanzesco del Mercato di Mezzo, e delle nuove costruzioni civili, la borghesia, solida economicamente nei suoi ordinamenti, teneva in pugno le proprie redini, trasmessele con i diritti di famiglia.

Cosa poteva un giovane: un uomo di mente aperta, di cervello inquieto,

avido di novità e di educazione civile, cresciuto alla robusta scuola di quell'ordine che s'ispirava, e controllava le libertà statutarie del paese, della terra? L'espressione di *terra* è qualcosa, in Emilia, che ha il significato storico-rettorico di nazione, di associazione e raccordo civile, per racchiudersi in quello, economico, di un popolo e razza di uomini cresciuti, di famiglie anticamente attaccate e nutrite dalla terra: di un suolo vasto e fertile, allietato dai fiumi, che può espandersi dalle coste d'Appennino fino al mare. E non si può dire: Emilia, nel passato e nel presente, senza pensare alle nostre campagne, frutto di lavoro secolare. Generazioni e generazioni, sui campi. La città avrà domato e vinto queste nobiltà e libertà di lavoro; non le avrà spente dentro il sangue, e nel ricordo della civiltà. Ci sono città e città. La nostra ha per carattere di essere materna, di accettare la confidenza, anche il malumore, per subito passarlo in franchezza, e lasciando libero l'uomo di andarsene, se ha illusioni o è stanco. E riaccoglierlo, quando ritorna, con lo sguardo tranquillo di prima. E di fargli posto a tavola, e di fargli trovare un letto pronto, con le lenzuola pulite. Che è, d'altra parte, il carattere e il tratto, oltre che di madre, di una moglie già provata, la quale, oltre a lui, ha da pensare ai figli, alle cose della famiglia, che è grande e deve essere custodita. Senza moralismi, senza complicazioni. Senza troppi problemi. Bologna, d'altra parte, non è fatta per il lusso, per le pompe. Niente, in lei, di quello che si cerca per sfiorare l'aria di una capitale, sia pure di una grande provincia agricola, e di un popolo che ha una storia particolare. È un luogo d'incontro, è il centro più grosso di un territorio che conta città minori, paesi, interessi e volontà di esistere e di crescere, diversi e distinti di orgoglio e di costumi. L'agglomerato civile, più complesso e disposto con ordine, ricco e studiato di comodi, di provvidenze venute su coi secoli, perché tutti, anche i più modesti e rustici, raggiungendolo, vi trovino un angolo dove giudicarsi, e stare tranquilli. Una sorta di fattoria, più grande e ben messa, uscendo dalla quale gli uomini di Emilia: subito fuori dalle mura cittadine, o anche solo salendo su di un'altana, e spaziando con l'occhio nella pianura che non ha fine, ritrovino le linee del proprio paese di origine, le campagne lavorate, le distese di grano, i rilievi coltivati a vite, e i golfi di boschi cupi, sulla riva dei fiumi rilucenti di acqua chiara.

Così nasceva e si perpetuava, nella gente, un linguaggio fatto di scambievoli osservazioni, di bonarie ma pungenti definizioni delle cose materiali intorno, e dei fatti comuni dell'ora e della giornata. La riflessione e l'accento, nel pronunciare cosa o sentimento, dipendevano dalla condizione materiale dell'esistenza, divenuta costume, subito, prima ancora di essere coscienza di un rapporto di società a seconda dello stato economico, e dell'educazione relativa. Ogni famiglia aveva il suo linguaggio: che cavava inflessioni di voce, impiego di parole, dall'animo dei famigliari e dal modo di affrontare la vita. Ogni linguaggio, prolificato dal sangue, aveva per destino di ricadere, pacatamente e per un senso di giusta armonia, nel fiume della lingua comune. La vita, in apparenza, tranquilla, come di gente che, dopo secoli di sonno agitato, vuol trovare pace sul lavoro. Oppure si trattava ancora di uomini e generazioni che controllavano, per un sentimento profondo del proprio diritto, l'impazienza di una dignità civile da riconquistare. Figli di borghesia operosa, o figli di un artigianato che attendeva di toccare quella dignità di lavoro civile: il padre usava, in quel tempo, non così lontano, che li accompagnasse, il giorno festivo, per le strade fuori di città. Era la modesta riscoperta di un principio di confidenza, di gusto per la qualità diversa dei luoghi aperti, della campagna. Certamente non era, nei padri, un'intuizione di soddisfazione di bellezza e di felicità. Forse solo un inconsapevole bisogno di salute morale; e di scambio sincero di sentimenti fra le persone di una famiglia, di età diverse. Lungo la strada, sfiorando l'intonaco rosso delle case, numerando in silenzio il progresso degli alberi, riposando la vista, fuori dai selciati cittadini, dentro gli spazi di verde. O sorridendo alle corse ritornanti degli uccelli nel cielo. Venivano le parole più lievi e riposate, pulite e precise, che il padre diceva, e il figlio ascoltava. Il linguaggio della gente, di ogni condizione, insieme al respiro di una civiltà che si rinnova, per consegnarsi a chi viene dopo.

Bello il principio del romanzo giovanile di Bacchelli. Lodovico Clò accompagna il padre che, con l'amico di casa, fa la sua passeggiata domenicale fino al colle dell'Osservanza. A parte l'epigrafe, cavata dal vangelo di San Giovanni, collocata in alto della pagina, inserita in un testo, come dire, naturalistico, di un acceso naturalismo, come in una composizione di impres-

sionismo riformato, la citazione, non so, simbolistica, di una immagine da Gustave Moreau, che forse rifluiva da un gusto appena fuori moda: Wilde, ad esempio, sposato alla materia pittorica di Flaubert; ed era uso ancora corrente, se lo praticava un tipo parigino-anglicizzato come Giuseppe Van-nicola. (Lo ricorda, Bacchelli, al tavolo del Paskowski, dove sedevano con Vailati e Calderoni, già i nuovi immigrati « vociani », Slataper e Jahier?). A parte codesto stemma di europeismo letterario, il capitolo inizia con l'andamento del miglior Bacchelli del tempo rondista: « *La via ripida odorava di pioggia, con sentore diverso, nel mezzo, da quel che odorasse sul fianco, perché sul fianco è lastricata di ciottoli minuti e c'è la proda erbosa sotto la siepe, che non aveva ancor gemme, quel giorno, ma teneva in cima ai rametti neri le goccioline di pioggia. E poi sul fianco ci sono i tronchi delle acacie vecchie, che hanno un altro sentore, quando son bagnate dalle prime piogge di primavera, care agli agricoltori, sulla via che conduce all'Osservanza* ». Un motivo profondo di paesaggio, con le notazioni cavate dal vero, immesse nella struttura del disegno secondo un principio, una preferenza nella scala dei valori, uno stile che non ha riscontro, a quel tempo di letteratura, se non nell'ordine di ricerche della pittura; di un pittore emiliano: il Morandi. Così da pensare che fosse stretta, in quegli anni, e in una città, l'inclinazione d'arte di due poeti, di arte diversa. Mettiamo che fosse l'occasione dei motivi, offerti dai luoghi. Oppure l'affinità, la parentela di educazione all'aperto, dopo l'esercizio e lo studio sui libri, sulle tele. Si avverte, in artisti di tale sorta, la fatica e in seguito la felicità d'aver superato il peso dell'affetto, della consuetudine, dello studio, per l'improvvisa conquista di una indipendenza di parola, di segno, di colore. Un'affermazione del carattere proprio: dolcezza, malinconia dell'età; un segno di uomini, pure giovani. E il modo di guardare ancora, rivolgendosi, al volto della terra, dei luoghi consueti; avendone negli occhi la qualità fisica della grana, l'impasto odoroso, che aderisce alle mani, quando se ne sfiori anche solo il disegno, la forma. Del resto, la natura del paesaggio emiliano: anzi di quello bolognese, preme di frequente alla porta della fantasia di Bacchelli: e, per il tempo di cui parliamo, con una asciuttezza, con una limpidezza di contorni, dentro i quali egli sente di poter sciogliere la trama di vicende, i casi, le parole, i colloqui e i dialoghi delle sue « persone ».

Non sapremmo, veramente, in quali altri scrittori: narratori o poeti, di quegli anni, in cui il senso della provincia italiana acquistava un carattere rilevato, e un profilo geografico, si possono trovare i termini per un confronto di qualità specifica, riferito ai modi della scrittura. L'eredità vagamente carducciana è stata talvolta dibattuta, in sede istruttoria, dalla critica; e l'accento, ancora più rettorico, ad un'ascendenza, nelle cadenze melodiche, nei nessi prosastici, alle strutture più piane dell'Ariosto, del Tasso « ferrarese ». Ma nessuno di questi scrittori ha avuto per destino di nascere nella piana cittadina che ha, per contorno, le colline lungo il Reno, e le distese campagne, gli ordinati coltivi, che dilungano, dalla Romagna fin quasi sul mare. Una pacatezza di toni, una distratta modestia di composizione, e una cautela, che, nelle ripiegature della voce, sfiora un'affabile ironia, uno scorciare garbato nei trapassi, distinguono una scrittura che, in queste prove giovanili: così nel romanzo di Lodovico Clò, come nei lunghi, pigri, flessuosi versi dei « Poemi lirici », costituisce l'esempio, quasi unico, di variazione poetica tanto certa quanto controllata, e misurata. Fino a toccare, come nel Romanzo, la secchezza e il taglio per così dire di referto, più che di invenzione, giornalistico: per le proporzioni e l'agilità delle parti, che hanno questo « rapido » dell'osservazione, dell'occhiata, del caso e della vicenda, impegnati in una rappresentazione di novella, più che di romanzo. Un atteggiamento, nell'animo e nel laboratorio mentale di Bacchelli, quasi di difesa, o di aggiramento delle posizioni della letteratura.

Il romanzo, dunque, del giovane Clò, sviluppa il trapasso, sui temi erotici, dell'amore, prima capriccioso, di cervello, e sensuale verso un sentimento e un legame, nell'involontaria ironia dei tempi, che si legalizza perfino, con più ingrovigliata sostanza sensuale ed ironica, proprio nel matrimonio, a favore del secondo « amore »; e in un matrimonio di piena *felicità domestica*. Nell'evento, sembra di cogliere il punto in cui, dalla morale dei costumi, e dal gusto d'arte della poetica flaubertiana, il Bacchelli approda, assai per tempo, alla morale di sanità, e di giustezza di sentimenti, della narrativa tolstoiana. Comunque, per allora, come anche per dopo, non si può essere troppo tranquilli nel determinare, o almeno, riconoscere e intravedere, un raggiungimento, o una definizione di tal genere. L'uomo Bacchelli

ha le sue inquietudini, le sue impazienze davanti alla cosiddetta realtà, e un temperamento che lo induce e trasporta, dove le immagini non sono tutte di natura, e di sensi logici. È quello che si vede, e determina la nuova situazione di fantasia, nel volume dei versi: *Poemi lirici*. (L'edizione zanichelliana reca la data del 1914). Ma si finisce per considerare che la materia espressiva, così come la sostanza dell'animo, in questa seconda impresa bacchelliana, hanno una via di comunicazione: e un terreno di lavoro, percorso di un sistema di canali interni, di viadotti, impiantati su di uno stesso spazio geologico. La topografia, si direbbe, è la medesima. Sono i luoghi della sua esistenza interna: nella quale moventi e occasioni sono egualmente, ai momenti iniziali, di fondo lirico e, in certo modo, autobiografico. Del resto, non si dà lirica senza autobiografia. Solo in una fase successiva dell'esistenza fisica ed intellettuale, la mente e gli strumenti di lavoro di Bacchelli si trasferiranno su di un banco di lavoro, sul quale l'elaborazione del materiale fantastico porterà alla costruzione di « cose », nella struttura e destinazione effettiva del romanzo. Incominciò, un tale periodo, salvo errore, con il « Diavolo al Pontelungo », estendendosi, in perfezione tecnica, fino al « Mulino del Po », e successivi. Tenendo presente che, nel mezzo di tali diverse esperienze, e dopo il tempo lirico (*Lodovico Clò, Poemi lirici e Memorie*), cade opportuna l'esperienza scenica e teatrale, che non si determina tutta, e come inizio, nell'« Amleto ». Ma continua in uno stato e disposizione, attitudine, e necessità dell'immaginazione espressiva, a formularsi e snodarsi nei moduli delle battute e del movimento che, appunto, si concretano sulla scena di teatro.

(Se si pensa com'è naturale, e quasi fisico, sulla bocca del bolognese il formarsi, l'atteggiarsi del discorso, il più domestico: e sempre è domestico per lui, in elemento di battuta, di effetto scenico involontario, per cui ci sono ore, momenti della vita in comune che risuonano col ritmo di una voce che domanda e risponde, e creano il naturale movimento, e quasi delicata rappresentazione comica. Antica è la propensione di questo popolo per le forme comiche-in-natura, anche se, nei secoli, non raggiunse la maturazione di scrittori e autori di poesia teatrali, ma piuttosto si spese e diluì nel temperamento e nel carattere di una razza cosiffatta. Non produsse quindi che esempi, del tutto istintivi e ad un livello di arte popolare, che accenna-

rono a spegnersi, per assopimento, dopo le imitazioni ottocentesche dal teatro di Giacinto Gallina e dei veneti prosecutori di un goldonismo di maniera, nei « casi », abbastanza farseschi, del petroniano Testoni. Di una tale propensione e inclinazione, che hanno sede senz'altro nel linguaggio e nel portamento degli abitanti, si potrebbe ricavare la ragione, portata ad un piano di moderna civiltà, per cui, proprio a Bologna, verso la fine del secolo scorso, affiorarono quelle isole di cultura e di pensiero teatrale, prime in Italia, dentro le quali fruttificarono, quasi come fatto civico, l'opera wagneriana e il dramma di Ibsen).

Dunque, i « Poemi lirici ». Nell'estate dell'11, Bacchelli avrebbe dovuto mettere mano alla seconda parte del suo romanzo bolognese: anzi « Il II romanzo del Filo », come annunciava l'ultima dispensa della prima parte. Poiché il romanzo, fino allora, era uscito, come s'è detto, in fascicoli sciolti o dispense, che l'autore medesimo distribuiva nelle librerie locali. L'autore, evidentemente, dovette essere preso da interessi e progetti, e lavori di altra indole: diremmo, più specificamente poetica. A parte la sua partecipazione, e frequentazione in luoghi e pubblicazioni letterarie, di cui testimonia, ad esempio, la collaborazione di genere critico letterario data, soprattutto, nell'anno 1912, alla « Voce » fiorentina di Prezzolini, come concreta conseguenza del suo incontro, di idee e cultura, con Vincenzo Cardarelli, Scipio Slataper, Emilio Cecchi: con una parte, cioè, della schiera di scrittori del movimento « vociano ». È un'antica e giusta consuetudine degli emiliani di scendere in Toscana. Attraverso l'Appennino, è stata per noi la strada per giungere ad una città: Firenze, che ancora nei primi decenni del Novecento, conteneva i fermenti di rinnovate condizioni dello spirito. Il romano Cardarelli dovette, subito, riuscire, nella cerchia degli amici, il più affine al bolognese Bacchelli. Le comuni inclinazioni di gusto, e di studio, dovettero dimostrare in seguito le profonde radici della loro amicizia. Comunque non è irrilevante quello che, dalla consuetudine di quegli scrittori, venne a modificare e maturare nella qualità, nella qualificazione del lavoro di Bacchelli, a partire da quel tempo. I « Poemi lirici », in certo modo, contengono gli

spunti e gli elementi per un tale giudizio, o solo indicazione. Il libro si pone, nella storia di Bacchelli, come l'ingresso in uno spazio, moralmente parlando, di ogni nuova iniziativa, impresa di costume letterario. Vi si sente, come in un luogo cavo, il percorso ed echeggiare di quegli acquisti di cultura, e di spirituale modernità, che, per codesti uomini, ebbero il peso di singolari avventure, e spedizioni. Se si pensa, solo per un tal grado di cultura e meditazione, fu possibile trovare il punto di raccordo, fra la poesia e l'insegnamento di Goethe e le tappe del dramma umano-poetico di Rimbaud!

Il libro come campo di lavoro; i singoli capitoli, come gli appezzamenti di colture, di varia necessità; le pagine, circondate dal margine bianco, margine di riposo, come i quadri di ogni campo, o appezzamento. Su di un suolo, che la natura e la geologia hanno destinato alla fertilità, le piogge, nelle stagioni dell'anno, cadono come una benedizione. O un dono aspettato. Le intitolazioni dei capitoli, preannunciano la qualità, la meditata rarità delle colture. Colture, che la temperie artistica europea poteva solamente procurare: *Memorie d'adolescenza*, *Fatiche*, *Paesaggi*, *Natura*, *In città*. Nelle quali sembra di cogliere il senso di un'attenzione di eguale misura, fra le attuazioni della poesia in letteratura e le ricerche allora sentite, dell'arte pittorica, nuovamente aggiornata sull'estetica d'oltralpe. Così si parlò, per questo libro, di « impressionismo vero ». Altri momenti, o capitoli, come: *Ringraziamenti*, *Le donne*, *Lettere che non ho spedito*, tendono a indicare l'interesse verso temi, di una lirica autobiografica, e moralistica, o gnomica in senso metafisico, il cui impegno era, per non dire di altri contemporanei, stato assunto dal Cardarelli; e se ne vedranno le esemplificazioni nel volume dei « Prologhi », che raccolgono la lirica in versi e in prosa del Cardarelli, elaborata, dice l'annotazione dell'autore, fra il settembre 1913 e il luglio 1914. Si nota, comune fra i due scrittori, un tono, e quasi un gesto nell'impostare il « discorso », che si giova, se non ci inganna l'orecchio, di una origine faustiana. Cioè dal Goethe: che doveva trovarsi, come strumento di lavoro, sui loro tavoli. Si legge nei « Poemi » bacchelliani: « *Il mondo è a una tal alta tensione da perderci — coraggio a non farmi spedito d'ogni cosa — residua. A far progetti per dopo scapiterebbe — la dignità. Ecc.* ». Oppure: « *Ogni cosa — oscilla tra la mia vana transitorietà mortale — e la sua continuità materiale. A che — trovare*

significato tra il passato, che è passato, — e il futuro che non è altro che apprensione? ». Impressionismo è termine venuto dalla pittura: per i paesaggi emiliani di Bacchelli, bisogna annettergli una regola di strutture, che stanno all'impressionismo come questo sta a Cézanne. O forse è solo un'inclinazione, nell'emiliano, a cercar le ossa e lo scheletro di ogni costruzione: terra, pietra, o modello umano. La ritroveremo perfino nel disegno, nel contorno del Pascoli romagnolo. Dice Bacchelli; è come sentirlo parlare: *« Improvvisa, la fantasia m'ha condotto per le strade — rettilinee del Bolognese... — Il Reno si stacca dai monti con incantevoli — indugi e prende spazio in pianura, alberi — e frutteti si spogliano con incredibile bellezza, — riposano al sole le terre... — Gli uccelli son di passo ».* Così si arriva a toccare, in teoria, fino la scrittura, di tocco plastico, dei diari lirici di Campana, subito identificabili come composizione-in-poesia. Ci accorgiamo di aggirarci, nel riconoscimento della zona e del suolo di interesse bacchelliano, dentro confini, non solo culturalmente parlando, emiliani, o in regioni ideali, che di codesto suolo risentono un collegamento, e una identità o parentela di natura.

Proprio scrivendone ad un romagnolo: Renato Serra, in quell'anno '914, accadde a Cardarelli di uscire in definizioni e approcci di questo genere: « Quando vedrà i suoi *Poemi*, osservava, lei sarà uno dei pochi che saprà assaporarne la straordinaria bellezza. È come certi vigneti e certi orti e certe maggesi sacre che ho visto io per il Bolognese, sotto quel cielo, con quella indefinibile austerità di campagna. Un pallore opulento ». Un tentativo, come si vede, e l'intenzione di trovare, per la poesia di Bacchelli, un termine di confronto pittorico che, naturalmente, la sua vena di paesaggio autorizzava. E Cardarelli, che di paesaggi aveva già concepito, e messo in carta, il gruppo di quelli suoi fiorentini, tra Settignano e Gavinana, di modulazione, più che naturalistica, gnomica e di sostanza, per così dire, idillica secondo lo spirito delle forme naturali toscane, poteva ben permettersi questa distinzione e definizione di un carattere poetico tanto diverso dal suo. Diversi, in loro, il modo e il tratto di accogliere e ricevere le manifestazioni dirette della natura, di filtrarne il passaggio nell'animo proprio, di trasformarli ed espri-

merli in sentimento, e in letteratura. L'operazione, in Bacchelli, avviene con un trasporto, e una tranquilla violenza per ciò che ha rapporto con l'immaginazione.

La materia: o meglio, il materiale da lavorare, è di una qualità solida, stagionata, ma ancora fragrante di umori freschi. Ed è un libro di gioventù. Ci sono aperture di capitolo, o di poema, che s'accompagnano ad un senso di aria, di movimento musicale, tanta è la libertà e fiducia nei sentimenti provati, e nei pensieri che li condensano. La quale cosa non è frequente da noi, dove la poesia sente troppo la proposta e l'imposizione, per immagini, fatte agli altri. È un'attitudine che Bacchelli ritroverà in Manzoni, e nel Verga siciliano. Ma anche vi si avverte come, nel suo carattere di lirico, sottintenda quasi la capacità di volgere in allegoria quello che è lo sboccio improvviso della sensazione. Forse, per questo, si ricorse a suggerire, per assurdo, il « cantabile » della narrazione ariostesca? Sta di fatto che è difficile stabilire rapporti, riesumare gli echi e le risonanze, sul piano letterario. Forse solo, piuttosto, la musica non è quella di suoni, ma quella di toni. Basta ricordare qualcosa: « *Un'estate, che d'estate son i tramonti lenti, — pesante quant' il sonno e la stanchezza medesima, — non avrei voluto altro che riposare, se fosse stato — possibile. Non reggeva più neppure la voglia — amara d'inasprire in me stesso il mio male* ». E poi: « *Primavera anche quest'anno, morbida e in silenzio — ha dormito come terra sotto la neve, l'ho tanto — aspettata. È venuta? E gli anni passati — non era altro che questo? Eppure qualcosa manca. — Sei qui primavera?* ». Per un individuo così legato, compromesso, e alleato (un patto segreto), con la poesia, in quello che è immersione e insieme fuga dalla vita: dai termini biologici dell'esistenza, un avvenimento profondamente umano sembrò rappresentare un tempo, un'occasione, irripetibile, di sosta e di ripresa nel corso della vita propria: la guerra europea.

Degli anni di guerra, Bacchelli riportò, fra altre esperienze, questo pensiero, che: « la poesia, egli dice, può e deve essere una cosa assai meno disperata e ultima di quel che immaginassi verso il secondo anno della guerra in una agitata e nodosa confessione: *Memorie del tempo presente...* ». Cui segue

questa singolare considerazione: « *Ma per quanto la passione per sé possa spesso tradire esteticamente l'opera d'arte, non ci se ne mette mai troppa* ». Singolare, per uno scrittore cui la passione, nel senso più letterale e antico, fu di indispensabile movente, anzi la sola di ogni pensiero e azione. Se il libro così chiamato: il terzo libro di Bacchelli « bolognese », può in certo modo dirsi il suo *Henry Brulard*: cioè una situazione creata nello stato d'animo di Stendhal nei riguardi della restante sua opera: il « libro della memoria », dunque, vero e proprio, fu preceduto da due scritti: « Memorie » e « Riepilogo », che di una decisiva vicenda di crisi e di risoluzione, rimangono come testimonianza e clausola. I termini delle quali vi suonano con accento di una severità nuova, di una gravità di impegno che, per essere in verità drammatico, ha perso ogni gesto esterno. Dice Bacchelli, della meditazione poetica di codesto suo tempo intermedio: « *Fu la guarigione dalla mimica ingenua. E guarii perché mi ero affidato e rinunciato veramente di cuore* ». La giovanile intraprendenza, la bella salute aggressiva, la fertilità dei sensi, passate in coscienza, controllo continuo e misura di pensiero. Un tono di confessione, sprovvista di pietà. Bacchelli vi incide le parole, tra le più patetiche, della sua lirica di uomo repentinamente sperimentato. È la « relazione » di una sua « stagione all'inferno ». Un inferno le cui tappe, per essere situabili nella sfera dell'intelletto, non sono per questo meno ansiose dell'inferno rimbaudiano. E vi parla per sentenze ed emblemi della memoria. Un essere che s'è spogliato di orgoglio, limpido e inerme, privato perfino di una trasparenza ironica, che è alla superficie dei suoi pensieri.

La confessione e l'esperimento sono l'anticamera delle « Memorie »: quelle vere e umane, terrene, che affluiscono nelle pagine appassionate, trepide e generose, degne di tale nome. Come su di uno schermo, sul bianco di un muro, si riaffacciano, nell'armonioso ronzio del cuore che le proietta, le immagini salvate dal tempo. Persone: creature di sangue e di affetto, nelle loro vesti e nei tratti consueti, lasciando intravedere le pareti e le tappezzerie di casa, quando la stagione le illumina e le stinge. Gli amici, e con loro i sogni, il dibattito di idee, la strada lunga verso la poesia. E, improvviso, non temuto, il tempo della guerra, la fatica cieca, il rischio, il sapore della

morte avvertito, non sulla bocca, ma nell'aria di un giorno di battaglia. Il ritorno: il dover ricominciare, senza colpa, e avviarsi più sereni e sfiduciati, per il cammino da percorrere fino all'ultimo. La vita ancora, come un dovere di sincerità, come un'impresa tanto seria, con le sue ore di lieto chiarore, che si rinnova ad ogni giorno. Un'impresa e un'opera che chiedono, senza illusioni, senza superbia, di essere chiarite, di essere accettate e adempiute, onestamente, come si deve da ogni uomo. Ora per ora, giorno per giorno.

« La vita, la guardiamo come cosa che abbiamo conosciuta, alla quale abbiamo detto le sue nette verità, presi i debiti riguardi, e ci promette pure ». È scritto qui dentro, in queste memorie del tempo, della giovinezza bolognese di Bacchelli. È scritto anche: « Noi volentieri riconosciamo alla vita, che abbia a contrastarci ».

Le idee contemporanee

DOVE ANDIAMO?

*C*i capita spesso di chiederci: dove andiamo? in poesia, in letteratura, nel romanzo, così come ci capita ugualmente di sentire gli altri che si pongono domande del genere e, cercando di trovare un orientamento soddisfacente, fanno dei piccoli esami, tracciano dei piani per il futuro, mettono delle scadenze e i più accesi di temperamento passano addirittura a delle sentenze. Perfino i rotocalchi, per una volta, dimenticano gli amori delle dive e si mettono a giocare, beninteso non trascurando la parte degli effetti (ed è per questo che vediamo i nostri amici trasferiti per un attimo sulla scena di luci e di rumori). Il giuoco è vecchio, sarebbe difficile stabilire una data, vedere quando si è entrati nell'area dei bilanci e delle previsioni. È vero che la famosa inchiesta di Huret alla fine del secolo costituisce un documento capitale e resta un po' come un testo per confronti. Da allora le cose sono molto cambiate, soprattutto sono stati trasformati i mezzi di comunicazione. Se Huret ci metteva un anno per sentire dove andava la letteratura parigina, noi siamo così bravi da liquidare in due puntate l'avvenire della letteratura mondiale. Non diciamo queste cose per amore o gusto di polemica, al contrario le registriamo per avere subito un'idea della differenza di atteggiamento e soprattutto della diversità di portata di carico dei lettori moderni. Non so quanti fossero i lettori di Huret, all'incirca sappiamo il numero dei lettori dei nostri giornali. Così non ci è difficile immaginare la qualità dei lettori dell'altro secolo che senza dubbio erano molto più attrezzati, molto più preparati su un campo però più limitato mentre invece i nostri sono lettori in superficie, hanno a disposizione un terreno incomparabilmente più vasto ma dubito che si vada al di là di certe nozioni. Ne deriva che nei discorsi comuni possono entrare nomi difficili (Joyce, Kafka, Mallarmé) ma chi li prende per buoni, voglio dire interamente per buoni? Non sono piuttosto da accettarsi come indicazioni, come stati d'animo, se non addirittura come etichette? La letteratura oggi non ha più confini e la stessa industria che la sostiene e la nutre fa di tutto perché chi parla a New York sia immediatamente ascoltato a Roma o a Tokio. Ma che cosa arriva del discorso originale, che cosa del quadro ambientale in cui è nato

uno scrittore, che cosa resta dell'immagine centrale che è alla base d'ogni lavoro concreto di scrittore? Diamo per buona parte della recezione immediata; i dubbi però nascono quando si passa a giudicare il campo delle riduzioni e delle trasformazioni, insomma degli adattamenti. Qui l'osservatore si trova di fronte a un museo di « mostri », di prodotti ibridi: può liberamente affrontare dei personaggi-maschera, per esempio degli italiani o dei personaggi che passano per tali e si comportano inspiegabilmente, vale a dire trovano la loro dimensione al di fuori delle nostre abitudini e della nostra civiltà. Mi si farà osservare che il fenomeno non è nuovo; che, per esempio, la maggior parte della folla di personaggi romanzeschi che occupa il nostro romanzo medio dell'Ottocento è costituita da italiani fasulli, modellati su schemi e figure che avevano valore soltanto a Parigi. C'è però una differenza, allora si trattava esclusivamente di un fenomeno di « moda », erano dei modelli che gli italiani in vena di produrre romanzi importavano in Italia e non c'è dubbio che facevano di tutto per renderli il più possibile « parigini »: oggi l'operazione è più complessa. Non soltanto gli abiti, gli atteggiamenti, il linguaggio ma qualcosa che va più in profondità e tocca lo schema stesso della personalità umana. Resta però lo stesso pericolo dello sradicamento: noi siamo in comunicazione diretta, per cui quello che accade oggi a New York domani lo troviamo scodellato sui giornali, sul video (ci sono libri che hanno un lancio mondiale contemporaneo, così come avviene nel cinematografo) ma non si può fare a meno di osservare che si tratta di un prodotto condizionato in partenza. Che è poi un difetto preciso della letteratura industrializzata: lo scrittore cioè pensa a un pubblico che non conosce ma di cui la propaganda gli fornisce un'immagine costruita. Ne consegue che il prodotto tende a subire queste leggi non dichiarate e quindi ad essere desensibilizzato, adattabile, pronto ad essere tradotto. Insomma la caratteristica nuova è offerta proprio da questo spirito di « traducibilità », per cui bisogna abbandonare l'idea di traduzione (così come poteva vagheggiarla un Mérimée nel momento di introdurre i russi in Francia e, di rispetto, un Turgenev quando intendeva illustrare i naturalisti in Russia) come tentativo di ambientamento lento, meditato, un'opera da portare avanti su due fronti. No, oggi tutto viene abbandonato alla presentazione meccanica: bisogna far presto, bisogna dar subito al lettore più abbandonato e chiuso il modo di essere al corrente, di avere a disposizione i mezzi di conoscenza, i testi. Non è possibile poi andare oltre, scendere in profondità? Non importa, il compito è stato soddisfatto dalla puntualità dei mezzi meccanici: subito dopo ricomincia la caccia al nuovo o a qualcosa che bisogna presentare come nuovo.

E nello stesso tempo non si può tacere sulle conseguenze del sistema. Riportiamoci a trenta, quaranta anni fa: tenevano la testa allora in Francia Gide, Valéry, Claudel, eppure i loro libri non venivano tradotti o almeno la regola della prudenza era rispettata nei loro riguardi. Ciò nonostante, l'influenza che hanno avuto sull'evoluzione della nuova letteratura italiana è stata immensa, caso mai ha cominciato a declinare quando gli editori scoperta la famiglia di quei lettori che ignoravano il francese decisero di tradurre « tutto ». Si pensi a Proust, ha contato quando nessuno pensava a immetterlo sul nostro mercato mentre quando è stato letto abbondantemente dagli italiani la sua luce si è spenta, passando negli scaffali dei pochi specialisti, della gente del mestiere. Erano stagioni diverse, da per tutto il consumo avveniva più lentamente, con maggior senso di responsabilità, insomma c'era tutto

il tempo per guardarsi intorno e procedere a trasformazioni, a trasfusioni di sangue e non soltanto a traduzioni di immagini; la linea con l'estero non era diretta, era tecnicamente imperfetta ma era senza dubbio molto più utile, rispondeva a un bisogno.

Oggi le cose vanno diversamente, un po' diversamente. Siamo sempre collegati con Parigi, Londra, New York e collegati con linee dirette: non c'è nuovo scrittore che approdi sul tavolo di un editore svedese che il giorno dopo non sia segnalato, descritto, criticato, insomma confezionato per l'esportazione a... L'editore, il lettore si illudono d'avere il mondo a disposizione: un mondo magico, per cui basta toccare un tasto, sollevare un disco perché incominci lo spettacolo, quello spettacolo che serve ad occupare le scene per un mese, per due mesi (tanto durano i grandi successi mondiali). Noi abbiamo parlato di quello che avviene in campo internazionale, inutile dire che la stessa regola esiste e conta su quello nazionale: tutte le case editrici sono in contatto, sono concorrenti ma nello stesso tempo collaborano fra di loro, si scambiano libri. Che cosa insegnano? Nessun dubbio, sono a servizio del pubblico ma — ecco un'altra differenza — non più un pubblico che va coltivato, educato, ma un pubblico da conquistare, da placare nei suoi bisogni immediati di informazione. Così come per il resto della casa sono continuamente offerte possibilità vantaggiose di ammodernamento, anche per la biblioteca c'è ormai un servizio che funziona: secondo le proprie disponibilità, la si può allargare, ampliare, renderla « attuale ». Ma dove vanno i libri dell'anno prima, della stagione che si è chiusa? Ho la sensazione a volte che delle notizie, delle informazioni rimanga sul fondo ben poco: spesso si ha l'impressione che certi libri passino come certe canzoni alla moda. E non per colpa dei libri in sé ma perché così vuole la regola dell'industrializzazione. L'interesse è limitato alla conoscenza epidermica, superficiale (quel tanto che basta a far veder che si è al corrente) ma non ha la forza di durare un'ora di più: tutto si affloscia, lascia il posto al cartellone dello spettacolo che si sta preparando. Sarà deludente il nuovo spettacolo? Non è quello che conta: conta che sia nel clima del momento, in quella data luce.

Ancora una notazione: l'industria letteraria non è limitata come una volta a una particolare produzione facile. Di industria si poteva parlare già per Zola, per Bourget, per i Goncourt (la piccola storia di quel tempo racconta le guerre non molto illustri condotte sulle cifre delle tirature) ma il fenomeno non toccava la letteratura d'avanguardia né quella d'eccezione. Oggi anche quei confini sono stati aboliti, tutto serve: Joyce (uno scrittore da numerati, se ce n'è) è arrivato in Italia con trent'anni di ritardo ma in treno popolare. Ha fatto la sua brava stagione di purgatorio quando era ancora vivo, ma oggi è sulle labbra di tutti. Abbiamo fatto il suo nome ma potremmo continuare con esempi ancor più sottili e rari. Il coraggio degli editori è straordinario: lanciano Miller (lo so, ci sono anche altre ragioni), domani lanceranno Breton. Tutto fa giuoco, tutto serve a occupare le macchine, a riempire le vetrine, gli occhi, le orecchie dei lettori e degli spettatori. L'ultima parola ci dà la chiave della situazione: la letteratura è passata dall'era dei lettori a quella degli spettatori. Il lettore rappresenta un ostacolo: se è un vero lettore è un refrattario in partenza, se è uno dei cinquecentomila lettori a disposizione non ha più nulla dell'ostacolo, è un numero. Qui il discorso si allarga dalla letteratura alla società, alla politica, all'economia.

Certo, il libro inteso come oggetto di occupazione resta un fatto nuovo e gli Escarpit non mancheranno di studiarlo con maggior tranquillità in futuro.

Naturalmente alla rapidità dei consumatori corrisponde una grande fragilità di lettura. Se ripensiamo al quadro generale del dopoguerra, il numero dei grandi scrittori che sono andati a picco è impressionante: e non si tratta di nomi piccoli, facciamone uno, quello di Camus ma potremmo continuare: Eluard, Hemingway e via discorrendo.

Ora ci si abitua anche a queste nuove « velocità » ma ci si abitua con un senso di sfiducia, con la paura di essere ingannati, di finire vittime della propria buona fede. Troppe volte siamo corsi a tavola con una gran fame, troppe volte abbiamo trovato a nostra disposizione dei piatti succulenti ma sempre ha funzionato la regola dell'oblio. La letteratura è diventata una cucina senza memoria. E c'è di più: non esiste soltanto la stanchezza di chi sta — bene o male — nella posizione di chi riceve. Purtroppo esiste un tacito accordo fra produttori, per cui i prodotti buoni subiscono la stessa sorte di quelli cattivi e viceversa. Si può creare il « caso » in mancanza di meglio, si può opporre l'oggetto sperimentale a quello nobile, insomma si possono disporre le carte in un certo modo perché lo spettacolo non si arresti e le macchine continuino a girare. Si aggiunga che tutto serve al giuoco, letterature sottosviluppate, terreni aridi: non dicono nulla di nuovo? Non importa, fanno notizia, fanno parlare. L'avventura della nuova letteratura spagnola (che per parere unanime di tutti gli specialisti) è la più povera che abbia avuto quel disgraziato paese da cent'anni a questa parte è abbastanza illuminante: siamo disposti a prendere per buoni scampoli naturalistici passati dalla Francia in America e dall'America rivotati in Italia e finalmente...

Un'ultima osservazione: questo indirizzo generale offre la possibilità di un esame unico. Quando ci chiediamo « dove andiamo » la risposta non riguarda soltanto la nostra letteratura ma serve tutti i domini. Allora, dove andiamo? Ma nessuno lo sa, andiamo, sentiamo di camminare, ci illudiamo a volte di camminare. Il sentirsi vivi, il bisogno di sentirsi vivi a qualunque costo ha per il momento annullato tutto il resto: i programmi, i propositi, il lavoro lungo. Purtroppo chi entra alla Rinascente e ne fa la propria dimora, ha smesso di avere grandi ambizioni, di pensare al domani e si accontenta della folla che gli gira intorno.

CARLO BO

IN MARGINE A "CINEMA E LETTERATURA"

Libri, convegni, articoli, dibattiti, un po' dovunque oggi in Italia, con esclusiva destinazione, o per indiretta indicazione, sono dedicati ai rapporti tra cinema e letteratura (e di conseguenza a quelli tra televisione e letteratura). Cospicuo esempio l'ultima iniziativa

presa a Firenze dalla Comunità Europea degli Scrittori. E proprio da questa sede vorrei prendere lo spunto per qualche nota più o meno ordinata.

Vorrei osservare, infatti, che i rapporti meglio illustrati e appoggiati da esempio sono quasi sempre risultati dal fatto che spesso siano degli scrittori a fare del cinema o a collaborare ad esso, oppure dall'altra constatazione che spesso sono dei soggetti letterari a suggerire spunti o ricostruzioni cinematografiche. Sarebbe, insomma, un rapporto costituito non già da queste due forme di espressione (il cinema, la letteratura) messe a diretto e scambievole contatto tra di loro; ma dalla più o meno casuale presenza di alcuni eguali interpreti nei due campi, o di temi identici nel loro schema. Come a dire, insomma, che si potrebbe parlare dei rapporti tra il tennis ed il gioco del calcio perché Pietrangeli oltre ad essere un ottimo tennista è un buon calciatore; o a quelli tra opera lirica e musica jazz perché la Moffo si cimenta in entrambe le specializzazioni. Il che, come conclusione, sarebbe un po' poco. Eppure dai vari convegni, dai vari atti, o dibattiti non esce, di solito, molto più succo, non escono di solito molto maggiori indicazioni. I nomi ricorrenti sono Pasolini o Robbe Grillet, i titoli di cui si parla si incentrano su *Senilità* o altre riduzioni da romanzi celebri; di Antonioni si osserva la prevalente spinta letteraria. E abbiamo mescolato insieme elementi ritenuti positivi, ed altri ritenuti invece negativi.

I letterati che sia possibile interpellare a proposito della realizzazione di *Senilità*, ad esempio, non danno giudizio positivo dell'opera di Bolognini. Non so se abbiano ragione o torto: penso in ogni caso che spostino di molto i termini effettivi del problema. Un argomento del genere, infatti, è inutile o assurdo tentare di discuterlo, quasi che esista un modello letterariamente apprezzabile (il romanzo) rispetto al quale il cinema si metta in gara nell'intento di ottenere un risultato, vorremmo dire, di cinema-letteratura non inferiore al modello. Non è questo, piaccia o dispiaccia, il procedimento per il quale il cinema può pensare o deve pensare, ad uno o ad un altro soggetto letterario. A parte le ragioni commerciali che possono guidare ad una certa scelta, il soggetto letterario deve essere pensato non già in grazia delle sue qualità letterarie, ma in funzione della eventuale resa cinematografica, nel senso della evidenza del racconto, la sua concatenazione drammatica, il suo ritmo narrativo. Sarebbe erroneo, così, qualsiasi scrupolo di fedeltà letteraria all'originale, mentre è legittima qualsiasi forzatura interna che possa risultare favorevole alla conquista del ritmo narrativo tipico del cinematografo. Inoltre, anche un po' a nostra mortificazione, si noti che pochissimi registi preferirebbero mai lavorare su di un soggetto tratto dai capolavori della letteratura; tutti preferirebbero avere a disposizione validi soggetti nuovi pensati e scritti per il cinema e per le sue esigenze. Ma è periodo in cui quei soggetti sempre più scarseggiano, e si fa così più ampio ricorso agli spunti dei popolari romanzi, o di quelli che popolari, attraverso la lente deformante del cinema, potrebbero anche diventare.

(Con proposta suggestiva, e onestamente mossa, si fece anche notare, nel citato convegno di Firenze, che i romanzi sceneggiati dalla televisione non riproducono dei testi letterari il loro vero sapore poetico, si trasformano in pretesti di sola azione meccanica, e sono scelti con riguardo a questa, più che alle qualità letterarie intrinseche. Si potrebbe, certamente, far meglio di quanto non si faccia, tuttavia si badi bene che le osservazioni risultano talmente pertinenti da non poter essere, alla fine, che quelle, da qualunque parte si veda il fenomeno. Non può mettersi in gara il cinema con il testo letterario, pur con i modi, i tempi ed i mezzi di produzione suoi propri, figurarsi la televisione con i suoi pochi giorni di studio e con la necessità di approntare produzioni quotidiane! Ferme restando, e aggravate, tutte le altre osservazioni fatte a proposito di modello letterario, e di realizzazione cinematografica).

La prova è che i letterati che operano nel cinema, o i registi più impegnati letterariamente, i Pasolini, i Robbe Grillet, gli Antonioni, non si esercitano affatto nel ridurre romanzi di Tolstoj per gli schermi; ma pensano a soggetti e sceneggiature particolari per derivare effetti nuovi, o ritenuti tipicamente cinematografici, dai loro films.

Qui non ci interessa (né interesserebbe al lettore conoscerlo) dire il nostro particolare parere sulle opere cinematografiche di Pasolini o Robbe Grillet, o Antonioni (discorso che avrebbe bisogno, del resto, di molta ampiezza, stante la grande differenza tra i tre): vorremmo solo dire una cosa di carattere generale, a proposito del rapporto più profondo che si ricercerebbe tra cinema e letteratura (fuori delle identità di persone o di temi).

Più ci si pensa e più la letteratura è una cosa ed il cinema è cosa assai diversa. Il cinema viene sempre assai dopo la letteratura, e mai ha forza di indirizzo spirituale; la letteratura si è giovata di una certa suggestione del cinema, logicamente, negli anni del nuovo insegnamento tecnico che derivava dal fenomeno, e poi nella più diretta presa di contatto effettuata con la realtà, ed i simboli di essa, necessaria strutturalmente al cinema. Dire poi quanto il mezzo cinema abbia influito, ad esempio, su uno Scott Fitzgerald; quanto quelle stesse suggestioni il grande scrittore americano avrebbe potuto (o avrà potuto) trarre dalla società e dal periodo, per suo conto; quanto, infine, il cinema abbia potuto valersi di lui, è cosa ben difficile su cui concludere.

Pensando che il cinema è altra famiglia da quella letteraria, non si dice che sia impossibile ad un film realizzare suggestioni tipicamente e profondamente letterarie; non si dubita che la conoscenza delle arti figurative possa consentire ad un regista effetti estetici ed ottici singolari e nuovissimi. Si dice soltanto che la forza del cinema sta nell'inventare e nel proporre alla fantasia di tutti fatti e cose e suggestioni che non siano né di carattere letterario né di carattere figurativo, ma intimamente connaturali con il suo linguaggio originale, con la sua struttura autonoma e irripetibile. In tutte le altre situazioni, infatti, accadrà che

in ogni caso una suggestione di carattere letterario (ed il termine « suggestione » è già leggermente negativo, come, da un corretto punto di vista estetico, per il cinema è necessario) risulterà infinitamente più inquinata, e meno forte ed espressiva, di quanto non risulti nella vera poesia, o nella grande letteratura. Perché nessuna corretta ricostruzione ambientalmente figurativa potrà mai toccare in profondo come la grande arte figurativa. Mentre è propria del cinema una capacità di penetrazione e di raffigurazione, mentre è particolare del cinema un suo linguaggio, che non appartiene né alla poesia, né alla letteratura, né alle arti figurative, e nemmeno al teatro; ed è con questi suoi modi che esso deve esprimersi.

Non sarebbe un complimento né per Pasolini né per Robbe Grillet dir loro che i migliori libri che hanno scritto appartengono alla loro opera cinematografica; ed è inutile ricordare che parecchi registi impegnati letterariamente furono in gioventù autori di racconti o di poesia o di saggi, non propriamente coronati da un grande successo. La grande passione che il cinema meritatamente diffonde è data anche dai suoi grandi rischi, dal modo composito che lo fa sorgere, dall'apporto vario di indoli diverse, anche dall'impaccio della sua natura commerciale; un film vive così sul limite del rischio continuo, della caducità, dell'effimero, già passa e si spegne non appena uscito dal montaggio; quando va bene, ha già una breve scia luminosa che si va dileguando nel passaggio dalle prime alle seconde, magari alle terze visioni. Il risultato può essere determinato egualmente da una precisa volontarietà, e da notazioni puramente fortuite o meccaniche. Merita, certo, che sia un grande amore, ma non si possono adoperare per esso termini, raffronti, giudizi che abbiano il passo, che abbiano il metro della letteratura, o dell'arte.

LEONE PICCIONI

IL NOVECENTO E LE SUE RIVISTE ALLA RESA DEI CONTI

*N*ella tacita e leggermente apatica « intesa cordiale » che ormai sembra dominare sovrana il campo letterario (di fatto, a parte certi scontri piuttosto piccanti di costume, come si potrebbero usare arcaici termini del tipo « agone letterario » et similia senza cadere in patenti esagerazioni inibite dalla stessa autocensura?), avrà fatto piacere a chi sfoglia questa rivista leggere le sette pepate pagine stilate da Oreste Macrì, con piglio giovanile, in polemica con Pietro Bonfiglioli (Approdo 16: Il talamo di Gramsci). Bonfiglioli in una severa requisitoria pubblicata su Rendiconti 2-3 dell'anno passato sotto il titolo La storiografia delle riviste e la « Schuldfrage » del Novecento chiamava al rendiconto delle proprie malefatte il novecento culturale e certi storici dappoco o interessati in varia misura, per

estrarre una linea civile letteraria valida, parallela a quella politica riassumibile nei nomi di Salvemini-Gobetti-Gramsci.

Per quanto ci riguarda abbiamo constatato con allarme due fatti: primo, una tiepidezza crescente nel progresso dello spettacolo dei colpi che i due antagonisti si lanciavano nel corso della disputa; secondo, un nostro applaudire piuttosto Macrì che Bonfiglioli, contro tutte le buone ragioni che avrebbero suggerito l'atteggiamento opposto. Cerchiamo di razionalizzare: è pensabile che lo scarso interesse derivi dalla maturazione fuori tempo di questa polemica, che un buon storico futuro, nella dannata ipotesi che non venissero conservati i frontespizi dei periodici che l'hanno ospitata, non dovrebbe datare oltre il 1955; viceversa il nostro propendere per Macrì è in dipendenza della circostanza che egli parla, con passione e competenza, di eventi e persone che conosce perfettamente, mentre Bonfiglioli spesso manipola i dati con intemperanza per portare acqua al proprio mulino.

Ciò stabilito, procediamo nelle premesse: nell'accettare la parte di interlocutori in questo scontro, avevamo assunto l'atteggiamento dell'inviato speciale sul fronte, in zona d'operazioni: controllare i colpi che i due avversari si scambiavano dalle opposte trincee e la situazione del terreno conquistato o perduto. Ora, qual'è stata la nostra meraviglia nell'accorgerci che molti proiettili erano caricati a salve e si udiva la detonazione ma non si apprezzava nessuna conseguenza!

Il concreto casus belli andrà riconosciuto, sia pure semplificando maliziosamente, nella valutazione delle due iniziative concorrenti che hanno riproposto con diversi esiti la storia delle riviste del primo Novecento: quella dell'editore Einaudi, nella quale sono già apparsi tre volumi, con la storia ed una scelta antologica di Leonardo, Hermes, Il Regno a cura di Delia Frigessi (1960), La Voce (1908-1914) a cura di A. Romanò (1960), Lacerba, La Voce (1914-1916) a cura di G. Scalia (1961), quella dell'editore Landi, diretta dal Macrì, dove per ora sono usciti Il Frontespizio a cura di Falacara e La Voce 1908-1916 a cura di Ferrata.

Secondo Bonfiglioli, con la collana einaudiana « la leggenda del novecento finisce in questo funerale un po' meticoloso e disadorno », mentre l'iniziativa di Macrì presso Landi avrebbe l'aria di contrapporre a tale « riforma laica e culturalistica del novecento » una piccola controriforma letteraria. Dal canto suo Macrì, il meno che possa obiettare, è la soave accusa di « purismo politico ». Ma in fondo Bonfiglioli coglie l'occasione per ritessere la storia culturale del novecento, sotto l'angolo visuale della storiografia periodistica, e viene così a toccare in breve molti punti cruciali, cioè: la fine dell'ontologismo letterario (con una serie di variazioni sul tema che Macrì ha torto nel considerare tautologie: esclusivismo, separatismo, ontologismo separatista, ontologismo dell'esclusivismo letterario, assolutismo letterario, unitarismo indifferenziato, unitarismo mitico, mitologia), l'equivoco dell'engagement dell'immediato dopoguerra, lo smascheramento delle giustificazioni civili per la letteratura del « ventennio nero », la fine del protagonismo idealistico (crocio-gentiliano), il precedente delle Cronache di filosofia italiana di Garin apparse nel '55.

Come si vede, per lo più sono porte sfondate da un pezzo. Bonfiglioli, però, avverte la necessità

costitutiva del moralista di avere avversari agguerritissimi da sgominare, s'illude di star combattendo con un esiguo manipolo di amici squadroni in campo aperto. Permanente chisciottismo del predicatore della virtù che, una volta scomparso il vizio, dovrebbe inventarne la sussistenza per non restare disoccupato: quanto dire, non pare concepibile vita culturale senza dialettica. Le riviste avanguardistiche e irrazionalistiche del principio-novecento supponevano un democraticismo ed un razionalismo che da noi ancora non erano esistiti, sicché è stato detto argutamente che le loro erano proteste alle stelle come le recriminazioni di Don Ferrante. Croce presupponeva una forte corrente positivistica in filosofia (e poi le « deviazioni » attualistiche) ed un massiccio decadentismo in letteratura. Dal canto loro Cecchi, De Robertis, Pancrazi difendevano il novecentismo contro l'indifferenza e le sufficienti canzonature dei vari Galletti. Un Italo Calvino, per esibire il suo « midollo del leone » (che tentava una giustificazione storica del saggio di Pavese: « L'umanesimo non è una poltrona ») ha avuto bisogno dell'uomo ermetico e di un « mare dell'oggettività », che viceversa ci siamo accorti poi essere un grande lago artificiale che si era costruito canalizzando astutamente acque da fiumi eterogenei. Uno Zolla senza l'uomo-massa, il cinema e lo stadio, i rotocalchi e i fumetti, l'industria e le canzonette sceme sarebbe costretto all'emigrazione in qualche plaga orientale, per darsi al fachirismo, ai misteri eleusini o gnostici, al buddismo Zen o a che altro. Ora come ora, qui da noi non potrebbe restare che un protervo come Moravia il quale, constatato che l'unica realtà attuale è l'« alienazione » e che il compito dello scrittore è quello di oggettivarla, non trae la logica conseguenza di denunciare una tantum siffatta calamità e strologare sui possibili rimedi, e poi tacere finché non siano accertati fatti nuovi, sì piuttosto quella di continuare a dire che c'è l'« alienazione » finché c'è. Sarebbe, insomma, come una sirena in tempo di emergenza, che non segnalasse l'inizio e la fine dell'allarme, ma continuasse a ululare senza interruzioni durante tutta la permanenza dei pericoli che tale allarme hanno suscitato: con quanta delizia degli astanti, più o meno coatti, inutile dire. Fra l'altro è da supporre che gli esorcismi operati in pubblico siano molto meno efficaci di quelli consumati in privato.

Per questa via si viene a raggiungere ed approvare un regista come Antonioni dell'ambizioso L'eclisse che, per descrivere l'alienazione feticistica del denaro, offre inconditi lunghi brani dell'interno di una Borsa dove si vocia dissennatamente (con l'approvazione di Moravia, ma senza la nostra opposizione perché non abbiamo intenzione di impiantare poli dialettici). Comunque, quasi senza volere, abbiamo toccato uno specimen di problematica attuale, che pure nell'elasticità di tale categoria empirica considera come preoccupazioni passate di moda per lo meno da un lustro quelle relative alle riviste del novecento.

Il lettore alla pagina che cerca in libreria l'ultimo romanzo di Bassani, l'ultimo libro sulla monaca di Monza, l'ultimo libro sul Reich e le deportazioni degli ebrei, l'ultima sceneggiatura di Robbe-Grillet, le ultime lettere di Jacopo Ortis e le ultime notti di Pompei, difficilmente potrà aver lanciato occhiate concupiscenti ai volumoni di Einaudi e Landi che promettevano esaurienti panorami di movimenti eppur reclamizzati. Se si obiettasse che stiamo equiparando la letteratura alla moda, noi potremmo rispondere

che siamo proprio autorizzati dalla più scaltrita sociologia che considera le due entità come sistemi omeostatici, cioè dei sistemi la cui funzione non è di comunicare un significato oggettivo, esteriore e preesistente al sistema, ma di creare un equilibrio di funzionamento, una significazione in moto. Il progetto di esaminare sistematicamente le riviste del primo Novecento per comprendere « il nesso tra manifestazioni culturali e orientamenti politici », « per svelare i legami fra azione politica e attività culturale » è rivendicato da Garin, che lo formò e per suo conto lo portò avanti nell'immediato dopoguerra. Con la pubblicazione delle Cronache del '55 e degli studi di contorno che erano stati prodotti nel frattempo da studiosi di diversi indirizzi, l'argomento come tema non specialistico del dibattito culturale doveva considerarsi chiuso (fermo restando che Garin era autorizzato a continuare nella rettifica del tiro anche in seguito, che, come diremo, sembra sconosciuta al Bonfiglioli). E stiamo attenti: non si vuole sottoscrivere un altolà come quello del Russo tacciato di « pedagogismo un po' mafioso », per il quale la storiografia periodistica darebbe pochi frutti e sarebbe segno della scarsa originalità delle nuove generazioni. La questione è un po' più complessa di quanto non sembri.

Un autentico contemporaneista dovrebbe avere una somma di nozioni costitutiva di una cultura implicita, sì da potersi orientare rapidamente nel passato prossimo e nel ricostruire genealogie ignote ai non addetti ai lavori. In campi affini non sarebbe auspicabile che tutti i professori di filologia romanza scrivano una grammatica storica dell'antico francese o un dizionario etimologico, pur avendo tutte le carte in regola per farlo in breve tempo. Così è inevitabile che chiunque ha un qualche interesse per i momenti e i personaggi della scena culturale odierna ha avuto in mano, ha letto, studiato, se non addirittura acquistato « per i muriccioli » qualche pezzo di collezione dei principali periodici del nostro secolo, dove ancora giacciono non raccolti articoli e saggi di eccezionale importanza. Pensiamo sia un'esperienza diffusa quella del liceale che, durante le vacanze, va in biblioteca a curiosare nelle collezioni, non sempre di formato maneggevole né rilegate, delle più note riviste. E sarà da dire, anche, che quelle letture di saggi, polemiche, briciole letterarie, con quella certa disposizione, su quella carta, con quei caratteri, con quell'odore nativo e stantio, hanno un potere di impressione nella memoria che non possiedono affatto questi lucidi e neutri libroni, che ignorano anche la grazia patetica delle maldestre riproduzioni dei grandi dipinti. Francamente, aderenti a qualsivoglia ideologia, non si vede come possa essere trascurata la dimensione esistenziale della lettura. Durano ancora nel ricordo certe taglienti note di costume firmate da Salvemini, il saggio in tre puntate di Pizzetti contro Puccini nelle annate della prima Voce, e i saggi e gli appunti di Montale sul Baretti o su Pegaso ecc., che non vengono giustamente accettati in queste sillogi, cui interessa la spina dorsale da inserire al giusto posto nella storia.

E poi vi è un sospetto che non si deve sottintendere: per molti ad un certo momento occuparsi di riviste novecentesche ha significato cedere alla tentazione di fare della storiografia appoggiandosi su luoghi apparentemente di minor resistenza, di mescolare l'utile al dolce.

Perché, è bene ripeterlo, grande è l'attrattiva che esercita questo argomento ed il suo accesso non si presenta frastagliato dalle difese di difficili propedeutiche, sicché il raggiungimento e l'utilizzazione

dei risultati appare a portata di mano. Soltanto a una considerazione superficiale un divoratore di romanzi gialli o un'assidua di rotocalchi femminili si trovano nelle migliori condizioni per impiantare scientificamente la questione della storia, dello stile ecc. dei « gialli » oppure del gusto figurativo, del linguaggio, della posizione politica della stampa « rosa » (presse du cœur e così via).

Per fortuna ci occupiamo di studi seri e di grande valore che sono soltanto sfiorati da un'ombra in queste riserve marginali, esistendo aporie altrimenti sostanziali.

Il discorso di Bonfiglioli, dunque, valendosi del reticolato di testi estrapolato e sottoposto al giudizio dalla Frigessi, da Romanò e specialmente da Scalia (a cui è più vicino) tenderebbe a rovesciare tutti i luoghi comuni che sul Novecento letterario sono stati disseminati da scrittori civilmente impotenti o da ideologi che cambiano le carte in tavola. Con linguaggio colorito Macrì ha parlato di « 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 ». Invero la rappresentazione che egli si figura alberghi ancora nelle menti di una gran parte dello schieramento letterario a proposito del Novecento, esiste soltanto nella sua fantasia: non è escluso che sia raccapricciato dall'idea che ancora quasi tutti siano del parere che le uniche riviste importanti a cui le storie letterarie dedicano paragrafi siano la Voce (indifferenziata), La Ronda, Solaria, Letteratura e Campo di Marte.

In tal modo può estrarre dal contesto di Scalia quella serqua di astratti (come « esclusivismo », « ontologia letteraria », « assolutismo letterario », e poi gli incastri e i cumuli come « ontologia dell'esclusivismo letterario », « assolutismo ontologico del Novecento letterario », per cui cfr. Scalia, 12: « ...l'aspetto più evidente nella vicenda vociana, della incapacità di costituire una sintesi critica delle attività intellettuali sulle pretese di reciproco esclusivismo o di integrazione eclettica e totalizzante... » e passim), che già nell'originale abbracciavano molto per stringere poco, e qui inchiodano il ragionamento ad un'idea fissa e ossessiva. Senza dire che come fuoco d'artificio finale, come girandola in cui fra scoppi multipli appare l'immagine del santo patrono nelle feste paesane, sfodera la designazione di maggior effetto, lo smascheramento più inequivocabile, che dal canto nostro crediamo utile « denunciare » (il contagio verbale, l'entropia involontaria è morbo endemico dei letterati): mitologia. Che nel nostro secolo gli scrittori abbiano fatto opere di grande rilievo, che Croce sia stato un protagonista, ecc. sono « leggende », « miti » di gente che non ha l'umiltà o l'interesse a far parlare i dati nudi. Un tempo si sarebbe detto che uno è un apriorista, un superstizioso, un trombetto di X o Y, un debole d'intelletto: oggi si dice che è un mitomane. E purtroppo le giustificazioni sociologiche sovrabbonano: nella civiltà industriale si è andato accentuando il dilemma fra la serialità dell'offerta e la libera scelta (in origine) della domanda. Siccome tutto è livellato dal progresso tecnologico (costi, processi di produzione, sistemi di vendita, ecc.), ne deriva che ciascun ritrovato o prodotto per imporsi sulla concorrenza ha bisogno che ineriscano alla sua presentazione caratteri preferenziali, cogenti (mediante slogans pubblicitari, ecc.). Si viene a creare così « un sistema semiologico secondo », come

Roland Barthes definisce « il mito, oggi », che praticamente investe le forme e le giustificazioni del nostro vivere. Ora, essendo il mito una mistificazione, compito dello storico « decifratore di miti » è quello di demistificare. Sono note le analisi che con grande acutezza Barthes ha compiuti su certi vistosi aspetti della civiltà contemporanea, che so io, Minou Drouet, l'operazione « Astra » (dalla pubblicità della margarina al campo ideologico), i viaggi in wagon-lit, il self-service di contro al restaurant. Prendiamo pure quest'ultimo esempio: andare a mangiare al self-service è il segno che una persona è molto occupata, molto importante, deve compiere questa essenziale funzione di rifocillamento nei minimi termini indispensabili perché non ha tempo da perdere, mentre al restaurant si va soltanto quando il pasto deve assumere il segno della distensione con un commensale che deve essere reso benevolo per affari o politica (la buona tavola e i buoni vini appianano molte difficoltà), ecc. Questo lo scheletro degli svariati smontaggi che Barthes compie con finezza di fronte alle più impensabili situazioni, finendo sempre in una sorta di échec, che la sua formazione esistenzialistica non gli augura affatto di superare. Perché il bello è questo: se tutto è mito, e il mito è mistificazione, non si vede come la demistificazione non sia a sua volta un mito. Di fatto di questo corto circuito resta vittima Barthes per avere istituito all'interno del sistema semiologico primario e di quello secondario lo stesso nesso necessitante, quando è evidente che il secondario è indotto, è una recitazione dell'interiorità e rappresenta un presunto o vero spettacolo pubblico, che può essere interrotto dalle possibilità delle decisioni interne o delle pressioni esterne (uno può andare al self-service per risparmiare tempo e denari, perché è povero, è davvero un elemento essenziale nel suo servizio). Nel campo culturale, e nella fattispecie letteraria, avviene lo stesso: Montale è stato convertito in mito (magari con la collaborazione di un crociano-carducciano qualsiasi, pronto a irridere i « malati » e « incomprensibili » poeti moderni) sulla base sommaria di detti memorabili come quello affidato al noto distico: « Cotesto solo oggi possiamo dirti: | ciò che non siamo, ciò che non vogliamo ». Sappiamo molti nomi di poeti minori del post-illuminismo (di una zona franca, cioè, dove sono tramontate le grandi illusioni teocentriche e antropocentriche), che hanno potuto iniziare un dialogo con se stessi e con un ristretto pubblico sul fulcro di un'inconoscibilità esistenziale, sull'appannamento completo degli strumenti conoscitivi della realtà. D'accordo, in Montale vi sono altre cose (molte): tuttavia per far sì che una generazione si riconoscesse in lui (come si diceva, e come dice ancora qualche ritardatario) era necessario che alle prime ispezioni si potessero strappare bandiere da sventolare, in attesa di capire meglio. E poi Ungaretti, « il protopoeta del novecentismo », « il decano dei poeti italiani », Serra « l'umanista finissimo morto "alto" », volontariamente sul Podgora », Betocchi « il migliore poeta cattolico », Moravia « il cinico romanziere del sesso », Pasolini « lo scrittore dei ragazzi di vita », la poesia dell'assenza e l'engagement, le riviste del Novecento e l'assiomatizzazione scientifica della critica letteraria, i poeti di destra e di sinistra, non sono altrettanti miti che rapidamente si alternano nella successione, efferatamente si decifrano e sostituiscono a vicenda?

Ma sarà bene distinguere due momenti, e avvertire che spesso per fortuna ci si arresta al primo: quello

dell'inaugurazione e quello del proselitismo. Nello svariare della dialettica culturale, ad un certo punto si assiste ad un avvento: una personalità, un movimento, dopo aver succhiato dall'humus più consentaneo le linfe necessarie, viene a maturazione e sboccia. È l'atto di nascita (la metafora biologica rifiuta le implicazioni): dopo la festa, vi è la crescita, l'entrata in società e i successivi rapporti con questa. Trattandosi di speculazioni intellettuali su una collusione privato-pubblico si genera un contesto di discorso, che con i suoi punti di forza e di debolezza si situa accanto ad altri contesti di discorso. A volte si dà il caso che uno di essi acquisti tanta forza da imporsi sugli altri: vittoria transeunte, però, perché ciascun contesto può essere pensato ed espresso da due contrapposti punti di vista, uno esterno e l'altro interno. Per sgretolare, ridurre ad absurdum uno di questi contesti, basta sommare le debolezze interne e l'inserzione in un diverso contesto (dove si generano stridori, ridicolaggini, ecc.), e les jeux sont faits: così si può svelare l'equivoco della poesia dell'assenza additando certi esiti sconsolanti che indubbiamente ha sortito e poi contrapponendo un robusto e virile engagement. A sua volta questo engagement genera contraddizioni, adesioni in malafede: mente di meglio che innalzare come contraltare il rigore, l'univocità del discorso critico scientifico. E la storia continua alla prossima puntata. Ormai le leggi del mercato sono cognite: un'operazione come quella dei Novissimi ha mostrato come si possa uscire dall'incertezza e dal grigiore con un colpo solo, purché esattamente programmato. Anche qui, però, il momento dell'inaugurazione era ricevibile: l'avanguardismo non può essere l'unico e totalizzante aspetto di una congiuntura letteraria, ma indubbiamente è una casella che domanda continuamente di essere occupata (la fine dell'avanguardia redatta da Brandi era un pretesto, un mito escogitato per discettare con molta finezza sugli avanguardisti del nostro secolo).

Più grossolana mi pare la programmazione di Bonfiglioli, che combatte il passato prossimo col passato remoto, giacché il compito per lo storico e per l'uomo « è quello di scegliere il proprio passato entro termini verificabili ». In più il « rifiuto della mitologia del novecento » viene appoggiato ad « un complesso organico di atteggiamenti che cerca naturalmente una dimensione in profondità, tende a "scegliere" il proprio passato », complesso che poi coinciderebbe con l'addizione di queste feroci mitologie: « l'affermarsi di una scrittura di tipo sperimentalistico e quasi neovociano all'interno di una radicale dissacrazione dell'operazione estetica... la mescolanza dei linguaggi e degli stili e di conseguenza l'abolizione della linea di colore stesa dall'ermetismo fra poesia e cultura; l'attenzione scientifica di parte della critica più giovane ai dati linguistici del discorso poetico, concepiti nella loro unità semantica e inseriti nel sistema delle corrispondenze strutturali ». Quella di scegliere il proprio passato, quella di eleggere i propri predecessori è un'idea un po' bislacca (chi ha mai scelto i suoi genitori?): o meglio allude con termini non troppo pertinenti a quella consueta operazione di ogni intellettuale che si rispetti di scegliere i propri maestri. Ma questa operazione è forse espressa così imprecisamente, perché è turbata dall'intreccio di risentimenti verso coloro che Bonfiglioli tenderebbe a far passare per i maestri che ci hanno ingannato, non ci hanno detto tutta la verità. Non ci hanno detto, cioè, quanto fosse squallida la storia del nostro secolo, che non dovevamo dare molto credito ai vari

Papini, Soffici, Prezzolini, Marinetti (leggi Bo). Per colmo di iattura ci siamo accorti che anche un libro come le Cronache di Garin, « scambiate per uno dei libri più innovatori e "scandalosi" del dopoguerra », rientrano « nei limiti di una operazione trasformatrice e conservatrice », che sarebbe quella di un'apologia di Croce e Gentile, fondata sulle argomentazioni di un « avveduto eclettismo crocio-gramsciano ».

Dal canto suo Macrì ha ribattuto puntualmente molte incaute affermazioni e giudizi bonfiglioleschi. Qualcosa da aggiungere resta, magari da altre prospettive. Le pagine delle Cronache apparse nel '55, sulle quali per certi punti possiamo anche condividere quanto ne dice Bonfiglioli, sono state in gran parte pensate e scritte subito dopo la guerra. Allora l'autore ha stabilito un dialogo, a volte una colluttazione, fra la propria convinta formazione idealistica, sperimentata anche nel campo di una precisa e feconda ricerca storiografica, e i testi nuovi che il volgere degli avvenimenti aveva imposto con veemente evidenza (Gramsci, Gobetti, per il momento). Eppure più volte si affaccia proprio quell'idea, quella tentazione della Schuldfrage subito respinta, che Bonfiglioli porta avanti come fosse una sua invenzione (per es. p. 240 « ...Croce e Gentile... quasi il volto vario di una coscienza tormentata e infelice. Condanne o esaltazioni che non scendano al fondo di quella coscienza — e sia pure cattiva coscienza di un tempo e di una società — non servono né a un chiarimento storico, né a un processo di liberazione morale. »). Sarà bene dire subito che se un'analisi stilistica rileva nel discorso gariniano un'eccessiva modulazione e un'insistita aggettivazione epicizzante, tutto ciò rientra in una sfera di gusto che può essere anche contestabile, ma non incide sull'allestimento delle prove documentarie ed ha un'efficacia sulla comunicazione (Garin è uno dei più gradevoli oratori italiani, politici compresi). Naturalmente è sottinteso che Garin, se dovesse riscrivere il libro, lo imposterebbe in maniera diversa. In quegli anni, però, una salda cultura idealistica doveva essere fatta funzionare per capire letteralmente i « nuovi autori » e per farli entrare nel circolo dei coetanei che erano soggiaciuti alla stessa formazione (Bobbio ha dato atto di ciò: Contini ha riconosciuto nel '47 che egli, come tutti, era uscito dalla metodologia crociana, al pari dei romanzieri russi dal Mantello di Gogol). Sarebbe stato un errore imperdonabile interrompere la continuità storica con un passato che, con le sue colpe, aveva pure espresso un abito di ricerca erudita e scientifica non sfornita di pregi. Epurare con un fregio tutto Croce, tutto Gentile avrebbe costituito la più seducente tentazione per i Bonfiglioli della prossima generazione per proclamare un ritorno a Croce e Gentile, ingiustamente dimenticati dai padri. Va da sé che l'obiezione sul « professionismo fatalmente neutrale e onnicomprensivo del ricercatore », per manifesta incompetenza dell'obiettore si potrebbe lasciare cadere senza replica: senonché è in patente contraddizione con la precedente accusa di apologia idealistica, e svela « gli equivoci » che Bonfiglioli compie fra storico del passato e storico del presente, fra storico e politico. Il confine fra storico del presente (che sistema l'attualità a guisa di passato, ma influisce e mette ipoteche sul futuro) e il politico è molto labile, tanto che un Bonfiglioli vorrebbe abolirle del tutto per fare dello storico un puro politico (e cacciare poi i poeti dalla città, come Platone).

Circa poi le responsabilità dei vari movimenti culturali per l'avvento del fascismo, a cominciare dagli imperialisti corradiniani per finire ai futuristi lacerbiani, sono state additate con maggiore precisione in contributi di Garin più recenti, che Bonfiglioli ignora (citiamo: da Il Ponte n. 11, 1959: «Un secolo di cultura a Firenze – Da Pasquale Villari a Piero Calamandrei»). Qui, con le sfumature del caso, è costruita la linea della resistenza attiva che, nella dinamica di cultura accademica e cultura militante, crea uno sfondo ben altrimenti sostanzioso a quella Triade al solito mitologica proposta dal nostro: Salvemini-Gramsci-Gobetti. Soprattutto Garin non commette l'arbitrio di liquidare uomini come Serra e De Robertis sotto le incomprensibili accuse di « nichilismo estetico » (ma intenderà « estetizzante »?), e la Voce derobertisiana « sepolta quasi nella sua bella bara di nichilismo estetico, di ritrosia attivistica, di professionismo autobiografico e letterario della sconfitta ». Se non altro tali prese di posizione di Bonfiglioli non hanno nemmeno l'avallo dell'introduzione di Scalia, che sarebbe « rimasta un po' conclusa in sé, nell'intreccio di documenti, anche inediti, portati a definire il rapporto Serra-De Robertis », attenuando così le responsabilità storiche e morali di quella letteratura. Il fatto si è che da quell'introduzione desume certa terminologia istruttoria, depurandola anche delle motivazioni più o meno discutibili (cfr. p. 101: « La certezza, nonostante tutto, della validità dell'arte, la "passione esclusiva" di De Robertis... portavano ad un'ultima, se possibile, dissoluzione; ad un nichilismo provocato dall'estetismo, e viceversa. »).

Brevemente, invece, Garin tocca e risolve i due aspetti essenziali della Voce bianca: il peso importante di quelle prime esperienze critiche derobertisiane negli sviluppi successivi della letteratura (« ...in quei fascicoli si ritrovano temi e accenti che hanno pesato sull'esperienza letteraria fino ad oggi, e giudizi singolari per acume », mentre Scalia ritiene che La Voce derobertisiana non abbia preparato nulla fuori di sé e sia « stata una pura testimonianza, che, sulla soglia di decisioni gremite di equivoci e di fallimenti, abbia documentato una rigorosa e fragile dignità », e Bonfiglioli ora è sulla linea Garin, in chiave deprecatoria); la totalità dell'impegno (« D'altra parte, come ogni impegno rigoroso, anche quello verso la poesia divenne impegno totale: di qui le pagine alte dell'Esame di coscienza di Serra, e quelle severe di De Robertis su D'Annunzio retore dell'intervento: "un poeta animale sarà senza dubbio un bell'animale; ma è sempre un animale, anche se ci pare che Scalia sia dell'avviso che questa severità debba essere collegata alla polemica dannunziana sviluppata nell'ambito di Lacerba da Papini un paio di mesi prima, e approvata da Serra»). Dal secondo punto si ricava in più che Garin non riterrebbe certo « sconcertante » e « schizofrenico » quel principio (del resto per niente originale) secondo cui l'engagement letterario non sarebbe meno rigoroso dell'engagement politico, fatto valere dal Falqui. In sede di storia del presente un critico soltanto ha la possibilità di giocare sulle due strutture (quella dell'impegno nella sistemazione letteraria e quello della traduzione in termini di lotta politica), mentre uno scrittore può solo approntare il materiale da tradurre da una struttura all'altra, con l'augurio di non essere tradito. E va da sé che un critico ha anche il diritto di impegnarsi su una struttura sola: anzi il suo valore e la sua importanza sarà decisa unica-

mente sulla base dei risultati conseguiti. Pertanto se Garin assolve l'attualismo (come dottrina) per i suoi rapporti col fascismo, non si vede perché Bonfiglioli debba avvalersene per la sua tesi del trasformismo gariniano.

Del resto la formulazione della sentenza di Garin è ineccepibile: « Definitosi in seno alla "critica" crociana, l'attualismo venne a esprimere quel bisogno di attiva costruzione, di cui il futurismo come il fascismo furono solo la degenerazione, la contraffazione e la parodia. ». Scrittori la cui opera può essere tradotta in registro meramente progressista, sono invece a volte distorti nel registro opposto, con la complicità e l'irresponsabilità degli stessi autori che si trovano spaesati in un campo che non è il loro. A proposito di Sorel, un militante politico dell'autorità di Togliatti (si spera che Bonfiglioli non lo consideri un conservatore o un trasformista) ha messo in luce « un elemento di contraffazione e mistificazione che spesso interviene nella traduzione, in termini di lotta politica e a opera di politici e politicanti, di posizioni elaborate da pensatori e scrittori non direttamente impegnati in questa lotta ».

Con ciò si viene a dire che Serra e De Robertis debbono essere giudicati nell'ambito della loro ricerca e delle loro scelte letterarie: che furono quasi sempre felici e preveggenti, soprattutto di un tono che non concede nessuna autorizzazione alla canagliacca rozzezza del prefascismo e del ventennio nero. Del resto la linea della « resistenza passiva » che da Gozzano passerebbe attraverso i « moralisti » della Voce per giungere a Montale, con l'inserito di Saba, non avrebbe niente di inaccettabile per De Robertis che certi valori ha contribuito a sceverare, quando l'operazione non era di tutto riposo come lo è oggi.

Concediamoci un po' di analisi: la ricerca di quanto diretta sia la traiettoria poetica che unisce Gozzano a Montale (« vana ricerca » giudica Macrì quella compiuta in un suo precedente saggio da Bonfiglioli: e si potrebbe rammentare la « linea crepuscolare » proposta con gli stessi estremi da Sanguineti), risale ad un acuto, e storicizzante, accenno proprio di De Robertis nel '31, che ritrovava negli Ossi certe cadenze crepuscolari. Tuttavia operava la distinzione, per es., sul rimpianto della fanciullezza, nei crepuscolari « idillico idoleggiamento d'un mondo piccino a posta, falso, di cartavelina », in Montale « un sentimento virile, e veramente s'aiuta con cielo e terra, toccando risonanze cosmiche, anche se a traverso il freddo filtro dell'intelligenza e come in una luce di vetro »: « ...e già anche le parole stesse cominciano a non essere, e a non dire, invece di essere e di dire. Furono i "crepuscolari", salvo errore, a sopprimere la "scrittura" a cancellare la lingua. ». (E Contini, due anni dopo, in una precisa ricerca di « fonti » includeva nel primo Montale anche Gozzano e Pascoli: sicché l'ormai nauseante luogo comune della critica degli ultimi anni sul rapporto Pascoli-Montale ha ascendenze piuttosto lontane, anche se mai esplicitate a dovere). Inoltre i « moralisti » della Voce, più Rebora e Jabier, meno Boine e Slataper, sono sempre stati apprezzati nella giusta misura dal De Robertis, per non dire Saba, di cui fino alle ultime prove è stato lettore penetrantissimo. Aggiungiamo che c'era allora da separare il grano dal loglio: i pochi egregi dai Tonelli, Capasso e Betti di turno.

Ora sembra che Macrì tenda a esagerare il travaglio, le dilacerazioni di questi fondatori del Novecento letterario, di cui Romanò molto freddamente ha esibito i lati negativi (egotismo, intimismo, misticismo), in difesa di Ferrata e Fallacara che avrebbero portato i « documenti plausibili del nesso e zona comune di queste antinomie, che hanno esasperato e straziato la storiografia novecentesca ». Noi siamo d'accordo nel non prendere in considerazione il manicheismo dei semplicisti, ma vorremmo che anche le esasperazioni e gli strazi non fossero moltiplicati senza ragione: per es. per noi non esiste « un Boine di Plausi e botte e un Boine confitto nella notte oscura di San Juan de la Cruz », perché anche in quel libro Boine era come sempre sperso nei labirinti della « notte oscura ».

Romanò va ancora più in là: nega che esista una situazione conflittuale fra gli ideologi e i letterati nella prima Voce, giusta una dipintura di cui forse è responsabile Serra (anche Ferrata è dello stesso parere di Romanò). Tutto ciò contribuisce a deflare di tante incrostazioni la famosa rottura di Salvemini dalla Voce nell'11, per passare alla fondazione de l'Unità (che si portò dietro i migliori ideologi vociani, ma a volte usò un tono che non è molto distante da quello scomposto dei lacerbiani-futuristi: ha letto qualche pagina Bonfiglioli?).

Romanò è molto prudente nell'additare i motivi, che grosso modo possono farsi risalire alle divergenze sull'impresa libica. Ma insomma in quei giorni non doveva essere valida l'opposizione fatta valere poi fra lo scoppio della guerra libica e Slataper che si occupa dei cipressi di San Guido. Salvemini ha poi detto che Preziosi fece uscire nel settembre dell'11 la Voce con un articolo di fondo intitolato I cipressi di San Guido. « “ Letteratura ” mentre cominciava la guerra! ». Ma Romanò rettifica opportunamente che l'articolo di fondo si intitolava A Tripoli e spiegava i motivi dell'opposizione della rivista all'impresa. E questo è un punto che ha grande interesse: possiamo testimoniare che De Robertis, il quale ha sempre detto di non aver più ripreso in mano le collezioni della Voce, ha più di una volta ricordato quell'articolo (conservato nella memoria visiva nei particolari del posto che occupava, del titolo ecc.) e l'impressione vivissima che ne riportò. Sta a provare che i giovani di allora con interessi specificamente letterari non erano soddisfatti nelle loro esigenze dal panpoliticismo attivistico dei compagni maggiori d'età e di prestigio. Può darsi anche che ciò generasse dei complessi di colpa nei confronti dei più impegnati socialmente; specie anni dopo col profilarsi della guerra. L'oscillazione dell'Esame serriano, definitivamente descritta da Contini, ne dovrebbe essere specchio attendibile: « Una lunga tesi razionale: facciamo della letteratura, la guerra non muterà nulla, l'Italia può attendere. Una fulminea antitesi irrazionale (« Anzi parliamone ancora »): lo sviluppo di quelle tali passione e speranza e istinto profondo. C'è da vivere un momento irripetibile, che rischia di sfuggire per sempre... ».

Inutile sottolineare quanto esprit de finesse, quanta passione partecipe implichi un progetto, sia pure schematico, di « cronache della letteratura » a fare da pendant a quelle di filosofia del Garin. Ricerca dei fatti, spregiudicato ascolto delle interpretazioni, decisione nel giudizio distaccato. Una massima del Marc Bloch, che vediamo apprezzatissimo anche dal Garin di La filosofia come sapere

storico (1959), dice che uno storico deve appurare col maggiore scrupolo possibile i fatti, mentre sulle eziologie, sulle spiegazioni psicologiche può accettare quelle che sostengono una tesi e quelle che sostengono la tesi opposta, perché non si cambia niente. Salutare lezione per coloro che si esauriscono nelle eziologie e nei giudizi.

Se dalla rilettura dei saggi giovanili di De Robertis c'era da ricavar qualcosa di nuovo rispetto all'immagine vulgata di questo critico (e la prova dello scambio fittissimo di reciproche influenze con Serra, documentate dall'epistolario, costituisce un bel risultato di Scalia), è quella « trepidazione leggermente abnorme » che si specifica negli scontri con l'olimpicità, la sufficienza di Croce (che ci pare tuttavia un po' frenato dal rispetto per l'eccezionale sensibilità e vulnerabilità del giovane avversario), in certe meditazioni « in maggiore » di carattere metafisico, affidate a versetti salmodianti, che singolarmente contrastano con le concrete e un po' tumultuose prove di critica poetica. Testimonianza della tensione, della concentrazione interna raggiunta da De Robertis, insostenibile, anche di fronte all'imponente dramma esterno che veniva vissuto in quegli anni.

« Collaborazione alla poesia », « saper leggere » costituivano per De Robertis dei valori assoluti, uno specialismo un po' mitico e irrazionale da opporre come baluardo agli eventi che incalzano minacciosi, in una ricerca di comunicazione e solidarietà: « La nostra impresa non può finire con la guerra. Esisteva prima della guerra. È più forte della guerra ». Stupisce come un'ingenuità remota questo volere sempre esprimere i grandi fatti con grandi parole, con i punti esclamativi sempre sottintesi. Fra la passione acuta di Serra e De Robertis e la razionale, fredda sistematicità di Croce Scalia pronuncia un giudizio salomonico: « Il Croce " territoriale " non aveva (e non avrà alla fine) più ragione degli avamposti di frontiera ».

Invidiamo chi pensa di detenere la cifra della giusta misura: certo è che in una situazione come quella doveva essere ben difficile « avere ragione » in qualche modo. Ma eccoci giunti alla questione del protagonismo crociano nel Novecento. Qui indubbiamente talune affermazioni del Garin sono state opportunamente riviste: circa Leonardo e Regno è pacifico, con la Frigessi, che Croce vi si innestò come interlocutore paritetico, ma non ebbe nessuna funzione di preminenza (né in senso negativo né in senso positivo). Circa La Voce, l'opinione che « espresse il travaglio interno all'idealismo della Critica e rappresentò, almeno in parte, il passaggio ideale dal crocianesimo all'attualismo » è basata su una battuta polemica di Boine e rispecchia un orientamento di Gramsci, che proponeva di vedere in tutta la rivista « un aspetto del crocismo militante ».

Nella presunta chanson de geste gariniana, l'intenzione di attribuire all'idealismo la concretezza scientifica della cultura positivista, sulla base di una vecchia affermazione del Preti, è da addebitare ad un ennesimo fraintendimento. Garin fa notare da una parte il blocco positivo, convergente fra l'hegelismo meridionale e il positivismo più consapevole nella lotta « contro la tradizione, contro le posizioni dogmatiche, contro la filosofia scolastica », dall'altra viceversa i reciproci cedimenti delle

due posizioni nell'articolazione dialettica (e sia ben chiaro che il libro di Preti, da cui Garin elice una frase dall'introduzione adattandola al proprio contesto, sostiene la fusione di idealismo e positivismo in un nuovo positivismo: « Vogliamo dire che un idealismo coerente a sé trapassa necessariamente in un positivismo: e l'esempio tipico ne sono stati Hegel e la scuola di Marburg; e un positivismo coerente trapassa in un idealismo: esempio tipico Edmondo Husserl » Idealismo e positivismo, 1943, p. 11: Croce e Gentile non sono molto apprezzati in questo libro).

L'affermazione parallela che la più vera poesia del nostro secolo si sviluppa su basi antidealistiche, certamente del tutto estranee al crocianesimo, mi sembra di difficile verifica. Siccome il sistema crociano abbraccia una varietà diffusa di atteggiamenti, presentando una distinzione ed un'opposizione nei confronti di altri sistemi, ad un certo punto bisogna riconoscere che anche coloro che erano più lontani da Croce ed anzi erano suoi fieri avversari, da De Robertis agli « ermetici », cadevano piuttosto nella globalità combattuta puntualmente che nei sistemi opposti. Per questo non saprei se ha ragione Macri a dire che il passaggio da Arsenio a Riviere in Montale è idealistico, almeno su piano psicologico, come la sua critica su Solaria e la sua democrazia erano crociane. Come « cattolico » può definirsi soltanto colui che alla fede unisce le pratiche culturali, allo stesso titolo direi di chiamare « crociani » quelli che esplicitamente si servono delle categorie dei distinti e degli opposti, dell'intuizione-espressione, della poesia-non poesia ecc. In tal modo il campo viene restringendosi ed anche Montale, nonché altri a maggior ragione, resta al margine di una posizione crociana, con all'attivo una pratica di lettore empirico sul tipo di Eliot, di visitazioni esistenzialistiche ecc. Ma viene un sospetto: quando Macri definisce « crociano... molto lirismo del primo Saba » fissato poi all'epoca di Parole, intende « ricevibile » da Croce, oppure che la « poetica » sottesa era chiaramente derivata dalla filosofia di Croce? Si deve dire che entrambi i corni del dilemma sono alquanto sterili.

Certo trovare che ha ragione Bonfiglioli nell'additare l'acrocianesimo delle più valide lettere novecentesche, risolve ancora poco. Potrebbe conferire autorità all'opinione di Romanò che, a proposito di Cecchi, vede « un impoverimento ideologico che contraddistingue gli sviluppi del Novecento italiano », per cui « l'unico recupero possibile apparirà affidato alla coltivazione sempre più intensa e molecolare del dato letterario ».

Di fronte a tali istanze, alle quali possiamo contrapporre ben poco, vien fatto di pensare, in chiave ricostruttiva, ai limiti additati da Macri della letteratura virtuale di Gramsci, e si potrebbe dire anche di quella di Gobetti. Varcando con maggiori particolari il limite della Ronda (che possiamo anche considerare, con i più, il correlato letterario dell'attendismo giolittiano, che in ultima analisi favorisce il fascismo) e ci addentriamo nella selva ingente delle riviste, specialmente giovanili, del periodo fascista, ci accorgiamo come le contrapposizioni di comodo perdono molto del loro mordente. Queste riviste sono tutte all'opposizione (le serie, intendiamo), sono liberali o fasciste di sinistra. E ci si domanda: perché nella « linea civile » della resistenza passiva è stato inserito solo il nome di Montale? Eppure, anche una rapida ricognizione, indica nella grande scuola dei moralisti piemontesi che fanno

capo alle riviste di Gobetti (Monti, Ginzburg, Mila) e che, contro l'incipiente gretto nazionalismo si aprono ad un europeismo raccolto da Solaria (la commemorazione gobettiana di Raffaello Franchi è decisiva), dei punti di forza che stanno temprando i ranghi della Resistenza. Tutto sommato non vi sono impennate tali che alonino queste esperienze di forti miti: siamo in una civiltà letteraria che ha lasciato dietro di sé le polemiche, le stroncature (un Malaparte ha rappresentato solo una nota di colore, mai preso sul serio dalla parte più responsabile: strapaese stracittà, temporanei week-end dell'ufficialità letteraria). Ma circolava un'allotropia, un'allusività d'opposizione che i più estroversi non riuscivano a cogliere: Ruggero Zangrandi ha di recente rimproverato ai più consapevoli di non aver additato con maggiore chiarezza il loro dissenso, al di là di ombre di bottiglia e di ossi di seppia. Ma i più fini capivano: resterà esemplare il caso di Giaime Pintor, che con la sua educazione ermetica da una parte, cosmopolita dall'altra (Remarque, Malraux, Steinbeck e Hemingway) riuscì a far passare su Primato di Bottai e su Oggi di Benedetti quanto di più maturo potesse elaborare una generazione di ventenni. Stupisce che si cerchino ancora delle scuse al fatto che Pintor partecipasse nel '42 ad un convegno di scrittori a Weimer, organizzato dai nazifascisti: quando basterebbe ad assolverlo quel lucidissimo e distruttivo articolo che vi scrisse intorno senza riuscire a pubblicarlo, naturalmente (cfr. « Scrittori a Weimar » in Sanguine d'Europa). Semmai due inchieste sarebbero ancora opportune: la determinazione dell'ambiente sociale da cui queste forze provenivano, e la ripercussione della guerra in loro che non mise in causa soltanto astratte idealità, ma la saldezza di una morale e di un equilibrio interno conquistato nonostante lo sfavore dei tempi. Nell'ultima lettera di Pintor leggiamo: « Senza la guerra io sarei rimasto un intellettuale con interessi prevalentemente letterari: avrei discusso i problemi dell'ordine politico, ma soprattutto avrei cercato nella storia dell'uomo solo le ragioni di un profondo interesse... », dal diario dell'amico Pavese apprendiamo i torbidi andirivieni misticheggianti che tennero lontano un uomo delle sue radicate convinzioni dai compagni, al momento decisivo. Pintor in una sua noterella pubblicata da Letteratura nel '39 su G. R. Podbielski aveva sottolineato la frase: Nichts ist schwerer als wachsen (Niente è più difficile che crescere), Pavese ritornava come ad una scadenza ad una frase che, per via di F. O. Matthiessen, sapeva che Melville aveva sottolineato nel suo Re Lear: « ... ripeness is all » (Maturare è tutto). Il primo maturò rapidamente, l'altro no. Nel buio, negli inferi della coscienza individuale viene a dirimersi il dramma della decisione e della salvezza (il discrimine fra letteratura e vita, fra ragione e colpa si polverizza nella singola personalità). Niente massacri, niente todos caballeros.

Col Politecnico abbiamo già oltrepassato il momento della verità: una volta liberate le energie represses si riprendeva il grigio quotidiano. Sullo sfondo di uno schermo vediamo ombre agitarsi, e non riusciamo a toccare le presenze che le producono, udiamo delle voci fuori campo, ma non vediamo le persone che le emettono: si tratta della battaglia fra i « cavalieri della paura » e i « cavalieri inesistenti ». Finché le luci si accenderanno; e sarà venuta l'ora della verità e delle uniche decisioni importanti.

ALDO ROSSI

RIFLESSIONI SUL NOSTRO TEATRO CONTEMPORANEO E SULLO SPETTACOLO

La lettura, in un saggio di Claudio Varese (CLAUDIO VARESE: *Pascoli politico, Tasso e altri saggi*, Feltrinelli, 1961), di un capitolo dedicato a *Luigi Riccoboni: un attore tra letteratura e teatro* riconduce lo spettatore attento ad alcune riflessioni sui problemi del nostro teatro contemporaneo e dello spettacolo in genere.

Si è già avuto modo di scrivere che, in fondo, ogni più ardita avanguardia muove sempre attorno ad un ceppo di cui si possono, in tutti i casi, rintracciare le origini e che diventa, in tal modo, la dimostrazione di un teatro che finisce con il ricongiungersi a certi stimoli letterari i quali (anche se in sede di subcosciente, a volte) costituiscono un tessuto autentico di un impegno coerente. Riprova che la validità viene sempre stabilita, in ultima analisi, da un nuovo capitolo che si aggiunge alla tradizione e non dalla distruzione della tradizione già esistente.

In tal modo si può dire, ad esempio, che Ionesco ha i suoi precedenti — con quel suo continuo far ricorso, in sostituzione dell'azione, ad un gioco pirotecnico della parola — proprio in Labiche e, soprattutto, in Feydeau; e che la ferocia esasperata di Genet ha i suoi precedenti nel teatro della crudeltà di Antonin Artaud. Ugualmente possiamo parlare di espressionismo tedesco (Kaiser, Wedekind) per Beckett o rinvenire un nebuloso problematismo slavo nelle opere più recenti di Adamov.

Tutto questo conferma, criticamente e culturalmente, l'unità di ispirazione che muove il teatro e la letteratura e condiziona il rinnovamento dello spettacolo a un rigore interpretativo di misura, di ricerca e di aderenza al testo. L'immagine che a noi resta di Riccoboni rimane legata a quella di un attore sempre consapevole di recitare, lontano da quegli eccessi di confusione di linguaggio e di indifferenza al testo che erano proprio dei « comici » italiani, una immagine, invero, da porsi ancora come modello da raggiungere. La tendenza della nostra presente situazione teatrale si muove proprio all'opposto di quella vagheggiata da Riccoboni, ricercandosi ancora una preminenza dei valori spettacolari ed una accentuazione delle soluzioni sceniche che, invece di condurre alla comprensione del testo, sembrano piuttosto occasioni per ricamarvi intrecci e divagazioni. È l'antica affermazione dello spettacolo per lo spettacolo che ha la sua matrice proprio nell'equivoco della commedia dell'arte, in quel suo gioco per l'improvvisazione che già all'inizio del XVII secolo teneva lontano per l'assenza di rigore, dal teatro italiano « la tragedia e la buona commedia ».

« Pendant tout le seizième siècle, jusqu'au commencement du dixseptième nous voyons deux théâtres différens: l'un occupé par les Comédiens mercénaires, qui jouoient à l'im-

promptu avec l'Arléquin et les autres acteurs masqués: et l'autre occupé par les Académiciens, qui jouoient des pièces écrites et régulières, qui quelque fois passèrent sur le théâtre des Comédiens. Au commencement du dixseptième siècle la décadence des belles lettres en Italie fit tomber le bon théâtre, les comédiens mercénaires, qui n'avoient jamais quitté leur impromptu et leurs acteurs masqués, se livrèrent à la corruption, en éloignant de leur théâtre la Tragédie et la bonne Comédie» (LOUIS RICCOBONI: *Histoire du théâtre italien*, Paris, 1728, pagg. 89-90).

Riccoboni nella sua *Histoire du théâtre italien* aveva colto nel segno, riscontrando in questa mancanza di metodo, di rigore, e di connessione col testo, motivi sufficienti per affermare una decadenza del nostro teatro.

Del resto ciò che Riccoboni si proponeva era proprio riaffermare la complementarità dell'esperienza teatrale e di quella letteraria, dell'unità tra teatro e letteratura. Il gioco delle parti che sulla scena ripropone l'antico rituale di un gesto drammatico deve ritrovare nel personaggio la sua giustificazione, deve, per ripetere le parole di Shakespeare, «reggere lo specchio alla natura» altrimenti diviene gioco puramente formale senza il rigore della meditazione. Lo spettacolo contemporaneo, in Italia, sembra invece rifuggire da questa meditazione sul personaggio; anzi si può dire che la fine del personaggio per più versi caratterizzi questo vento di formalismo che, in teatro come nel cinema, sembra ricondurci verso la astrazione tipica di una profonda decadenza. Affermare un teatro di regola nell'accezione moderna del termine, dovrebbe significare il inserimento di quella esigenza, già affermata dal Riccoboni, di una unità tra letteratura e teatro là dove una convinzione opposta porta al sovrapporsi di interessi recitativi — o figurativi, scenografici o spettacolari — ad una chiara lettura del testo ed alla penetrazione delle ragioni e delle esigenze da cui nascono i personaggi.

Se si dà uno sguardo alle recenti stagioni teatrali si comprenderanno meglio i motivi di queste riflessioni anche se la mancanza di nuove personalità di autori, restringono il campo allo spettacolo inteso come interpretazione del testo. L'eleganza tutta esteriore con la quale Giorgio De Lullo ha presentato *Le morbinose* di Goldoni ha nociuto alla lettura critica del testo, e ha riportato, d'un tratto, questo autore realistico tra le spire di un formalismo che, dopo il rigore della regola di Visconti de *La locandiera*, si poteva a buon diritto ritenere superato. Lo spettacolo esuberante aveva una sua allegrezza, una sua gioia di esistere, ma il valore del testo meritava ben altra attenzione. Attenendosi alla quale, siamo convinti, che l'allegrezza, l'esuberanza e la gioia di esistere ci sarebbero stati ugualmente, ma si sarebbero anzi intensificati nella zona di una qualità ancora più significativa.

Credere di poter superare con le invenzioni sceniche, con i giochi di maniera, la pienezza espressiva di una pagina scritta, è alla base dell'equivoco che porta questo attore-

regista a delle scelte contraddittorie, dal rigore esemplare de *Il diario di Anna Frank* al vano pretesto di *Sesso debole*.

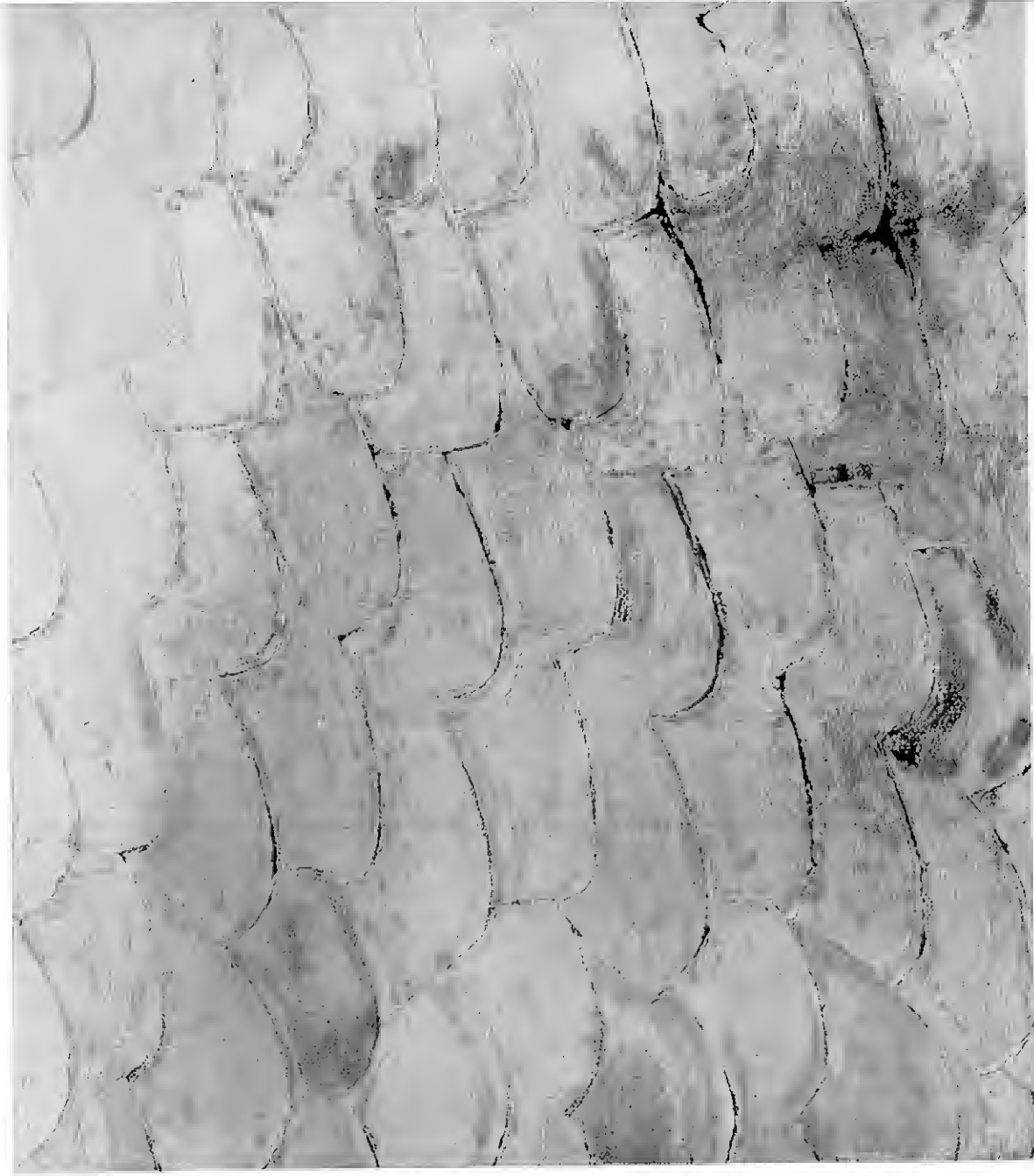
Le interpretazioni che di Pirandello hanno dato ultimamente Squarzina e Gassman possono meglio esemplificare questa « tendenza » di rompere il personaggio, di isolare dal contesto realistico l'opera letteraria per sottolinearne solo i segni di una rappresentazione tutta esteriore.

Il dramma della Moreno che si riconosce nel personaggio rappresentato da Delia Morello in *Ciascuno a suo modo*, e la polemica arte-vita con le asprezze acri che Pirandello ha voluto dare, diventano nella rappresentazione di Squarzina, occasioni di spettacolo, e perdono, nel momento stesso che, quasi ricondotte a un deferente museo delle immagini, vengono mostrate come cose di ieri, ogni ragione di esistere. La rottura del personaggio del *Dottor Hinkfuss* in tanti personaggi caricaturali nella edizione di Gassman di *Questa sera si recita a soggetto*, è altra riprova, dell'insorgere di quell'*esprit de la comédie de l'art*, con l'estro verso la caratterizzazione di maschera che, invece, un teatro letterario tende a combattere. È insomma un riandare a ritroso, un capovolgere quanto lo stesso Riccoboni si proponeva, quale direttore della Troupe des Italiens: sollevare le « *canevas au rang des pièces de caractère* ». Era un'impostazione nuova, piena di coraggio, una affermazione in favore del nascere di una « gloriosa tradizione di attori critici, capaci cioè di discutere nel loro valore, non soltanto teatrale, opere letterarie » di capirle e di approfondirle. L'attore critico è oggi, meglio definito, regista: ma l'impegno di ritrovare una logica consequenzialità ai personaggi, resta come dato di fatto indispensabile se si vuole far perno, anche nella creazione dello spettacolo, sulla parola.

Quanto affermava Riccoboni per la scena, circa la complementarietà tra teatro e letteratura, si può ripetere oggi anche per il cinema, nel senso che la letteratura deve essere intesa come atteggiamento critico, non come fonte di derivazione. Non è il rapporto esterno tra il cinema e letteratura che qui interessa, un rapporto sempre fortuito e non condizionante, quanto l'esigenza stessa di muovere il cinema come narrazione come ricerca di un personaggio. In fondo il neorealismo significò proprio rottura con le precedenti esperienze accademiche e affermazione di una nuova esigenza di linguaggio e di contenuto per una più compiuta rappresentazione dell'uomo. Non significò soltanto indagine sui temi della guerra e della Resistenza; significò esplorazione minuziosa, precisa, analitica dell'uomo e dei suoi problemi. Significò anche — malgrado le apparenti improvvisazioni — fine di una ricerca immotivata, fine dei luoghi comuni, fine dei testi-pretesti. La commedia dei telefoni bianchi non serviva più. Occorreva impostare l'indagine sul personaggio. E naturalmente, occorreva costruire una storia compiuta, occorreva muovere attorno a un soggetto, definirne i problemi, scoprirne le riposte meditazioni. In una parola, sollevare « *le canevas au rang des pièces de caractère* ».

La tendenza che invece oggi riscuote maggior plauso nel cinema e che ha raggiunto in Francia il suo punto culminante con *L'année dernière à Marienbad* e che in Italia muove dalla trilogia di Antonioni (*L'Avventura*, *La Notte* e *L'Eclisse*), porta ad onta della sua meditata costruzione intellettualistica, proprio ai « canovacci » improvvisati, ai personaggi incompiuti presentati solo per quel poco che essi hanno di vitale e di istintivo. Il resto della nostra storia, sembrano dire, non vi appartiene, prendeteci per quello che siamo. Esattamente il ricamo estroso delle vecchie maschere anche se sopra si è voluto spargere una vernice moderna.

EDOARDO BRUNO



9 - Picco Ramonditi Miprosione [1662]



10 - Pinot Gallizio: da « La Giogianna »

Documenti

TERNO SECCO

Adattamento televisivo di Raffaele La Capria

da una novella di Matilde Serao

È abbastanza insolito che una rivista letteraria pubblichi un copione televisivo, ma d'altra parte è pur vero che molti lettori di riviste letterarie vogliono sapere « come si fa » a scrivere un copione per la televisione, come si fa praticamente. Ed ecco qui, allo scopo, il racconto di Matilde Serao, « Terno Secco » nella riduzione televisiva di Raffaele La Capria. Così, oltre ad offrire ai nostri lettori un testo letterariamente interessante, perché « Terno Secco » è certo uno dei più noti e dei più riusciti racconti della Serao, diamo anche un esempio di come un racconto possa essere adattato alla televisione senza subire trasformazioni che ne compromettano il valore.

Per informazione del lettore diciamo che il presente adattamento è stato trasmesso nella serie televisiva « I racconti dell'Italia di ieri » a cura di Francesca Sanvitale. Gli altri inclusi nella serie erano, oltre « Terno Secco », L'Alfiere Nero di Arrigo Boito; Il Maestro dei Ragazzi di Giovanni Verga; I coniugi Spazzoletti di Emilio De Marchi; Carmela di Edmondo De Amicis; Un Dramma di Marco Praga; La Paura di Federico De Roberto; Un Episodio dell'Anno della Fame di Caterina Percoto.

Questi racconti sono stati sceneggiati dalla stessa Sanvitale, da Giuseppe Cassieri, Aldo Nicolai, Massimo Dursi.

PERSONAGGI IN ORDINE DI ENTRATA

- TOMMASINA — La cameriera. Avrà circa trent'anni, ma ne dimostra di più. Ha la figura esile, la faccia scarna, il ventre prominente. Infatti aspetta un figlio. Si muove con grande stanchezza.
- LA SIGNORA — Avrà circa cinquant'anni. Capelli grigi, molto accurata nel vestire, sebbene si veda la sua estrema povertà. Ha movimenti da vera signora, è sempre gentile con tutti, dolcissima.
- CATERINA — Sua figlia. Una ragazza sui sedici anni, ha l'aria di una grossa bambina più che di un'adolescente. Porta le trecce.
- DONNA LUISA JAQUINANGELO — Brutta, col profilo di capra, correttamente pettinata. Ha l'aria della pettegola, non maligna; ricca, senza guai e senza noie.
- CONCETTELLA — La tipica camerierina, animaluccio di casa, avrà diciassette diciott'anni. Vivace e servizievole.
- VENDITORE — Vende pomodori. Arriva ogni mattina dalla campagna con la sua cesta, Età incerta, intorno ai trenta.
- MARIANGELA — Avrà circa venticinque anni o trenta. Non bella ma vestita con molta cura, per essere una cameriera. È infatti una cameriera « fine », lavora dalla marchesa di Casamarte.
- GELDOMINA — È una vera bellezza, bionda con gli occhi bigi. È giovanissima ed appassionata. Ma è vestita poveramente.
- RIGILLO — Il classico « giovane di barbiere », un po' spavaldo, scriminatura che parte dalla fronte e finisce sulla nuca. Capelli lievemente arricciati sulle punte.
- LUSTRASCARPE — Avrà una quarantina d'anni ma ne dimostra di più. Ha l'occhio vivo, ammiccante.
- GIUDICE SCOGNAMIGLIO — Piccolo, gobbo, rachitico, con una faccia triste ed emaciata.
- PEPPINO — Un pittore di statue di santi. È un tipo anemico, smorto, fiacco, con l'occhio appannato. Sui trenta anni.
- AVVENTORE E DON CICCILLO — Due tipici frequentatori della bottega del barbiere.
- VENDITORE DI ROSE — Vestito poveramente, con una cesta di rose e una gran voce.
- FRANCESCO — Marito di Tommasina, guardia di pubblica sicurezza. Ha un naso sottile, tagliente nella larga faccia da contadino inurbato.
- SCUGNIZZO — Otto anni, stracci e zoccoli di legno. È il solito scugnizzo scolpito da Gemito.
- UN PASSANTE ED ALTRE QUATTRO PERSONE che si affolleranno intorno allo scugnizzo. Tra queste comparse un ciabattino.

DESCRIZIONE DEGLI AMBIENTI

INTERNI

Scala del palazzo — *È la scala di un vecchio e povero palazzo, gradini sconnessi, mura screpolate ed imbrattate.*

Pianerottolo dello stesso palazzo, *con una porta. Si vede ora anche la ringhiera di ferro delle scale.*

Cucina — *Una povera cucina con i tegami appesi al muro, un focolare di pietra, una sedia di paglia come quelle che si usano nelle chiese ed un tavolo di marmo che serve anche per mangiare.*

Stanza da letto — *C'è un grande letto di ferro per due persone, mobili grandi e scuri, un cassettone nero con sopra uno specchio.*

Interno della bottega di Peppino Ascione — *È un piccolo locale zeppo di statue di santi di legno scolpito. Le statue sono alcune in grandezza naturale, altre più piccole: ingenue figurazioni di un'arte popolare.*

Interno del salone di barbiere di Rigillo — *La solita sala da barba, con specchi e poltrone girevoli. Non molto grande: c'è posto per quattro clienti.*

ESTERNI

Inserito filmato di due o tre strade della vecchia Napoli, percorse soggettivamente dalla macchina, e titoli sovrimpressi.

Il portone del palazzo, *sulla strada.*

Bottega del barbiere, *quasi di fronte al portone del palazzo, ma dall'altro lato della strada. A pochi passi dalla bottega c'è il panchetto del lustrascarpe.*

La storia si svolge a Napoli, anzi nel « ventre di Napoli », nell'anno 1881 circa.

TITOLI SOVRIMPRESSI SU INSERTO FILMATO

Una delle tante stradine del ventre di Napoli, e poi ancora un'altra — percorse soggettivamente dalla macchina. È il percorso che Tommasina fa ogni giorno.

INTERNO: SCALA DEL PALAZZO

Gli scalini sconnessi di un povero caseggiato. Le magre gambe di Tommasina che stentatamente salgono l'ultimo scalino.

INTERNO: UNA PORTA SUL PIANEROTTOLO

La macchina sale lentamente ed inquadra di spalle l'esile figura di Tommasina ferma davanti a una porta.

Tommasina è una donna sottile, scarna, indossa una gonnella di percallo e la baschina di mussola bianca. Regge con una mano un secchio pieno d'acqua e con l'altra un canestro di carbone.

Si vede che ogni movimento le costa fatica.

Posa a terra il secchio, fruga in tasca, ne estrae una chiave, la infila nella toppa, spinge col ginocchio il battente, risolve il secchio, ed entra un po' di fianco... scompare in dissolvenza nel buio della casa, e dal buio ora emerge di nuovo di spalle la sagoma di Tommasina.

INTERNO: CUCINA (1/2 AMBIENTE)

Una povera cucina, coi tegami appesi al muro, sopra il focolare di pietra. C'è una sedia di paglia a destra del focolare, come quelle che si usano nelle chiese.

Tommasina posa a terra il secchio, e si siede sulla sedia per riposare. Affanna un poco. Se ne sta inebetita, col suo canestro di carbone in grembo, e finalmente la vediamo di faccia; ha un

volto ancora giovanile, ma sciupato dalla fatica, un volto esile e bruno, dolce e rassegnato. Come se prendesse un'improvvisa decisione, si alza dalla sedia, dopo il breve riposo, e con un'invocazione, che sembra in lei naturale come un sospiro...

TOMMASINA

In nome di Dio...

Tommasina inizia la sua giornata di lavoro. Si avvicina al focolare ne scuote la cenere per trovarvi ancora acceso qualche carboncino lasciato appositamente la sera, e comincia a soffiarvi sopra per avvivare il fuoco, ogni tanto buttandosi indietro perché il puzzo di carbone le dà un po' di nausea. Finalmente il carbone è acceso, Tommasina poggia sopra il fornello il bricco del caffè. Poi dal paniere dov'erano i carboni, estrae un involtino di carta, lo svolge, è un uovo. Prende una tazza, ci mette dentro il tuorlo dell'uovo, un cucchiaino di zucchero, e poi un altro... No, un altro intero è troppo, mezzo cucchiaino, e poi comincia a sbattere uno zabaione. Ad un certo punto sente qualcosa. Tommasina smette di battere l'uovo, e da un'altra stanza, fuori campo, arriva un colpo di tosse, seguito da un altro, da un altro, non troppo forti, non troppo striduli, ma insistenti. Una pausa in cui si sente un profondo sospiro poi la tosse ricomincia insistente.

In tutto questo tempo la macchina ha inquadrato in P.P. la faccia di Tommasina ferma nell'atteggiamento di chi ascolta, poi seguendo lo sguardo di Tommasina nel buio dell'appartamento.

Ora vediamo Tommasina di spalle nell'atto di aprire la porta della stanza da letto della Signora.

INTERNO: STANZA DA LETTO

Nella stanza c'è poca luce. Si vede in fondo un grande letto per due persone, e in quel letto ancora immersa nel sonno pesante dei giovani, è Caterina, la figlia della Signora.

(Rumore uovo battuto nella tazza - poi di nuovo silenzio)

Colpi di tosse F.C.

Pausa Sospiro F.C.

Altri colpi di tosse F.C.

A sinistra c'è un grande cassettone nero con sopra uno specchio, e nello specchio è riflesso il volto della Signora. Sta pettinandosi.

LA VOCE DI TOMMASINA (F. C.)
Buongiorno signora.

La Signora continuando a pettinarsi davanti allo specchio

SIGNORA
Buongiorno Tommasina. Che ora è?

TOMMASINA
Saranno le sette e mezza.

SIGNORA (*mormora*)
È tardi, è tardi.

La Signora ha completato la sua pettinatura, si alza e si accosta al letto, poi con dolcezza, con delicatezza chiama la figlia che dorme.

Caterina... Caterina...

Ma Caterina non si sveglia, continua a dormire beatamente. Si vede la sua testa sul candore del cuscino.

La madre la guarda e ancora una volta, come se le mancasse il coraggio di svegliarla la chiama...

Caterina... è l'ora.
(*Poi sottovoce, a Tommasina, come se parlasse tra sé*)

Povera figlia.

Tommasina si è avvicinata anche lei al letto, guarda la ragazza, poi rivolta alla Signora

TOMMASINA (*continuando a battere l'uovo*)
Perché dite povera figlia? Sta benissimo, Dio la benedica.

SIGNORA
Vorrei che dormisse fino a tardi, se non fosse costretta ad andare a scuola.

TOMMASINA (*sentenziosamente*)
Va alla scuola e impara la virtù. Se io sapessi leggere non farei la serva.

Ora la Signora è colta da un altro accesso di tosse, si scosta dal letto e va di nuovo verso il cassettone, continuando a tossire.

Tommasina la segue come se volesse aiutarla.

SIGNORA (*ha finito di tossire*)

Quel fosforo che ieri sera abbiamo messo per gli scarafaggi, mi ha fatto male, Tommasina.

TOMMASINA

E non è servito a niente. Arrivano dalle tubature dell'acqua, a torme, quelle brutte bestie. Faccio di tutto per tenere pulito e l'idea di mettere il fosforo sopra l'insalata, mi pareva buona...

SIGNORA

La casa s'è riempita di luce fosforica e di cattivo odore... Ieri sera non ho potuto sopportare il pensiero di quelle bestiacce, mi fanno ribrezzo, anche a Caterina, e ce ne siamo uscite.

Mentre la Signora parla, Tommasina si avvicina al letto dove sta dormendo Caterina e la scuote leggermente.

TOMMASINA

Apri le finestrelle, apri le finestrelle, che è ora di alzarsi su...

Caterina ha il risveglio difficile, si volta dall'altra parte borbottando, si lamenta che ha sonno, e insomma resiste più che può.

CATERINA (*con voce assonnata*)

Lasciami dormire ancora un poco... Ho sonno... ho dormito poco, troppo poco. Mamma... o mamma...

La Signora accostandosi di nuovo al letto, sempre come parlando con una bambina

SIGNORA

Su, piccola, su...

E con una mano le carezza la fronte, i capelli

CATERINA (C.S.)

Ma è domenica...

TOMMASINA

Nossignore, è sabato. Domani ti sveglierò alle dieci e anche a te ti porterò l'uovo sbattuto col caffè.

Mentre Tommasina pronuncia queste parole, la Signora che con cautela sta sorseggiando dalla tazza il suo uovo battuto, si ferma, come interdetta. Tommasina se ne accorge, la guarda, e mentre Caterina, ormai sveglia, s'è messa a sedere sul letto per vestirsi, Tommasina si avvicina alla Signora: TOMMASINA

Per quest'uovo sbattuto che vi ha ordinato il dottore, quanti rimorsi. Pensate soltanto che vi fa bene al petto... e che restate con questo nello stomaco fino alle cinque...

La Signora continua a sorseggiare il suo uovo battuto nel caffè.

Intanto Caterina è quasi vestita e adesso la vediamo meglio, esuberante e robusta, nel suo vestitino di lanetta bigia, già consumato ai gomiti e troppo corto ormai per lei, tanto che lascia vedere un po' le gambe.

Caterina si guarda le scarpe e i gomiti, desolatamente. La madre le si avvicina, e adesso le vediamo inquadrare entrambe, madre e figlia.

Anche la madre ha un abito dimesso, di lana marrone, invernale ancora, ma in confronto alla figlia la madre conserva pur in quegli abiti dimessi una grand'aria signorile. Ora la madre guarda dolcemente la figlia, e le dice con malinconica tenerezza:

SIGNORA

Rompi tutto, piccola figlia.

CATERINA

Si rompe, mamma; come debbo fare? E non mi hai promesso un vestito nuovo per gli esami?

LA SIGNORA (*mormora con un vago sorriso*)

Certamente, certamente.

CATERINA

Questo qui lo daremo a Tommasina, allora, per il suo bambino...

La macchina inquadra la faccia turbata, preoccupata di Tommasina.

La Signora cogliendo quell'espressione le mette una mano sulla spalla.

SIGNORA

Non devi preoccuparti così, Tommasina, c'è ancora tempo...

TOMMASINA

Non ho pronto ancora niente, niente, nemmeno un pannolino.

Caterina intanto è scomparsa nella stanza da bagno e la si sente canticchiare di là, mentre le due donne continuano a parlare.

La Signora ha preso da un cassetto una borsa, la apre, e mette nella mano di Tommasina tre lire d'argento, poi guardando la cameriera come a volerne invocare la benevolenza.

SIGNORA

Posso darti solo tre lire oggi, per la spesa, ce la farai?

TOMMASINA

Mò vediamo.

SIGNORA

E poi c'è quel debito dal salumiere ...

TOMMASINA

Ci ho già pensato.

Ora la Signora sta mettendosi il cappellino e guardandosi nello specchio dice:

SIGNORA

Oggi faccio lezione fino alle cinque. Un bel giro, ma ringraziamo Iddio. Puoi preparare per quell'ora, come al solito...

(Poi a voce alta alla figlia che sta di là in camera da bagno)

Caterina, ti spicci, è tardi...

VOCE DI CATERINA (F.C.)

Tommasina, comprami le albicocche.

TOMMASINA

Sissignora.

CATERINA

Tommasina comprami una puntina per l'uncinetto e un'oncia di cotone bianco.

TOMMASINA

Sissignora.

Caterina esce dalla stanza da bagno finendo di sistemarsi una treccia, e dice ancora:

CATERINA

Tommasina, comprami due palmi di elastico nero per il cappello. Questo non regge più.

TOMMASINA

Va bene.

Caterina ora si mette un paio di occhiali sul nasetto arguto, calca in testa il cappellino, e gira per la stanza raccogliendo i suoi libri di scuola.

SIGNORA

Vieni, vieni, piccola.

Caterina ora è pronta e sta per uscire con la madre.

CATERINA

Mi fai trovare tutte queste cose quando vengo, Tommasina?

TOMMASINA

Non dubitare. La Madonna vi accompagni.

La Signora e Caterina escono.

Tommasina, rimasta sola nella stanza da letto si prepara a rassettarla.

Come prima cosa, secondo l'abitudine napoletana disfa il letto, togliendone i cuscini e le lenzuola e ammucchiando i materassi a capo del letto. Così rimarranno fino al pomeriggio a prender aria. Fa tutto questo con movimenti lenti, piuttosto penosamente, per il fastidio della gravidanza. Ora scuotendo le lenzuola vede cadere a terra una piccola carta. La raccoglie e la macchina inquadra in P.P. un biglietto sgualcito con sopra scritto in calligrafia chiara, rotonda, tre numeri.

3 - 42 - 84

La macchina inquadra Tommasina che legge il

biglietto pensosa, poi sempre con quello sguardo pensoso, un po' perduto in un sogno, si vede che macchinalmente conserva il biglietto nella tasca del suo grembiule.

DISSOLVENZA

INTERNO: PIANEROTTOLO DEL PALAZZO

Tommasina, pronta per andare a fare la spesa esce dalla porta sul pianerottolo.

(Si vedrà il pianerottolo con le scale, la ringhiera di ferro; la porta dirimpetto a quella da dove sta uscendo Tommasina è aperta, e sulla porta donna Luisa Jaquinangelo, assai brutta, dal viso prominente di capra, ma correttamente pettinata dalla pettinatrice. È avvolta in una vestaglia di tela di Russia, gran lusso per quel vecchio palazzo. Si vede insomma in lei la proprietaria dello stabile; è ricca, senza guai, senza noie, non maligna ma pettegola, si interessa di tutte le più piccole cose, di tutti i fatti delle donne, e pure le stesse persone che lei benefica la trovano seccante).

Donna Luisa Jaquinangelo è in piedi sul pianerottolo, davanti alla porta della sua casa, e osserva la sua cameriera Concettella, che sta contrattando con un venditore di pomodori.

La scena, tutta mimica, è questa: Concettella e il venditore sono inginocchiati, uno da una parte una dall'altra del canestro. Il venditore con una mano regge la bilancia, con l'altra rapidamente sceglie dei pomodori e li butta nel piatto della bilancia. Concettella rapidissima è sempre tempestiva nel sostituire al pomodoro scelto dal venditore un pomodoro più bello scelto da lei. Così in questa gara rapidissima si arriva finalmente tra le proteste del venditore, mute proteste, a pesare il chilo.

Tommasina mentre si svolge questa scena ha già salutato la signora Jaquinangelo:

TOMMASINA

Buongiorno, donna Luisa.

DONNA LUISA

Buongiorno Tommasina. E allora come va? Stai facendo la cura della minestra borragine, come ti ho detto?

TOMMASINA

Signora mia, io mangio quello che trovo...

e mentre parla si avvicina alla canestra dei pomodori

...ci vorrebbero i soldi per far la cura. Bell'uomo a quanto li vendete?

VENDITORE

A quattro soldi il chilo.

TOMMASINA

Gesù, e dove l'hai visti 'sti quattro soldi, nelle mani di qualcuno? Lo sai che stiamo a fine maggio? Tra poco a un soldo al chilo li dovete dare.

VENDITORE (*prendendola in giro*)

Embé allora io finisco 'sto mestiere e mi metto a fà 'o signore.

TOMMASINA

Dammeli a due soldi e io ti dò pure tre belli numeri.

A questo punto il venditore solleva il capo e la guarda, Concettella salta in piedi, e donna Luisa tende il mento di capra, come fa ogni volta che sente una cosa interessantissima.

DONNA LUISA

Te li ha dati 'o monaco?

CONCETTELLA

Te li sei sognati?

VENDITORE

So' numeri certi?

TOMMASINA

Ne sono sicura. La signora dove sto io, che è veramente un'anima santa, deve averli

avuti da qualcuno, o forse lei li ha pensati così, per caso. Ma doveva tenerci perché ieri sera prima di andare a letto li ha scritti sopra un biglietto, se li è messi sotto il cuscino, e li deve aver pensati assai. Almeno così io so che si fa per fare la prova. Se i numeri che uno ha pensato si sognano nella nottata, allora vuol dire che sono buoni, se invece non si sognano, allora non vale la pena di arrischiare niente. Così io sono sicura che ha fatto la Signora.

DONNA LUISA

E come fai a sapere che se li è sognati?

TOMMASINA

Stamattina per la spesa, invece di darmi le solite quattro lire, mi ha dato tre lire soltanto e mi ha tanto raccomandato: Tommasina, vedi di farcela... Questo vuol dire che una lira se l'è conservata per giocare i numeri.

VENDITORE

E va be', te li do, ma se non esce niente domani vengo a prendermi i due soldi.

TOMMASINA

Chi non risica non rosica.

DONNA LUISA

Allora, te li fai uscire 'sti numeri?

TOMMASINA

Signora mia, ma per voi non servono. Servono a chi gli manca il soldo, come a noi.

DONNA LUISA

Senti, Tommasina, numeri o non numeri, questi sono sei soldi per farti una minestra di borraggine... Ma no, è meglio che non te li metto in mano, se no vanno a finire in tasca a tuo marito, lo so già. Vieni alle tre, oggi, e Concettella ti farà trovare la tua minestra ben condita di olio: te la devi man-

giare davanti a me, se no non sono contenta. Io ne mangiavo tanta quando aspettavo il mio primo figlio; vedessi come fa bene!...

TOMMASINA

La Madonna ve lo renda...

E così dicendo Tommasina fa per avviarsi, ma il venditore la ferma, dicendole:

VENDITORE

E i numeri? Già ve li siete scordati?

TOMMASINA (*con una certa solennità*)

Chi vuol prendere alla *bonafficiata* oggi deve giocare: tre - quarantadue e ottantaquattro. Numeri certi, e crepa il governo!

VENDITORE

Tre, quarantadue, ottantaquattro.

Tommasina un po' ridendo un po' malinconicamente. TOMMASINA

Domani andiamo tutti in carrozza...

ESTERNO: DAVANTI AL PORTONE DEL PALAZZO

Tommasina esce dal portone per andare a fare la spesa, davanti al portone s'imbatte in Mariangela, cameriera fine della marchesa di Casamarte e Gelsomina, la figlia del portinaio del palazzo dirimpetto, che stanno a chiacchierare.

Gelsomina è una vera bellezza; bionda, occhi bigi, vestita di teletta, con le scarpe scalcagnate, le calze di cotone rosso, poveramente insomma, ma questo fa vieppiù risaltare la sua bellezza. Mentre parla Gelsomina lavora furiosamente di uncinetto.

Mariangela non è bella, ma per essere una cameriera è vestita con molta cura, ha perfino il cappello! È proprio lei che interpella Tommasina mentre sta varcando il portone per andare a fare la spesa.

MARIANGELA

Tommasina!

TOMMASINA

Buongiorno, Mariangela.

MARIANGELA

Come va? Hai sempre quei disturbi?

TOMMASINA

Dice che è cosa da niente, i primi mesi fa sempre così.

MARIANGELA

Ma tu dovresti strapazzarti meno. Nelle tue condizioni non si salgono e scendono le scale quattro o cinque volte al giorno.

GELSOMINA (*ridendo*)

Pure più, se è per questo. È vero Tommasina, che ogni volta ti dimentichi di comprare qualche cosa?

TOMMASINA

Non me ne parlate, non so la testa dove la tengo... Le preoccupazioni, mio marito che fa la guardia di pubblica sicurezza e sta sempre senza una lira, e mò 'sto bambino che deve arrivare... certe volte quando ci penso dico: poveri noi!

MARIANGELA

Non ci pensare, è meglio non farsi sangue amaro, fa male pure al bambino. Vai a fare la spesa?

TOMMASINA

E tu dove vai?

MARIANGELA

Dove debbo andare? Al Monte di Pietà a pignorare quello che ancora la marchesa tiene da pignorare. Lo stavo proprio dicendo a Gelsomina che si vuol maritare e non sa chi scegliere. Don Giovanni Caccioppoli è un signore, e Rigillo è solo un barbiere. Ma è meglio un povero barbiere che un signore, io così la penso.

TOMMASINA

E perché, scusate?

MARIANGELA

Perché vedo quello che succede a casa dei

signori. La mia padrona, la marchesa non sa più che pesci pigliare. Il marchese sempre a giocare al Circolo, torna sempre a prima mattina, e si sta mangiando tutto il capitale. E il marchesino, stessa storia, ogni volta se ne viene fresco fresco. Mammà me le dai cinquecento lire? Come se non sapesse le ristrettezze in cui si trova la mamma. E allora che può fare la marchesa? Impegna ora questo, ora quello. Volete vedere?

Così dicendo Mariangela attira più sotto l'androne del portone le due donne e tira dalla tasca un astuccio di pelle rossa, lo apre, e mostra alle due amiche lo spillo di diamanti e rubini che brilla sul velluto nero dell'astuccio. Ha la forma di un ferro di cavallo.

TOMMASINA e GELSOMINA (*a una voce*)

Che cosa bella!

MARIANGELA

Non piange l'anima di portare questa roba al Monte di Pietà? E che, è questo solamente? Non sarebbe niente. Abbiamo impegnato i solitari della nonna principessa, la collana di perle che ci ha regalato al matrimonio la zia Clotilde, che poi si fece monaca a Donnalbina, e abbiamo impegnato tre braccialetti. Per fortuna che ora è estate e queste cose non si portano. Ma ci vorranno migliaia di lire per spegnere tutto quest'inverno!

TOMMASINA (*mormora*)

Croce per tutti.

GELSOMINA (*sospirando*)

Ci vorrebbe un terno.

E guarda nella via per vedere se per caso compare don Rigillo il barbiere sulla porta della sua bottega dall'altra parte della strada.

RAPIDO STACCO

ESTERNO: STRADA

Seguendo lo sguardo di Gelsomina, vediamo, dallo altro lato della strada la bottega del barbiere.

Poi di nuovo davanti al portone su Mariangela

MARIANGELA

Dici bene, ma chi te li dà i numeri? Io sto giocando sei e ventidue da otto anni: tutti lo aspettano questo ambo. Ne dovrà pagare il governo quando esce!

GELSOMINA

Io tengo sessantaquattro per primo estratto, ma ci vogliono troppi danari per pigliare qualche cosa con un estratto.

E così dicendo continua a sferruzzare con maggiore alacrità.

TOMMASINA

E va bene, ve lo voglio dire.

Attira le due amiche più vicine a sé, e la macchina allontanandosi scopre la mimica delle tre donne: Tommasina che probabilmente racconta come ha trovato il biglietto, e le altre due che la incalzano di domande. Poi le tre si separano, avviandosi ognuna in una diversa direzione.

ESTERNO: STRADA

Si vede soltanto un muro, la bottega di barbiere di Rigillo, e a pochi passi dalla bottega un panchetto di lustrascarpe.

Piccolo, con la camicia candidissima dal goletto largamente arrovesciato, con la cravattina di seta rossa, la gabbanella nera senza falde, la scriminatura che parte dalla fronte e finisce sulla nuca, i capelli a spazzola lievemente arricciati sulle punte Rigillo esce dal salone, con la solita aria sdegnosa del dongiovanni popolano, si avvicina al panchetto del lustrascarpe, e poggia il piede sulla forma. Lancia occhiate verso destra. Si volta anche

il lustrascarpe da quella parte, fa un sorriso di intesa, perché anche lui ha visto avvicinarsi, lentamente, fingendosi occupata al suo lavoro di uncinetto, Gelsomina.

Gelsomina si è avvicinata. Rigillo la saluta.

RIGILLO
Salutiamo!

GELSOMINA
Buongiorno a voi.

LUSTRASCARPE
Guarda che combinazione! Chi si vede!

GELSOMINA
Oh zi' Domé, non fate il cattivo!

RIGILLO
E che ne avete fatto, donna Gelsomina, del vostro avvocato?

GELSOMINA (*puntigliosa*)
Io non tengo avvocati, mi so difendere da me.

RIGILLO
E brava! Ben detto! Ma don Giovanni Caccioppoli, quello lo conoscete.

GELSOMINA
Lo conosco, ma non ne so niente. Sarà morto, credo.

RIGILLO
Non parlate così, quello vi vuole sposare.

GELSOMINA
Grazie per la notizia. Ma io tengo un altro pensiero.

RIGILLO
E si potrebbe conoscere, donna Gelsomina, questo pensiero?

GELSOMINA
A voi che ve ne importa?

RIGILLO
Lo sapete che stavo pensando? Quant'è vero che mi chiamo Rigillo, stavo pensando che

oggi è sabato, e se escono certi numeri che voglio giocare, qualche cosa insieme noi due la combiniamo.

GELSOMINA

Vi voglio proprio piglià in parola. I numeri li tengo io, e sò sicuri. Perché non li giochiamo insieme? È un terno.

Il lustrascarpe a questo punto si fa attento, la sua espressione diventa subito interessata, si vede che l'argomento esercita su di lui un fascino irresistibile.

LUSTRASCARPE

Che terno è?

GELSOMINA

Ve lo voglio proprio dire, così teniamo un testimonio: Tre - quarantadue - ottantaquattro.

LUSTRASCARPE (*deluso*)

Non esce, non esce.

GELSOMINA

E perché non esce?

LUSTRASCARPE

Perché, creature mie, la cadenza di cinque questa settimana non sbaglia: ne usciranno due di cadenze. Perché il monaco di Santa Maria la Nova ha parlato dei sorci, ché la chiesa e il chiostro ne sono pieni, e allora undici fanno i sorci, settantanove fa la chiesa, e poi ci sta il diciotto della settimana scorsa che si ripete, o sfoga da sopra uscendo a diciannove.

Così dicendo piglia da un piccolo ripostiglio del panchetto una specie di quadernetto bisunto con sopra annotati numeri a piramide, a croce, in fila, inforca gli occhiali a pince-nez e comincia a sfogliarlo.

GELSOMINA

Siete così sicuro, zi' Domé, ma non pigliate mai niente.

LUSTRASCARPE

Sono io che sbaglio, ma questo ...

E mostra il quadernetto...

...questo non sbaglia.

GELSOMINA

E che dice del terno mio?

LUSTRASCARPE

Niente, questo terno non esce, lo dico io. E poi chi ve lo ha dato? Un monaco? Un cabalista? Un assistito? Non si sa. No, no, la cosa non mi persuade.

GELSOMINA

E non fa niente, lo giochiamo noi, così faccio la prova se quello che mi ha detto Rigillo è vero. *(con una cert'aria di sfida)* Ce li avete cinque soldi, Rigillo? Giochiamo mezza lira in due.

RIGILLO *(galantemente)*

Sempre a servirvi. Volete che metto pure i vostri?

GELSOMINA

Troppa grazia! Scusate a questi ci debbo pensare io, se no il gioco non va. Vi fidate che faccio io la giocata e conservo il biglietto?

RIGILLO *(con una certa tenerezza)*

Sta in buone mani.

GELSOMINA

Allora datemi 'sti soldi ch  voglio andarci subito.

Tende la mano. Rigillo tira fuori dalla tasca cinque soldi, li d  alla ragazza, e nel porgerglieli le carezza lievemente la palma della mano. Gelsomina la ritira, e fugge via contenta.

In tutto questo tempo don Domenico il lustrascarpe   andato avanti col suo lavoro, ora d  gli ultimi riflessi alla scarpa di Rigillo, questi lo paga, e si avvia nella sua bottega. Rimane solo don Domenico, sotto il sole. Don Domenico ficca il braccio nel solito ripostiglio del panchetto, estrae

di nuovo il suo libricino coi numeri, e comincia serio ad almanaccare. Ogni tanto scrolla il capo sorridendo... chissà che legge in quei numeri!

La macchina dunque inquadra don Domenico in questo atteggiamento e il piede rachitico del giudice Scognamiglio posato sul panchetto. Don Domenico solleva lo sguardo e la macchina scopre la figura emaciata del giudice Scognamiglio. È piccolo, gobbo, veste con una palandrella di panno nero, panciotto nero, cappello di paglia adorno di un largo nastro nero. Il giudice batte con impazienza il piccolo piede, per farsi servire.

LUSTRASCARPE

Cerco scusa a vostra eccellenza. Eccomi pronto.

E batte con la spazzola sul panchetto mentre soffia via la polvere della piccola scarpa del giudice.

IL GIUDICE (*severamente*)

Sempre numeri, sempre numeri, Domenico.

LUSTRASCARPE

Che ci volete fare, eccellenza, è una passione.

IL GIUDICE

È un vizio, Domenico.

LUSTRASCARPE

E allora perché lo mantiene, il governo? E io a chi faccio male, giocando? Non ho figli, non ho moglie, quello che guadagno mi basta, e quando non mi basta non cerco niente a nessuno.

IL GIUDICE

È un vizio.

LUSTRASCARPE

Scusate, Eccellenza, ma qua vi sbagliate. Io non gioco il danaro degli altri, gioco il mio. Sono o non sono padrone?

IL GIUDICE

Ma se vincessi che faresti?

LUSTRASCARPE (*con spagnolesca grandezza*)
Bere e mangiare per tutto il vicinato.

IL GIUDICE

E il resto? Giocheresti ancora?

LUSTRASCARPE

Eh, si sa!

IL GIUDICE

Da quanti anni giochi, Domenico?

LUSTRASCARPE

Da quando avevo otto anni, Eccellenza.
Sono cinquant'anni.

IL GIUDICE

E quanto hai vinto?

LUSTRASCARPE

Due volte soltanto: una volta cinquanta piastre; un'altra volta, quindici lire.

IL GIUDICE

E nient'altro?

LUSTRASCARPE

Nient'altro.

IL GIUDICE

Vedi bene che non vi sono probabilità e che il governo ci guadagna.

LUSTRASCARPE

Ma solo quando ha a che fare con gente come noi. Ci stanno a Napoli, Eccellenza, uomini di dottrina, persone scientifiche, monaci santi e istruiti, e queste anime illuminate li sanno bene i numeri, con loro il Governo fa palla corta.

IL GIUDICE

E li giocano?

LUSTRASCARPE

Certi sì, e certi altri no.

IL GIUDICE

E vincono?

LUSTRASCARPE

Qualche volta. Perché certe volte loro i numeri li sanno, ma il Signore li acceca e non glieli fa giocare. Certe volte poi non si sanno interpretare, certe volte manca la fede. Io li sento dall'odorato i numeri che non escono: poco fa è venuta Gelsomina qua, la sapete, quella che fa le coperte all'uncinetto per le spose? Mi ha detto che giocava tre, quarantadue, e ottantaquattro. E sapete che mi dice il mio odorato: Domé, questi numeri non escono.

IL GIUDICE

E tu che giochi invece?

LUSTRASCARPE

Gioco questo

E mostra al giudice una sfilza di ambi, terni, quaterne, e biglietti finanche di sette numeri.

Si vede adesso in P.P. il biglietto di don Domenico.

DISSOLVENZA IN P.P. *sul biglietto di Gelsomina coi tre numeri: tre, quarantadue, ottantaquattro.*

INTERNO DELLA BOTTEGA DI PEPPINO
ASCIONE

La bottega è piccola e cinque o sei santi, al naturale, di legno scolpito, la riempiono. Peppino Ascione sta dipingendo d'azzurro il manto di una Madonna. È un tipo anemico, smorto, fiacco, con l'occhio appannato. La macchina indugia nella bottega, sulla statua di San Rocco seguito dal suo cane fedele, su quella di S. Biagio vestito da vescovo, in atto di benedire, su un Ecce Homo col petto stillante, mentre Gelsomina dice:

GELSOMINA

Peppino, mi presti cinque soldi?

PEPPINO *(continuando il suo lavoro)*

Per che ti servono?

GELSOMINA

Per giocare certi numeri.

Peppino ora sospende il suo lavoro per un attimo PEPPINO

Sono numeri buoni? Escono?

GELSOMINA

Speriamo.

Poi sorridendo a se stessa, come per scherzare

Se escono mi sposo con Rigillo.

PEPPINO

Il giovane del parrucchiere?

GELSOMINA

Eh!

PEPPINO

E questo Rigillo tiene intenzioni serie?

GELSOMINA

L'intenzione c'è, sono i soldi che ci mancano, perciò oggi giochiamo. Vuoi giocare pure tu?

Peppino tirando fuori da una tasca i soldi, li conta in mano a Gelsomina

PEPPINO

Questi sono i cinque soldi per te, e questa è una lira che giochi per conto mio. Ma per me gioca terno secco, poco m'importa di vincere un ambo di quindici lire.

GELSOMINA

E se vinci che fai, Peppl?

PEPPINO

Che faccio? Me ne vado a Pugliano, aria buona e brodo di vaccina, a curarmi l'anemia. Una passeggiata, ogni mattina, all'aria fresca non in mezzo a questa puzza di colori, e allora vedi che torno bello grasso e in salute!

GELSOMINA

E non fai più santi?

PEPPINO

Se ho la grazia di vincere un terno, voglio fare una Madonna Addolorata bellissima, e la voglio regalare alla chiesa di Pugliano. Deve avere il vestito di seta nera tutto ricamato d'oro fino, e devono venire aregarla da

tutte le parti, da tutti i paesi vicini, financo da Napoli!

GELSOMINA

E perché la Madonna Addolorata?

PEPPINO

Perché quella è la migliore Madonna di tutte.

GELSOMINA

Allora preghiamo la Madonna Addolorata che ci facesse 'sta grazia!

La macchina sale lentamente sulla statua di una Madonna lì, nella bottega di Peppino.

P. P. L'INSEGNA DI SALONE

INTERNO DELLA BOTTEGA DI RIGILLO:

È la solita sala da barba, piccolina, ma ci sono quattro sedie girevoli, specchi al muro, un panchetto per gli avventori che attendono il loro turno. La bottega non è molto affollata: Rigillo sta insaponando un cliente e parla del più e del meno, l'altro aiutante di bottega sta radendo un avventore, don Ciccillo, che dev'essere anche lui un bel chiacchierone. Rigillo sta dicendo:

RIGILLO

Se succede un fatto, come io lo spero, qua dentro non mi vedete più, signore mio!

AVVENTORE

Un fatto? Quale fatto?

RIGILLO

Un terno che dobbiamo vincere.

DON CICCILLO

A proposito! Indovinate chi ho visto passando davanti al banco lotto? Il giudice Scognamiglio!

RIGILLO

No!

DON CICCILLO

Stava giocando!

RIGILLO

Ma se dice sempre che il gioco del lotto è un vizio?

DON CICCILLO

Si sarà deciso. Avrà pensato alla sua famiglia, cinque figli, tra cui quattro femmine, una più brutta dell'altra che, chi se le sposa?

AVVENTORE

Si sposerebbero chiunque quelle poverette. Sempre in casa a lavare, stirare, cucire, e sempre così miserabili che il padre non tiene nemmeno il coraggio di portarsele fuori a passeggio!

DON CICCILLO

Lui era vice-pretore a Frosolone. Come gli sarà venuto in mente di sposarsi Dio solo lo sa. Col suo stipendio nemmeno i soldi per il tabacco gli restano in tasca. Lo annasa per economia solo una volta ogni due giorni. Perciò mi fa meraviglia di averlo visto poco fa, invece di svoltare per la strada Pignatelli, dove ogni mattina trova il giudice Inzega, ha svoltato per via Mezzocannone, dove ci sta il banco lotto.

RIGILLO

Allora deve avere fatto uno di quei sogni che comandano la giocata.

AVVENTORE

E tu pure hai fatto un sogno?

RIGILLO

No, mi hanno dato un bel terno.

AVVENTORE

Sicuro?

RIGILLO

Tre, quarantadue, e ottantaquattro.

DON CICCILLO
Da chi l'hai avuto?

RIGILLO
Dall'innamorata mia. Se vinciamo cambiamo
stato.

DON CICCILLO
E io vengo a fare il testimonio.

Gli altri scoppiano a ridere, e in questa atmosfera di allegria la macchina si allontana.

ESTERNO STRADA:

Ritirandosi la macchina esce di nuovo nella strada e rimane ferma, fissa, sopra la rugosità del muro, mentre F.C...

(F.C. si sentono suonare le campane della parrocchia)

La macchina scende lungo il muro e scopre il lustrascarpe addormentato, con la testa appoggiata alla cassetta e con le braccia conserte. Poi quasi a scandire il ritmo dei sogni di tutti, compreso il lustrascarpe, e il ritmo del tempo fra le tarde ore del mattino e le prime del pomeriggio, si vede in P.P. ruotare vertiginosamente l'urna ovale con dentro i numeri.

(Una voce F.C. li annuncia col loro significato)

Voce fuori campo

48 'o muorto che parla!
17 'a disgrazia!
41 'o curtiello!
90 'o popolo!

La macchina discende lungo il muro ancora sul lustrascarpe dormente. Davanti a lui, adesso nella strada passa, con la sua cesta, il venditore di rose. Si ferma e con la mano aperta per dirigere la voce lancia il suo grido struggente come quello del muezzin:

VENDITORE DI ROSE
Rose, che belle rose!...

È un grido molto particolare che descrive bene una certa ora del giorno, la sospensione di certi pomeriggi assolati, la malinconia di una inutile attesa.

Il venditore, fermo in mezzo alla strada, ha lanciato il suo grido ed è passato, il lustrascarpe alza la testa, come se quel grido lo avesse richiamato alla realtà, raccoglie il suo panchetto, se lo mette a tracolla con una cinghia e s'allontana, passando davanti alla bottega del barbiere.

Rigillo esce in quel momento dal salone che è vuoto, con una catinella d'acqua che spruzza lungamente davanti alla soglia riscaldata dal sole. Vede il lustrascarpe e gli domanda:

RIGILLO

Don Domé, che ore saranno?

(Di nuovo si sentono F.C. i rintocchi dalla parrocchia di Santa Maria dell'Aiuto)

LUSTRASCARPE

Avete sentito? Le cinque. Tra poco sapremo com'è andata.

(F.C. grido di venditore di rose come sopra)

STACCO

INTERNO: CUCINA (COME ALL'INIZIO).

Sui fornelli bolle una pentola con la minestra. Tommasina, in piedi, di spalle, affonda il mestolo nella pentola e riempie la scodella. Poi si gira di faccia e la macchina allontanandosi scopre, seduto al tavolo della cucina il marito di Tommasina, Francesco. È in divisa di guardia di pubblica sicurezza. Ha un naso sottile e adunco, tagliente nella faccia larga. Un atteggiamento grave e pieno di importanza, da contadino inurbato. Appena arriva Tommasina col piatto, si toglie il cappello che finora aveva tenuto, e lo poggia sopra una

sedia, con cautela. Poi avidamente comincia a mangiare, affondando il cucchiaino nel piatto. Tommasina intanto riempie il proprio piatto e si siede accanto al marito.

Il marito è di fronte alla macchina. Tommasina di profilo. Tra un boccone e l'altro Francesco comincia a parlare della sua giornata:

FRANCESCO

Mi so' ritirato stamattina alle sei e mezzo stanco morto dopo il servizio. Volevo dormire fino a mezzogiorno. Invece niente. È arrivata zì Fortunata e ha fatto una scenata piena di parole. Dice che se non ha quei soldi, domani viene qua a fare il quarantotto. Dice che so' tre settimane che non ha avuto gli interessi.

TOMMASINA

Gli interessi! Brutta usuraia che leva il respiro alla povera gente.

FRANCESCO (*sempre pieno di grave sussiego*)

Perché non hai lasciato niente sul cassettone per zì Fortunata?

TOMMASINA (*irritata per la sua incomprensione*)

Perché non ne avevo.

Francesco crolla il capo come per dire che questa non è una buona ragione, quasi che la miseria familiare non lo riguardasse. Poi beve un dito di vino di Marano.

FRANCESCO

Più tardi è venuto tuo fratello Ciccillo. Dice che se ne torna al paese perché il mestiere di muratore non fa per lui. Era venuto a salutarti.

TOMMASINA

Se ne torna in campagna, a Giffoni, beato lui, potessi andarmene pure io!

FRANCESCO

Libertà su tutta la linea.

Tommasina offesa dall'allusione, lo guarda di traverso.

TOMMASINA

Tieni tutta 'sta sicurezza perché sai che com'è fatto il nostro matrimonio ti puoi liberare di me quando vuoi tu. Mi hai sposato solo in chiesa, e al Municipio non ci sei voluto andare, però te le sei sapute mangiare le settecento lire che ho portato, la catenina e il braccialetto, la biancheria per dodici... mò aspettiamo un figlio e tieni il coraggio di dire: libertà su tutta la linea.

Francesco col solito crollare del capo, col solito sussiego dell'autorità, fa come se la moglie avesse detto soltanto delle sciocchezze e non delle verità pesanti. Beve con sussiego grave, un altro sorso di vino poi dice:

FRANCESCO

Ce l'hai una lira?

TOMMASINA (*alzando le spalle*)

E chi me la dà?

FRANCESCO

Ma che ne fai dei quattrini?

Tommasina lo guarda fisso, con ira e dolore:

TOMMASINA

Tieni pure il coraggio di parlare? Non porti mai niente a casa, mangi sempre qua, e poi pretendi, ti meravigli. Non la sai la vita che faccio?

Francesco ormai ha finito la sua minestra, beve l'ultimo sorso di vino poi:

FRANCESCO

Va be', ho capito. Stasera ritorno alle undici, Sono di servizio davanti al San Carlo.

Si alza, si mette il cappello, fa un saluto militare, e se ne va.

Tommasina rimane sola a rassettare la cucina, a preparare per le padrone che stanno per venire.

Si muove con movimenti lenti e rassegnati, e si vede che ogni movimento le costa fatica.

Dopo un po' di questo affaccendarsi, Tommasina si siede accasciata sopra una sedia in una specie di stupore inerte, tira fuori dalla sua tasca il rosario, e con le mani sotto il grembiule comincia a recitarlo mormorando. È in questo atteggiamento quando, F.C., arriva dalla strada come un annuncio gridato a squarciagola. È una voce di ragazzo che grida dei numeri, una voce che ogni sabato si fa sentire nella strada e che Tommasina, come tutti quelli del palazzo, conosce benissimo.

VOCE DALLA STRADA (*ma troppo lontana per essere distinta*)

È asciuto dodici! - tre! - novanta! - quarantadue! - ottantaquattro!

STACCO

ESTERNO: STRADA

Arriva di corsa uno scugnizzo di otto anni con gli zoccoli di legno, ma pare un alato messaggero. Si ferma in mezzo alla strada, col capo eretto, e nel grande silenzio pomeridiano, strilla:

SCUGNIZZO (*facendosi tromba con la mano*)

È asciuto dodici - tre - novanta - quarantadue - ottantaquattro!

Ora la strada pare animarsi. Dal portone del palazzo dove abita la Signora, dalla bottega del barbiere, dai due lati della strada, arriva gente. C'è Rigillo, c'è la cameriera della marchesa Casamarte, il lustrascarpe ed altra gente. Si affollano intorno allo scugnizzo, e poi uno gli domanda con voce naturale:

VOCE

Carminié, un'altra volta: Che è asciuto alla estrazione?

SCUGNIZZO (*sempre stentoreo, ma senza gridare*)
Dodici, tre, novanta, quarantadue, e ottantaquattro.

Una voce dall'alto di una finestra, e dunque fuori campo grida:

VOCE

Comm'ha ditto? Ottantaquattro?

Le faccie si levano verso la finestra e Carminiello lo scugnizzo ripete, guardando in quella direzione: SCUGNIZZO

Quarantadue e ottantaquattro!

C'è un silenzio nel gruppo di gente che s'è raccolto intorno a Carminiello, e poi uno, un ciabattino che è accorso con in mano ancora la scarpa che stava lavorando:

CIABATTINO

Carminié, com'è asciuto novanta?

SCUGNIZZO

Terzo estratto.

Mentre il gruppetto in silenzio commentando si disperde, lo scugnizzo, di corsa come è arrivato scompare, e appaiono la Signora con la figliola Caterina, che ignare, passano senza essere notate, e si infilano nel portone di casa.

La Signora trascina il suo parasole con l'aria un po' stanca, la figliola Caterina tiene sottobraccio i quaderni, i libri, la scatoletta dei compassi, come se stessero lì lì per cadere, porta il colletto bianco alla moschettiera di traverso e il cappello un po' indietro.

DISSOLVENZA

INTERNO: CUCINA

La tavola dove prima abbiamo visto mangiare Francesco con Tommasina è apparecchiata ora con tovaglia tovagliolini ecc... meno provvisoria insomma di come l'abbiamo vista prima.

A tavola la signora e sua figlia Caterina stanno mangiando in silenzio.

Caterina con la voracità delle ragazze della sua età, la signora calma, sempre composta e signorile,

ogni tanto si ferma per guardare intenerita la figlia. Come insonnolita Tommasina serve le due padrone, risciacquando le forchette all'acquaio e versando ora un dito di vino alla signora. La signora tenendo con la mano esile e bianca il bicchiere, guarda il vino e non beve. Tommasina la guarda.

TOMMASINA

Be'? Perché non bevete?

LA SIGNORA

Da un po' di giorni questo Marano un po' aspro mi stizzisce la tosse.

Si sente dal basso un vocio confuso, uno sbattere di porte dalle scale.

LA SIGNORA

Che confusione, oggi.

TOMMASINA

Perché?

CATERINA

Sarà la giornata. Pure in classe oggi il professore di matematica teneva i nervi, per fortuna tra poco finisce, tra poco siamo a luglio.

Tommasina si rivolge di nuovo dalla parte dei fornelli, in faccende.

LA SIGNORA (*preoccupata*)

Già siamo a luglio... (*un sospiro*)

CATERINA

Pensa che bellezza, alzarsi tardi ogni mattina; leggere romanzi, andare ogni sera alla Villa Comunale. Di' mi porterai alla Villa?

LA SIGNORA

Certo, certo figlia mia (*di nuovo sospira*)

CATERINA

Ma perché ogni volta che nomino l'estate fai quella faccia?

LA SIGNORA

Lo sai che d'estate mi portano via cinque delle dodici lezioni che ci permettono di tirare avanti!

CATERINA

Non ci pensare, mamma. Ti ricordi due estati fa, quando vennero tutte quelle ripetizioni?

LA SIGNORA (*sorride*)

Sì, hai ragione, figliola, è meglio essere più fiduciosi nel Signore.

CATERINA (*ridendo*)

E pregarlo di rimandare ad ottobre quanti più studenti può!

Tommasina ha finito di sfaccendare, e si rivolta verso il tavolo dove la signora e la figlia hanno finito di mangiare.

TOMMASINA

Signora, avete tre soldi?... Debbo andare a prendere il caffè che mi manca.

Cavandoli di tasca

LA SIGNORA

Eccoli.

*Tommasina esce tirandosi la porta
La Signora si alza e comincia a sparecchiare.*

LA SIGNORA

Avanti, Caterina, aiutiamo un po' Tommasina. Povera ragazza nel suo stato deve lavorare, e lo vedo che si stanca...

Caterina si alza e aiuta la madre a togliere piatti e bottiglie.

CATERINA

Dovrebbe pensarci suo marito Francesco.

LA SIGNORA

Poveretta, anche in quello è stata sfortunata.

(In questo momento bussano alla porta)

Caterina s'avvia. Esce dalla cucina.

CATERINA (*F.C.*)

Chi è?

CONCETTELLA (*F.C. e più lontana*)

Sono io, Concettella.

(Rumore della porta che si apre e poi viene chiusa)

Entra Concettella, come una folata; è tutta eccitata. Rivolta alla Signora:

CONCETTELLA (*alla Signora, eccitatissima*)

La signora mia mi manda a fare tanti saluti e vi ringrazia del regalo che le avete fatto stamattina per mezzo di Tommasina.

LA SIGNORA (*trasognata*)

Io?

CONCETTELLA (*C.S.*)

Vorrebbe sapere, poi, se è lecito, quanto avete vinto e se la somma è forte vuol sapere se rimanete ad abitare in questa casa. Se ve ne andate, lei deve mettere subito il si loca, perché ora è ancora in tempo buono per l'affitto.

La Signora ascolta con un certo turbato stupore. Poi lei e Caterina si guardano meravigliate.

CATERINA

Concettina, spiegati meglio, perché mamma non ti capisce.

CONCETTELLA

Si tratta del terno di stamattina, quello che Tommasina ha trovato sotto il vostro cuscino, e che ha dato pure a noi.

La Signora a questo punto capisce, e sbiancando come una morta, domanda:

LA SIGNORA

Perché, è uscito?

CONCETTELLA (*ridendo*)

Fate vedere che non lo sapete!

LA SIGNORA

Veramente... non lo sapevo... è uscito?

CONCETTELLA

Uno dopo l'altro, signora mia, una bellezza, tutti e tre sopra la tabella. Ora se è lecito, vorrei sapere la risposta per la mia padrona, a proposito dell'appartamento.

Adesso si vede in P.P. la faccia della Signora che dominandosi, e con molta dolcezza dice:

Concettella è come spaventata, strilla:

LA SIGNORA

Dirai a Donna Luisa Jaquinangelo che io non ho giocato il biglietto e non ho vinto niente.

CONCETTELLA

Gesù! Buona sorte buttata a mare! E perché non l'avete giocato?!

LA SIGNORA (*con dolcezza C.S.*)

L'ho dimenticato.

CONCETTELLA

Come si fa a scordare i numeri?

LA SIGNORA (*mormora a bassa voce*)

Tutto può succedere.

CONCETTELLA

E Tommasina non ci sta? Nemmeno lei ha giocato?

LA SIGNORA

È andata a comperare il caffè: ma speriamo, poveretta, che abbia giocato e vinto qualcosa... (*con dolcezza*) ne ha tanto bisogno.

CONCETTELLA

Allora che dico alla signora Jaquinangelo, che restate qua? Perché donna Luisa, ora che ha vinto il terno dice che vuole tutto l'appartamento...

LA SIGNORA (*con uno sforzo*)

Quanto ha vinto?

CONCETTELLA

Centomila lire.

LA SIGNORA

E tu?

CONCETTELLA

Duemila: non tenevo molto da giocare.

LA SIGNORA (*sempre più pensosamente*)

Bene, dille che se le serve tutto l'appartamento me lo faccia sapere. Ce ne andremo.

CONCETTELLA

Sissignora. Gesù! Dimenticarsi i numeri! Io morirei se mi succedesse a me.

Questo lo dice avviandosi per uscire.

(F.C. Rumore della porta che si chiude)

La Signora e la figlia rimangono accasciate in silenzio senza avere nemmeno il coraggio di guardarsi. E quando Caterina che non ha pronunziato neppure una parola durante il colloquio della madre con Concettella, ma è rimasta pallida e tremante, quando Caterina trova il coraggio di guardare la madre in faccia e la vede così scomposta in volto, così livida di disperazione getta un grido:

CATERINA

Oh, mamma, mamma... come hai potuto!

La Signora voltando il capo dall'altra parte, in modo che non si veda la sua faccia, singhiozza profondamente, in silenzio, con un sussulto cupo, senza lacrime, scossa da una tale emozione che pare che il cuore le si spezzi nel petto.

Caterina sta per avvicinarsi alla madre quando si sentono bussare due colpi alla porta.

(Bussano due colpi alla porta)

LA SIGNORA *(con dolcezza)*

Va ad aprire.

La Signora volta il viso verso l'ombra per non farsi scorgere da chi entra. È Mariangela, che entra con la stessa aria che aveva prima Concettella.

MARIANGELA

Scusate, ci sta Tommasina?

CATERINA *(macchinalmente)*

No: è uscita a comprare il caffè.

MARIANGELA

Ah, volevo salutarla e darle una cosa. Noi stasera partiamo, la marchesa, il marchese e il figlio, per Parigi. Chi poteva crederci un'ora fa? Mah, signore mie, tutto quello che succede non si può immaginare. Stamattina al Monte di Pietà: stasera partiamo col vagone letto.

La Signora dal suo angolo buio con una voce tremula: LA SIGNORA

Anche voi avete vinto?

MARIANGELA

Già, lo potete proprio dire, ho vinto più io che la marchesa. Stavo portando quella spilla al Monte di Pietà quando Tommasina mi ha dato i numeri, e io me li sentivo ballare in testa, non potevo pensare a nient'altro. Al Monte di Pietà non ho avuto nemmeno la metà di quello che serviva alla marchesa, e allora ho pensato d'impegnare anche la cartella del pegno e ho avuto altre settanta lire: così ho levato venti lire per la signora e due per me e le ho giocate.

Be' scusatemi se vi faccio perder tempo con queste chiacchiere.

Ero venuta a portare queste cento lire a Tommasina, per regalo. Settantacinque della mia padrona, e venticinque mie. Siamo giusti, se le merita. Gliele volete dare quando viene?

E porge le cento lire a Caterina. Come trasognata Caterina prende il denaro e dice:

CATERINA

Quando viene col caffè gliele darò.

Mariangela adesso è sulle mosse per andarsene e non riesce a star zitta. Si trattiene ancora un momento sulla porta per dire:

MARIANGELA

Io vorrei sapere come farà la marchesa a disimpegnare i suoi brillanti. Ora che ha detto al marito quanto ha vinto, quello si mangia tutto, al massimo paga le spese del viaggio. E allora i brillanti restano al Monte di Pietà, mi sa tanto. Basta. Non vorrei prendere di nuovo la strada del Monte. Be', adesso vi saluto. Buona sera signore mie.

Esce seguita da Caterina che l'accompagna. Caterina rientra nella stanza.

CATERINA (F.C.)

Buona sera.

Seduta sopra una sedia, nel suo angolo buio c'è sempre la Signora.

Caterina prende una sedia, la mette accanto a quella della madre, e le prende le mani. Dopo un silenzio, Caterina mormora:

CATERINA

Quanto ritarda Tommasina.

LA SIGNORA

Tu vorresti il caffè, piccola?

CATERINA

No, non è per il caffè: ma perché ritarda?

LA SIGNORA

L'avranno trattenuta per la strada a parlare del terno.

CATERINA

Eh, già.

(Si sente bussare alla porta)

CATERINA

Eccola.

LA SIGNORA

No, non è lei, ha la chiave.

Per la terza volta Caterina si alza e va ad aprire.

Dopo un po' rientra con Gelsomina, che ha in mano un involto. Vedendo la signora Gelsomina ha un momento di timidezza, poi:

GELSOMINA

Scusate, scusate, tanto signora... cercavo Tommasina.

CATERINA

Ma non l'avete vista? È uscita da un sacco di tempo per andare a comprare il caffè e non è più tornata.

GELSOMINA

Non l'ho vista, signorina mia, se no non venivo a disturbarvi. Sarà passata mentre io stavo parlando con Rigillo il mio fidanzato.
(in un'esplosione di gioia)

Adesso ci sposiamo!

*Dal suo angolo la Signora la guarda con sincera
simpatia, poi dolcemente:*

LA SIGNORA

Per il terno, non è vero?

GELSOMINA (*allegra, felice*)

Già per il terno. E pensare che zì Domenico lo sciancato, quello che lustra le scarpe, non voleva, diceva non esce, date retta. Zì Domenico tiene il cervello che non ragiona signore mie, quando si tratta di numeri. Il cugino mio, Peppino Ascione, lo conoscete quello che fa i santi e che è un poco santo pure lui. È stato lui a darmi i cinque soldi, e anche lui ha vinto. Mò se ne va a Pugliano a curarsi la salute, e io e Rigillo mettiamo casa. Sapete che non hanno voluto darci i soldi al Banco Lotto quando siamo andati io e Rigillo a ritirare la vincita? Dice che dovevamo tornare lunedì avevano pagato troppe vincite ed erano restati senza soldi. Che ce ne importa. Ci andiamo lunedì. Il Governo non se ne scappa. Ma dove starà Tommasina?

CATERINA

È uscita per andare a comprare il caffè.

GELSOMINA

Io ero venuta a portarle questo.

E deposita l'involto sulla tavola.

CATERINA

Di che si tratta?

GELSOMINA

È la coperta di stelle all'uncinetto, che stavo facendo per Nannina l'ortolana, che si deve sposare. Ora se la facesse lei se la vuole, io debbo fare la mia. Ma a Tommasina che tra qualche mese deve avere il bambino le farà comodo questa.

E indica l'involto.

E poi non tenevo niente da darle oggi.

Il Governo dice che pagherà i biglietti lunedì, era rimasto senza soldi, con tutta la gente che ha vinto.

Ditele che non tenevo niente altro oggi e che veda la buona volontà.

Questo è tutto, e scusate tanto del disturbo.

LA SIGNORA

Buonasera, Gelsomina, e tanti auguri.

Caterina accompagna anche Gelsomina.

Dalla cucina si sente parlottare, mentre la macchina resta ferma sulla Signora, immobile nel suo angolo buio. (F.C.: Gelsomina e Caterina parlottano. Non si distinguono le voci)

STACCO

INTERNO: PIANEROTTOLO DEL PALAZZO

Si vede Caterina che sulla soglia della porta sta salutando Gelsomina, e il lustrascarpe che sale le scale con il giudice Scognamiglio. La sua faccia di solito amara e triste è ora illuminata da un segreto sorriso. E con questo sorriso aleggiante il giudice vien su parlando col lustrascarpe. Vedendo Caterina i due la salutano, poi zì Domenico continuando il discorso iniziato col giudice:

LUSTRASCARPE

Io sono fedele alle mie idee, Eccellenza. Non ho vinto niente oggi, ma resto fedele agli uomini di matematica e di scienza che sono illuminati da Dio.

Ridendo, rivolto anche a Caterina, quasi chiamandola a testimone.

IL GIUDICE

Avete sentito? Eppure questo terno è uscito.

LUSTRASCARPE

Combinazioni, Eccellenza, combinazioni!

IL GIUDICE

Allora auguri per sabato prossimo.

E con un saluto, sempre col suo sorriso di contentezza a stento nascosto, s'avvia all'altra rampa di scale.

LUSTRASCARPE (*a Caterina*)

Volevo parlare un momento con Tommasina.

CATERINA

Pure noi la stiamo aspettando (*con un accento desolato*) sarà andata ad esigere il suo terno.

LUSTRASCARPE

Io non credo che abbia giocato.

CATERINA (*stupita*)

E perché?

LUSTRASCARPE

Perché chi sa così bene i numeri è un illuminato da Dio, e queste persone non giocano.

CATERINA (*mormora*)

I numeri erano di mamma mia.

LUSTRASCARPE (*trionfando*)

La quale certo non li ha giocati!

CATERINA (*con tristezza*)

È vero, non li ha giocati.

LUSTRASCARPE

Che vi dicevo? Vostra madre è uno spirito buono, serve per far bene agli altri. Ditele che si ricordi di zì Domenico. Anche io sono cristiano e poveretto.

Caterina è un po' sgomenta, sta quasi per scoppiare a piangere, bruscamente saluta zì Domenico e chiude la porta di casa.

CATERINA (*brusca, quasi piangendo*)

Vi saluto zì Domenico.

STACCO

INTERNO: CUCINA (C.S.)

Di nuovo vediamo la Signora in un angolo, come l'abbiamo lasciata prima, assorta nei suoi pensieri. Non volta neppure la testa quando vede

entrare Caterina. Poi, come seguendo il filo dell'interiore monologo dice:

LA SIGNORA

Quanta gente ha vinto oggi...

Scoppiando a piangere.

CATERINA

Hanno vinto tutti, tutti!

E sempre piangendo si accinge a rimettere ordine. La Signora si volta e vedendola così desolata se la chiama vicino.

LA SIGNORA

Vieni qua.

Caterina si avvicina alla mamma e le si accoccola accanto. La madre le carezza come per consolarla, i capelli. E così restano nel buio per qualche istante. Poi:

CATERINA

Mamma, accendiamo il lume, è scuro.

La Signora si alza, prende un piccolo lume a petrolio e l'ambiente s'illumina. Il lume brilla al centro della piccola tavola.

LA SIGNORA

Non devi fare le tue lezioni?

CATERINA

Mamma, domani è domenica.

LA SIGNORA (*macchinalmente*)

Ah, già, è domenica.

Si sente il rumore di una chiave girata nella toppa. Caterina si volta da quella parte, e con sollievo esclama

CATERINA

Ecco Tommasina!

Invece dopo un'altra bussatina discreta e un «È permesso» ripetuto, entra Francesco, il marito di Tommasina, sempre in divisa di guardia di pubblica sicurezza.

Si pianta in mezzo alla stanza, corretto, si cava il berretto, tira la giubba, stringe il cinturino e dignitosamente dice:

FRANCESCO

Buona sera a questi signori.

LA SIGNORA

Buona sera Francesco, che ne è di Tommasina?

FRANCESCO

Eccovi a servirvi. Io stavo di guardia davanti al San Carlo dopo aver mangiato un boccone qua, perché quello che ci dà il Governo è una schifezza, quando ho visto fermarsi certa gente davanti all'angolo dei cavalli di bronzo, e ho sentito qualcuno che gridava. Come è mio dovere mi sono portato sul posto col mio compagno Caraguso. E che ti vedo signora mia! Tommasina per terra che aveva preso uno svenimento, e nello stato in cui si trova speriamo non porti danni, perché è caduta per terra in una brutta maniera. Aveva saputo la notizia del terno dopo aver comprato il caffè che vi doveva portare, ed era venuta sotto il San Carlo per darmi la notizia. Un poco per l'impressione, un poco per la corsa, insomma tutte queste cose debbono averle rivoltato il sangue, è sbattuta a terra e insomma ora sta all'ospedale e speriamo bene.

LA SIGNORA

All'ospedale!

FRANCESCO

A casa chi poteva assisterla? Io debbo fare il mio dovere e sa il cielo le responsabilità che ho sulle spalle...

CATERINA

Oh! Povera Tommasina!

FRANCESCO

Là sta in mano a medici e chirurghi, medicine, levatrici... Lei quando ha visto tutto questo apparato s'è messa a strillare che non ci voleva stare. Ma tutte le femmine strillano. E poi non le mancherà niente...

LA SIGNORA

Ma insomma che cosa le è successo?

FRANCESCO

La caduta, come vi ho detto, dice che deve stare sotto osservazione in caso di complicazioni, perché per esempio il bambino potrebbe pure nascere prima del tempo; stando le cose come si sono messe con la caduta. Ma non le mancherà niente, non ho ancora esatto i denari del terno, ma questo lo vado a fare lunedì.

LA SIGNORA

Quanto hai vinto?

Con un moto sprezzante delle labbra:

FRANCESCO

Poco. Ha giocato sei soldi, millecinquecento lire. Signore mio, la donna sempre donna è. Se lei, quando aveva trovati i numeri veniva da me e mi raccontava tutto, allora potevamo combinare insieme una giocata da uomini, non da donne. Millecinquecento lire che ce ne facciamo? Sempre nel Corpo della Pubblica Sicurezza debbo rimanere, perché questa somma non serve a niente. Che ci volete fare, la donna sempre donna è.

LA SIGNORA

E come sta adesso?

FRANCESCO

Per stare bene non sta bene. È troppo macilenta ha detto il dottore, e questa è la sua prima gravidanza. Bene non sta. Ma sta in buone mani. Pure in mezzo agli strilli s'è ricordata di darmi questi tre soldi di caffè che ho portati qui, e la chiave.

Così dicendo Francesco consegna il pacchetto col caffè e la chiave alla Signora.

FRANCESCO (*continuando*)

Mi ha anche detto che era contenta, tanto

contenta perché la sua signora aveva cambiato stato, che anche sapendo di non essere più degna di servirla, per l'avvenire si raccomandava, che le dovete voler bene, e che stanotte dovete pregare per lei, che si sente male assai.

Che volete, signore mie, quando la donna sta in quello stato le pare sempre di morire. Anche sapendo di non dovere più tornare al servizio, perché la signora certo tiene altri progetti, lei si raccomanda che le volete bene.

Caterina sta lì lì per dire che non hanno cambiato stato, che a Tommasina lei vorrà sempre bene, ma la madre la fa tacere con un gesto immediato.

LA SIGNORA (*rivolta a Francesco*)

Sta bene, Francesco, ditele che non si commuova. Noi le vogliamo sempre bene a Tommasina, qualunque sia il nostro stato. Voi quando la vedrete?

CATERINA

Stasera, non è vero?

FRANCESCO

Il regolamento non lo permette. Debbo rispettare il regolamento. Domani. Speriamo.

LA SIGNORA

Speriamo, poveretta. Portatele queste cento lire che le manda la marchesa di Casamarte e questa coperta ad uncinetto che le manda Gelsomina Santoro. Le faranno piacere. Io... (*la voce le trema*) ... non posso far nulla.

Esitando volta la faccia dall'altra parte. Francesco con atto di dignitoso disinteresse

FRANCESCO

Non importa, si vedrà poi.

LA SIGNORA

Ditele che andrò a trovarla all'ospedale.

FRANCESCO

Non mancherò. Buonasera a queste signore.

Impettito Francesco si mette delicatamente il berretto, prende la carta da cento e la coperta, ed esce. Adesso le due donne sono rimaste sole nella stanza. In piedi, immobile Caterina pensa confusamente alla casa senza un soldo, senza cameriera, alla casa dalla quale dovranno andar via.

La madre, seduta, ha incrociato le mani candide sulle ginocchia e socchiude gli occhi come se volesse dormire. Dopo un momento lunghissimo di silenzio si siede vicino alla madre.

CATERINA

Mammà, mammà ...

LA SIGNORA

Che c'è, piccola?

CATERINA

Dimmi una cosa.

LA SIGNORA

Che cosa?

CATERINA

Hai proprio dimenticato, proprio dimenticato di giocare quel biglietto?

LA SIGNORA (*focamente*)

... dimenticato.

CATERINA

Mamma, tu non dici mai la bugia, mai. Hai dimenticato o non avevi i soldi? Di' la verità, mamma.

LA SIGNORA

Non avevo i soldi.

CATERINA

Come, non avevi i soldi? Non ti ho chiesto una lira^{era} per i miei cartoncini di disegno? E tu me l'hai data?

La macchina si sposta sulla faccia della Signora, che non risponde.

Caterina la fissa intensamente, con amore e dolore, e: CATERINA

Non avevi che quella, mamma, di' la verità,
non avevi che quella e me l'hai data?

*Di nuovo C.S. la macchina rimane fissa sul volto
della Signora che non profferisce parola, non fa un
gesto.*

*Ma come uno straccio a questo punto le cade ai
piedi la figlia, con le braccia aperte, battendo la
testa sulle ginocchia materne, gridando:*

CATERINA (*tra i singhiozzi*)

Perdono, mamma, perdono mamma, mam-
mina cara, perdono, perdono, mamma, mam-
mina mia...

*Carezzandole amorosamente i capelli, piena di
tenerezza e di malinconia, ma senza farsi tra-
scinare dalla commozione della figlia, la Signora
ripete, consolandola*

LA SIGNORA

Piccola, piccola figlia...

FINE

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

Inizio del '62

L'annata poetica del '61 dovrebbe essere a lungo ricordata come una delle più felici, per validità e varietà di risultati ottenuti, fra quante ne abbiamo annoverate nel dopoguerra. Si tratta sempre, naturalmente, di una probabile congiunzione astrale favorevole, non destinata a mantenersi: forse di un compenso a pareggiare una statica compromessa dall'esiguità della produzione narrativa. Fatto sta che, se in questo campo il *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa ha disciolto gli annosi sospetti di molti verso gli eventi più vicini della cultura letteraria ed ha creato un rinnovato gusto di lettura, così possiamo dire per la poesia che libri come quelli di Betocchi e Pasolini (con due edizioni, addirittura!), Parronchi, Sinisgalli, degli stessi *Novissimi*, hanno riconciliato un discreto numero di lettori con questo genere, ritenuto di difficile accesso e di scarse soddisfazioni.

Vogliamo additare qualcuna delle cause che hanno ostacolato un salutare commercio fra i poeti ed un pubblico il più ampio possibile? Da una parte un rispetto a distanza, quasi adorante, verso quelle « persone prime » ormai al di sopra di ogni discussione (Ungaretti, Montale), che più o meno

a torto sono giudicati di comprensibilità precaria, vale a dire « ermetici », dall'altra il proliferare evidentissimo di un sottobosco che ogni giorno si infoltisce sempre di più, si stratifica, prende vigore dai fermenti putrescenti dei sottoboschi anteriori. Già, perché sembra ancora in auge il vezzo di sublimare gli intervalli di crisi malinconico-depressive con ricorsi alla musa poetica, che scettica e ignara d'affetti giustamente tace. Tutto ciò crea dei comprensibili imbarazzi nel critico, che deve estrarre dalle montagne di versi pubblicate da autori, sprovveduti ed ambiziosi, quel poco che ha un minimo di dignità: purtroppo tale operazione non può essere condotta a termine da una sola persona e verificata da tutte le altre, per cui spesso bisogna affidarci a dati esterni, a volte sapientemente manipolati da un'abile pubblicità. Bisogna tenere presenti anche altri elementi, sia pure di carattere empirico: un romanzo, anche di livello scadente, richiede un impegno, una tenuta, una coerenza, oltre le maggiori difficoltà di pubblicazione, che ottengono l'effetto di contenere in limiti ragionevoli l'inflazione; viceversa scrivere belle poesie comporta difficoltà di ogni ordine, ma scrivere poesie qualsiasi, cioè inesistenti, è alla portata di diversi incolti, purché provvisti di un talento mimetico. Va da sé che anche qui le

tecniche del lancio per farsi « conoscere » hanno raggiunto limiti di grande scaltrezza: riunioni in gruppo di persone che quasi niente hanno in comune fra loro, manifesti teorici confezionati nell'intenzione di spaventare i borghesi (che per fortuna non si spaventano più di niente), la lusinga melliflua verso personalità affermate pronta all'attacco contro gli avversari di quelle, senza trascurare l'operazione contraria nel caso che il patronato sollecitato non risponda alle aspettative. Il tutto condotto con una tal quale rozzezza.

Tali osservazioni ci venivano fatte anche nell'ascoltare in Palazzo Vecchio, il dicembre scorso, la relazione densa e pungente di Luzi per il settimo premio « Città di Firenze », in una cornice di fastosa ufficialità: « ...negli anni scorsi... avevamo creduto di notare i pericoli di una proliferazione indiscriminata, di una corritività troppo disinvolta che forse intenzionalmente miravano a sovvertire il concetto di severità in cui le vecchie generazioni avevano tenuto la poesia. A codesti pericoli corrispondeva spesso un bisogno di comunicazione più esplicita di quella che i vecchi autori avessero cercato o trovato. Ma il guaio stava in questo: che la più diffusa risonanza veniva cercata preliminarmente con l'assumere schemi ideologici, magari d'attualità, ma d'accatto, o con l'impiego e il riporto di modi suggestivi desunti da altre tradizioni passivamente, quasi accettandone l'effetto fascinatorio ma rifiutandone la causa ». E prima aveva espresso la sua diffidenza nei confronti della « pianificazione razionale del lavoro letterario » in Italia, perché per lui « la poesia preserva un certo mistero sia quanto alla sua origine, sia quanto alla sua destinazione ». È chiara l'ipotesi, l'idea di poesia che sta sottesa a questa professione: è nata nel fervido clima culturale della Firenze dell'immediato anteguerra, fra *Frontespizio* e *Campo di Marte*, ma non è rimasta immobile, ha anzi progredito accompagnando gli eventi più duri della nostra storia, riflettendo in una coscienza acuta il confronto con la pluralità e la difformità delle reazioni. « Ma in quella pluralità e in quella difformità si direbbe che la poesia, lasciando da parte proponenti tanto più grandiosi quanto più astratti e a buon

mercato sia oggi ritornata alla più elementare e intemporale concezione di lirica. Poco male. È la strada per la quale ci si può perdere e ci si può trovare ». Si sa a quante obiezioni sono soggette tutte le sintesi, anche le più autorevoli: da parte mia sarei disposto a concedere un posto di grande rilievo a questa concezione di lirica, nel panorama attuale non solo italiano, ma come profezia, orientamento per gli indirizzi futuri non vorrei trascurare la vitalità di certi canzonieri di grande afflato e i tentativi di modificare a fondo, in concordanza con la nuova civiltà, i tramiti della nostra apprensione del bello.

Bigongiari traduttore

Con un titolo estratto da un verso del più famoso Dylan Thomas, *Il vento d'ottobre*, Mondadori, 1961, Piero Bigongiari presenta una raccolta delle sue traduzioni di questi ultimi anni, in un indice di nomi che riunisce lirici greci a francesi del Rinascimento, Gongora e Mallarmé, le voci che più contano nel Novecento. L'offerta è di una squisitezza estrema, per via anche dell'accompagnamento di alcuni profili critici, che ragionano intorno all'occasione del tradurre ed insieme esplicano la presa di posizione del nostro poeta. Ma una questione s'impone: sulla traduzione di un testo poetico da una lingua all'altra sono state impiantate discussioni a non finire (esistono diverse monografie, specialmente inglesi, dedicate all'argomento, con il corredo di un'imponente bibliografia). In questa sede possiamo tralasciare tutti gli addentellati storici, estetici, stilistici che si sono venuti addensando in tale annosa vicenda speculativa, per fermarci su un punto di particolare momento per la nostra rassegna: è noto che Boris Tomashevskij, uno dei maestri del « formalismo russo » (di quella scuola, cioè, che con scarsa fortuna ha approntato gli strumenti più affilati per lo studio di certi elementi tecnici dell'opera letteraria) considera ogni specie di traduzione appartenente *tout court* alla letteratura della lingua in cui la traduzione è stata effettuata. *Il vento d'ottobre* così verrebbe a situarsi accanto

agli altri libri di poesia bigongiariani ed un giudizio dovrebbe esser dato soltanto in quel quadro. Va da sé che noi non siamo d'accordo e non è d'accordo Bigongiari che si «picca di pensare che queste traduzioni siano, al possibile, fedeli». Qui spunta l'adagio crociano sulle traduzioni: brutte e fedeli, belle e infedeli. Ora, però, Bigongiari non ha voluto fare delle belle traduzioni, vorrei dire che ha tentato di respirare all'altezza dei testi a cui si è accostato.

Le ampie possibilità di riuscita dipendono dal fatto che nel suo disegno non vi è niente di preordinato, di imposto da circostanze estranee (eccetto per i testi di Alcmene, Pindaro e Bacchilide, nate in servizio di un resoconto radiofonico di un viaggio in Grecia): sono degli appuntamenti contratti in varie epoche, a cui egli ha cercato di giungere il più possibile puntuale. La condotta tenuta nello sciogliere un implesso sintattico, nel rendere un sostantivo, un aggettivo, nella messa in rilievo di alcuni elementi del discorso, nella costruzione dell'endecasillabo per rendere uno Scève, è ovviamente firmata dalle inclinazioni, dai gusti del traduttore. Il testo è a fronte, ma talvolta si ha l'impressione che Bigongiari voglia farlo trasparire in filigrana nel suo elaborato. Abbondano i grecismi, i francesismi, gli ispanismi ecc.; al limite, nello *xenion* a luci invertite dall'ungaretiana *Allegria* («M'illumino / d'immenso») è rinvenibile l'italianismo dell'uso di *l'immense* per *l'immensité* («L'immense / me révèle»). Ecco alcuni esempi dal carme XIV di Gregorio Nazianzeno (splendido, con l'acuta proposta di vedere in Gregorio «una specie di Petrarca dell'ellenismo, un Petrarca protobizantino»; ed è sulla linea «elegiaca», da Lotario a Arrigo da Settimello): *τὸδε φάρμακον* = questo farmaco, *εἰκὼν εἰμι Θεοῦ* = sono icona di Dio, *πλάσμα Θεοῦ* = plasma divino, *γλῶσσαν ἐφημερίων* = la lingua degli effimeri, con in più un *αὔραι* reso «aure», dove, forse involontariamente, il recupero è per noi mediato dal tramite provenzal-petrarchesco, e un *ἔρμα* tradotto «spiro». (Resta sottinteso che gli stimoli ad un ragionato consenso o ad una proposta diversa sono sempre in gran quantità: all'interno di Nazianzeno non saremmo d'accordo nella *variatio* per cui all'inizio

ἐν σκιερῷ ἄλσει è tradotto «in un ombroso bosco», alla fine ἀπὸ σκιερῶν ἄλσεος «dall'ombrata selva», perché nell'ambito neoplatonico in cui il carme si svolge la «selva» ha un carattere simbolico che deve essere segnato proprio dalla costanza della formula). E poi Maurice Scève: «Je vy sortir dessus ta verde rive», tradotto in «Vidi sortire sulla verde riva...». Ma specialmente sapiente mi sembra l'uso di Bigongiari di certi verbi dinamici come «addormentare», «aggiornare» ecc., con tutto un gioco di sfumature e semitoni, come in questo verso di Eluard: «Annoncer que la nuit de l'amour touche au jour...» «...ad annunciare che la notte d'amore quasi aggiorna...». Fra le infedeltà più riuscite metterei questo difficile Guillén di *Cierro los ojos*: «Cierro los ojos y el negror me advierte / Que no es negror, y alumbra unos destellos / Para darme a entender que sí son ellos / El fondo en algarazara de la suerte....» «Chiudo gli occhi e mi avverte la parete / che si cretta e scintilla della tenebra / ch'io intenda: svela il suo fondo la sorte / tumultuoso dentro ogni favilla...».

Sullo stesso piano metterei certe versioni da Thomas, dove il modello è trasposto in una scansione ferma: «And death shall have no dominion. / No more may gulls cry at their ears / Or waves break loud on the seashores...». «E morte non regnerà. / Potranno i gabbiani non gridare più nelle loro orecchie / O le onde non spezzarsi strepitose sulle rive...». Il tutto, come si è detto, deve essere accompagnato dalla lettura delle note «a specchio» (per dirla con l'autore), dove sono svolte le meditazioni di Bigongiari, con i suoi caratteristici movimenti pendolari se non dialettici, con quel suo ingrommare della propria soggettività i testi amati, con lo scoccare continuo di immaginose figurazioni, per strappare e ridire una particella di quel mistero che è la vita e la poesia. A proposito di Ponge, questo paragone resta impresso: «Egli, come un uccello, quando vola lasciandosi trasportare dal vento, ad ali ferme, aperte, quando approfitta delle controcorrenti e del battito estroso e insinuante delle ali, par rifarsi alle fonti stesse di questo vento esistenziale, per affermarvi quel principio di contraddizione che

è, come sapete, per la coscienza moderna, una delle scaturigini, e tra le più fonde, dell'esistenza stessa».

Piuttosto teso verso la « persuasione » che verso la « retorica » ci sembra che tocchi bene anche il fatto dell'impegno di Éluard: « La sua comunione umana aveva, chi l'ha conosciuto, chi legga la sua poesia, l'eco lunga e litaniale di una fedeltà, anche fisica, al senso che ogni uomo ha nel destino di ogni altro uomo la chiave del proprio riscatto ».

Si deve dire che spesso avvertiamo un diaframma fra quello che cerca Bigongiari nei suoi poeti e quello che vi cerchiamo noi: ci sembra in altre parole che sia accettato con troppa acquiescenza, con un senso sicuro nella propria vista, quello che è il dramma di ogni lettura critica, la sopraffazione dell'io giudicante che attrae, anacronizza, dissolve nel cerchio della propria personalità i testi. Questi testi, questi libri che poi, a compiere l'ultimo passo, dovrebbero essere disacrati, cancellati, come fa un Borges o più semplicemente un Jonesco. Con ciò si andrebbe molto lontano: per restare a Bigongiari sarà bene rimandare il lettore scrupoloso che non voglia arrestarsi ai più vieti *slogans* sugli « ermetici fiorentini » ad un molto impegnato e consonante saggio che ha scritto su di lui Adelia Noferi, in *Letteratura* 53-54. E termineremo traducendo il suo ritornello in francese, nato forse in margine a Reverdy a cui sarebbe piaciuto, che chiude il libro: « Per questo sogno atroce / E la tregua inaudita / Gli uomini se ne andranno / Alla fine della mia vita ». (Peggio di così non si poteva tradurre...). Lasciamo in tal modo inevase ancora molte questioni, come quella della traduzione dell'*Après midi* mallarméano, nato in polemica amichevole con la traduzione di Paronchi: certi studi recenti, come la bellissima tesi di Jean Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, 1961 (ma uscita a metà del '62), ci aiuterebbero a dirimere diversi punti controversi. Al di fuori del nostro attuale compito, però.

Zanzotto e Roversi

Sul versante della poesia, la nuova collana monadoriana di letteratura *Il Tornasole*, diretta da Gallo e Sereni, si apre con la nuova edizione di

La ragazza Carla e altre poesie di Elio Pagliarani e con le *IX Egloghe* di Andrea Zanzotto. Il libro di Zanzotto da una parte riprende e continua in profondità il discorso svolto sinora (da *Dietro il paesaggio*, 1951 a *Vocativo* 1957, attraverso *Elegia e altri versi* del '54), dall'altro sfonda in direzioni che appena si annunciavano in *nube* e non facevano certo prevedere così ampio ed esplosivo sviluppo. Schematizzando alla brava, si può dire che sul tono metafisico-classiceggianti delle precedenti raccolte si è innestato un filone di meditazione esistenziale, negli esiti espressivi biforcuti fra un linguaggio sperimentale-galattico (con *collage*, plurilinguismo ecc.) ed un andamento ora ossessivo ora smarrito. Ma sia chiaro che all'origine sta una motivazione precisa: nel movimento della poesia verso il raggelarsi nella tradizione-convenzione Zanzotto, al pari di molti altri poeti che operano in questo campo di ricerca, intravede lo spettro del vuoto, del nulla, della morte. Per non ammazzare la poesia con le sue stesse mani, assume come vero il dato convenzionale, epochizza, attende l'avvento nel progresso della poesia, col suo consueto bagaglio di sfogo, decifrazione ecc. Tutte riflessioni che abbiamo inteso fare nell'ala marciante più avanzata e cosciente della cultura letteraria europea (o occidentale). Basta stralciare qualche momento più significativo (« E così sia: ma io / credo con altrettanta / forza in tutto il mio nulla, / perciò non ti ho perduto / o, più ti perdo e più ti perdi, / più mi sei simile, più m'avvicini », « Perché la luce non ha che la luce / a spiegarla, nel suo attimo », « Integrando, sul limite, sospinti / solo minimamente sopra il suolo / dell'impossibile, impossibilmente / qui, e pure qui a dire l'impossibile / e il possibile. E reversibilmente... »).

Sul punto dello sperimentalismo si può cominciare a inventariare certo lessico zanzottiano (*tabe*, *alapa*, *icosaedro*, *biologale*, *macromolecola*, *psichisma* ecc. ecc.), alcune consecuzioni di frasi nominali (« Morbido fianco dell'erba, / fianco di luna nel giorno, / pace in ripresa, lenti alberi / autorità e sostanza », « Corpi e occhi in scrigni e culle, corpi / candidi, cellule / di attive nevi... »), fino a raggiungere la ripetizione smarrita (« ...l'orrida inerzia, / lo psi-

chisma preterito, la fede / d'automa... all'ultimo nostro tendersi, nervi, al / preterito psichisma, alla / minuzia, all'inezia, alla bava...», e lo stilema patologico, alla Sanguineti [(oh: vino d'Ismaro; oh: vita; oh: primavera!)]].

Non si insisterà mai troppo sul valore transitorio e d'attesa di un tale sistema, che fra l'altro è fittiziamente inquadrato in una poesia « neobucolica », dove « rantolo e fimo si fanno umani studi ». In tale registro deve essere letto il *collage* di versi illustri (« I poeti tra cui / se tu volessi pormi / " cortese donna mia " / sidera feriam vertice », ecc.), come di canzonette (« Non uomo, dico, a bolla fenomenica. / Ah, domenica è sempre domenica... O primavera di cocchi e di lendini, primavera di liquor, dei, suspense, / vorrei trovare / parole nuove »), e certe filastrocche in un quasi-latino che rammentano una famosa prosa ritmica medievale del sesto secolo, col suo strano e glossematico latino, gli *Hisperica famina* («...protovergine, alfa privativo, / degravitante sughero, / pomo e potenza della polvere, / phiala e coscienza delle tenebre, / geyser, fase, cariocinesi... »).

Comunque, per rendere conto del particolare accento del primo Zanzotto, scegliamo uno degli esempi più esili, a prima vista più impersonali, che bene serve però a mostrare l'escursione compiuta dal poeta: *Nautica celeste* (da *Egloga*, II):

*« Vorrei renderti visita
nei tuoi regni longinqui
o tu che sempre
fida ritorni alla mia stanza
dai cieli, luna,
e, siccom'io, sai splendere
unicamente dell'altrui speranze ».*

Sembrerebbe che qui si esprimesse semplicemente il desiderio, in linea con i tempi, di un viaggio sulla luna. Ma guardate l'impasto stilistico, a cominciare dal titolo: *nautica* è termine tecnico, specializzato, per *navigazione* semplicemente, mentre *celeste* è designazione di colore e d'anima che contrasta con la prima mossa che avrebbe richiesto qualcosa come *astronautica* per conservare una to-

nalità unica. Si continui con *regni longinqui* (e poi *cieli, altrui speranze*), dove i plurali sono ben significativi, perché s'inseriscono nel tipico procedimento dell'astrazione che è proprio di Zanzotto, che quasi sempre usa indicare gli oggetti nella loro totalità, quando non può impiegare un singolare collettivo; e poi un aggettivo come *longinquo* (quando potevano essere scelti sinonimi come *lontani, remoti* ecc.), che svela la violenta simpatia del poeta per una lingua greco-latina, adattata alle esigenze dell'italiano, visto che quell'interlingua che sogna « galattica, che congiungesse il massimo di razionalità col massimo di necessità, di fato storico » è destinata a rimanere un'utopia. In fondo Zanzotto è sempre teso ad un al di là delle cose: la sua natura di colli euganei, di piante, di nevi, di spiagge tende alla dissolvenza in fantasmi della mente, dove il massimo della completezza e dell'appagamento coincide col nulla. « Dietro il paesaggio » egli cerca di ricostruire una realtà nominandola, di dare un soffio di vita all'inesistente per mezzo della poesia. A questo punto il lettore non supponga di trovarsi di fronte ad un poeta metafisico, profondo quanto si vuole e rispettabile, ma di disperante comprensione. No, Zanzotto è uomo che vive radicato nel proprio tempo, sente l'esigenza di una difficile comunicazione. Basterebbe a provarlo quella chiusa epigrammatica di *Miracolo a Milano*, che libera tutta la forza umorale che cova sotto le ceneri della sua altera poesia:

*« io, infine: subumano? – Io forse trascendente?
Io che abbandona al margine – la storiabile corrente?
Piano: tre volte all'anno – milanese divengo,
dunque storico, umano, – funzionale mi tengo ».*

Tale ci sembra la chiave per leggere queste modernissime composizioni eglogistiche. Come si è detto non vi è niente di gratuito, anzi il tentativo di riassorbire dall'interno l'« informalità » del nostro tempo, specchiandola a confronto disinfectante della raggelata classicità. *IX Egloghe* di Zanzotto è da considerare dunque un libro inquietante, che potrà dispiacere sia ai vecchi amici che troveranno un tradimento del modulo che aveva reso

loro caro questo poeta, sia ai nuovi e spericolati che troveranno troppe persistenze dell'antico elegiaco post-ermetico. Nella buona e nella cattiva sorte egli avrà la consolazione di essere rimasto fedele a se stesso, nell'unica maniera possibile.

Di tono diametralmente opposto sono i lunghi poemetti raccolti da Roberto Roversi in *Dopo Campoformio* (Feltrinelli, 1962): scritti in una lingua semplice, povera, a volte buttata giù come viene viene. Non vi sono impennate liriche che facciano sobbalzare di gioia il lettore emunto che nella poesia il più bel fiore coglie, non vi sono folgorazioni, non vi è l'impasto analogico e simbolico, che molto spesso distingue la poesia dalla prosa. Con una cantilena dura e monotona, che a momenti non disdegna la violenza espressionistica, Roversi racconta, con un eterno presente storico, molti fatti, suoi e degli altri. Come suggerisce il titolo foscoliano (all'altezza dell'*Ortis*, evidentemente) la tematica di Roversi è sollecitata dallo stato attuale delle cose in Italia, dopo la resistenza. Due sono i sentimenti che affiorano, dichiarati con una certa protervia e scontrosità: l'indignazione e la pietà. Tutti i tracciati di Roversi sono a ritroso: parte da una realtà tangibilmente presente, per risalire ad un passato che vede del tutto cancellato, affogato nel più completo oblio degli uomini, e di questo si lamenta, s'indigna, e nello stesso tempo compatisce. È del tutto privo di prospettive per il futuro, ragione per cui si appunta sul qui-e-ora: ma questo breve momento è destinato a scomparire istantaneamente, e gli uomini non hanno nemmeno l'accortezza, che in certi casi dovrebbe assumere l'aspetto di un obbligo morale (come per i morti nella resistenza), di perpetuare nel ricordo l'ingiustizia della vita. Una posizione eminentemente religiosa, ma di una religiosità laica, tra Foscolo e Montale, che in alcuni ritratti a tutto tondo che si susseguono nel libro, assume cadenze di epica popolare, alla Garcia Lorca, come in *Rachele*:

*Le fanciulle attendono l'amica:
Rachele si sposa, Rachele di bianco vestita
- la tela è ruvida ma il cuore è un cristallo...*

A nostro avviso un canzoniere di tal fatta deve essere festeggiato, anche se non va immune da una riserva piuttosto forte: Roversi accoglie troppa realtà, troppi episodi nei suoi versi, sicché vi è un'evidente sproporzione fra ampiezza dei poemetti e risultati concettuali, rappresentativi e morali raggiunti, che spesso sono di un eccezionale mordente. Anche ai poeti autentici come Roversi incorrerebbe l'obbligo di essere economici.

ALDO ROSSI

Narrativa

Ultime

Fra i libri apparsi in questa stagione particolarmente felice per la narrativa ve ne sono due diversissimi e quasi imparagonabili ma che possono tuttavia considerarsi sotto la comune etichetta di prodotti letterari della civiltà industriale: *Il maestro di Vigevano* di Lucio Mastronardi (Ed. Einaudi) e *Memoriale* di Paolo Volponi (Ed. Garzanti). Il primo in modo più indiretto, col suo ambiente di maestri elementari diventato anacronistico « in mezzo a un mondo sempre più avido di benessere e frettoso », l'altro invece dichiaratamente, con la rappresentazione di una fabbrica-modello fornita di tutte le regole e le perfezioni proprie del neo-capitalismo: opere che possono interessare non soltanto il critico letterario ma anche il sociologo e l'esperto in relazioni umane.

Il maestro di Vigevano è un romanzo scritto in una lingua mescolata di vocaboli e di espressioni lombarde: un esperimento non nuovo, quindi, data la tendenza attuale a ricorrere all'uso del dialetto dopo le prove, ben diverse l'una dall'altra nonostante le facili associazioni, di Gadda e Pasolini. Mastronardi non appartiene però alla sospetta genia dei « nipotini dell'ingegnere »; la sua esperienza di scrittore si muove dalla lingua parlata alla letteratura e non viceversa, secondo un processo consueto. Il suo linguaggio è più nativo di quello di vari sperimentatori e l'elemento dialettale non si presenta come il tentativo di vivificare l'italiano ma come la soluzione più naturale di un discorso tradotto dal vernacolo

in una prosa dove la paratassi è un dato veramente elementare e non, come spesso accade, una ricerca di semplicità per saturazione letteraria. *Il maestro di Vigevano* è un libro rovente nella sua feroce derisione di un mondo ammantato di dignità piccolo-borghese; le virtù care al De Amicis sono aggredite con furia impietosa e la stessa morale laica è travolta con tutti i più nobili e malinconici luoghi comuni. In questa rappresentazione percorsa da una critica ossessiva che si estende dall'ambito scolastico a quello familiare sono particolarmente presi di mira i tentativi di aggiornare un ambiente chiuso e sorpassato con i concetti moderni del dinamismo che portano alle risibili drammatizzazioni della scuola attiva. L'analisi delle manie proprie della mediocrità si aggiunge a completare un quadro incredibilmente amaro e desolato sotto le estrose e movimentate apparenze che ricordano certe antiche raffigurazioni della follia. Si tratta di un'opera priva di continenza, che può comprendere, fra tante pagine singolari e pungenti, anche qualche battuta da giornale umoristico.

Il *Memoriale* di Volponi ha la freddezza di un resoconto scientifico, in una prosa esatta e tagliente. Per rendere anche più netto il contrasto tra un operaio e un determinato ambiente di lavoro è scelto come protagonista un personaggio privo di tendenze rivoluzionarie, animato dal desiderio di rendersi utile e di uniformarsi alla vita della fabbrica. Ma la civiltà del neo-capitalismo con la sua astratta perfezione non basta a soddisfare le sue esigenze e finisce per opprimerlo col suo scrupoloso e soffocante sistema protettivo al quale il protagonista tenta continuamente di sottrarsi. Di fronte a questa realtà minuziosa ed efficiente, incapace però di aiutare e liberare l'uomo in senso vero, la stessa magia può rappresentare una risorsa, un antidoto illusorio. L'autore ha saputo rendere questa gelida allucinazione crescente sottolineando il carattere sterilizzato, asettico di un mondo ordinato e funzionale ma fondamentalmente estraneo e involontariamente ostile a chi è costretto a viverci.

Un libro che non si affida prevalentemente a qualità strettamente letterarie ma testimonia so-

prattutto un notevole istinto narrativo è *Lungo equinozio* di Angela Bianchini (Ed. Lerici). Il volume si compone di tre racconti, condotti secondo modi tipicamente novecenteschi. Come nella narrativa più caratteristica del nostro secolo, vi si ritrova la scoperta del particolare insignificante, il riconoscimento che ogni attimo ha una « pienezza e profondità vitale ». Si tratta però di saper comunicare il valore reale di questi momenti; altrimenti il racconto si risolve in un elenco uniforme e fastidioso di inezie, di ricordi incidentali, di dati veramente trascurabili. L'autrice di *Lungo equinozio* ha saputo dare un rilievo essenziale a una serie di accadimenti a prima vista senza peso come un incontro casuale, una telefonata, un ballo, il sentirsi prendere il braccio in un modo disinvolto ma intimo. Al rischio che questa impostazione comporta e cioè alla possibilità che il racconto si diffonda immoderatamente nel timore di « imporre un ordine » alla vita, « un ordine che la vita non offre », la scrittrice si sottrae con la precisa ricerca di una misura narrativa. Questa preoccupazione costante, sulla quale ha influito probabilmente certa esattezza di molti scrittori inglesi e americani nel trattare e chiudere un racconto, finisce per dare a queste pagine una struttura non in base a un disegno estrinseco, a una trama ben definita ma secondo gli impulsi e le esigenze di un mondo emozionale. Il racconto si conclude quando si esaurisce appunto quella somma di emozioni che ha costituito in modo esclusivo il suo flusso vitale.

Il clandestino (Ed. Mondadori) è la più lunga prova narrativa alla quale abbia atteso finora Mario Tobino. L'intreccio avventuroso e romanzesco ha una notevole importanza in questo libro costruito secondo modi piani e tradizionali con una scrittura distesa che ha rinunciato a certe libertà sintattiche dei racconti precedenti. Il romanzo è dedicato a un episodio della Resistenza a Viareggio e l'autore si è preoccupato di presentare una folla di personaggi dai caratteri precisi e inconfondibili abbandonandosi a un gusto popolare del raccontare. Ne risulta un'opera animata e varia, di lettura facile e gradevole, percorsa da quel sottofondo lirico caratteristico

di Tobino che finisce per dare una coloritura patetica a tutte le vicende. Si è rilevato che, nonostante la sua rigorosa presa di posizione, l'autore ha dimostrato nei confronti degli avversari politici una comprensione che va oltre il drastico giudizio di «uomini e no» che ha improntato fino ad oggi la letteratura della Resistenza. Si tratta di un motivo che ha origine, più che nella attenuazione dei rancori col passare degli anni, in una interpretazione poetica di un momento storico che avrebbe dovuto risolversi in «festa e perdono», «nel dolce vento della libertà».

Il sogno di una cosa di Pier Paolo Pasolini (Ed. Garzanti) è un libro giovanile, «debitamente tagliato» e «restaurato». È un romanzo di ambiente friulano scritto in un italiano di grande purezza, appena sfiorato di tanto in tanto da una parola dialettale: una riprova che Pasolini è prima di tutto uno scrittore in lingua. *Il sogno di una cosa* rivela con chiarezza l'originario fondo idilliaco dell'arte di Pasolini come già si era espresso nelle friulane poesie a Casarsa, in una candida fiducia nella vita e nella gioventù. Questo libro non manca di episodi drammatici ma il suo incanto più vero è nelle pagine dedicate alla timidezza e all'allegria degli incontri fra giovani, alle figure delle ragazze e alle scene festose negli interni delle case di campagna, al bellissimo ritratto di Cecilia.

Il romanzo non ha una struttura fortemente unitaria ma alterna l'avventura picaresca alle agitazioni popolari e all'idillio degli adolescenti senza squilibri, con quella delicatezza veramente straordinaria che dà a tutta l'opera un colore fresco, lieve, si parli della Svizzera linda o del Friuli soave.

***Il giardino dei Finzi-Contini* di Giorgio Bassani**

Di questo romanzo, al quale Bassani pensava da anni, le *Cinque storie ferraresi* costituiscono la preparazione, con i primi assaggi ambientali e la presentazione di alcuni personaggi che riappariranno, sia pure fugacemente, ne *Il giardino dei*

Finzi-Contini (Ed. Einaudi). Quei racconti, nonostante la cura con la quale sono stati elaborati, assumono così oggi carattere di abbozzi di fronte a quest'opera molto più felice che ne riprende tuttavia i modi più evidenti. La stessa mancanza di oggettività, per la quale non un personaggio delle *Cinque storie* vive di una vita propria ma è legato al punto di vista di chi racconta o alle impressioni dei suoi familiari o di una intera cittadinanza come Elia Corcos o lo stesso Sciaura, si ritrova nel nuovo romanzo dove anche la figura di Micòl rimane fino all'ultimo condizionata dalla deformante passione del narratore. Il personaggio si mantiene così per molti aspetti inafferrabile e la verità, quando ormai sta per essere scoperta, sfugge ancora una volta ed è sostituita dalle ipotesi della gelosia. *Il giardino dei Finzi-Contini* è l'opera di un intellettuale che si richiama a un particolare tipo di romanzo affermatosi nell'Europa fra le due guerre con risultati assai diversi e che in Italia ebbe soltanto esempi sporadici e incerti. Uno dei temi di questa narrativa era quello dell'isolamento, tanto che la prigionia, la degenza in una clinica, l'esilio in un paese remoto e dimenticato erano le situazioni del racconto che favorivano l'inclinazione dei protagonisti al meditare e l'illusione che la vita vera fosse il mondo delle idee. Bassani ha ridotto al minimo indispensabile la conversazione fra intellettuali che di quelle opere costituiva una parte non indifferente e che negli scrittori meno dotati e di cultura più appariscente che reale si risolveva in uno scambio elegante di opinioni piuttosto generiche, ma è rimasto in questo libro il motivo della segregazione che corrisponde all'inizio di una delle più grandi tragedie della storia e che nel caso particolare dei Finzi-Contini esisteva già, in una sorta di estraniamento volontario, non immune da una sfumatura di snobismo, dal resto del mondo e dalla stessa comunità israelitica. Come quei romanzi si concludevano generalmente con la fine di un periodo di vita innaturale, assurda, sottovetro, così *Il giardino dei Finzi-Contini* si arresta alla vigilia della catastrofe ma i presentimenti dei futuri disastri che pervadevano certa narrativa dell'anteguerra e che qui ricompaiono puntualmente hanno in questo

libro un riferimento preciso a una realtà molto più atroce del previsto che spande su tutta l'opera il suo funebre riflesso. Quello che costituisce la nota più singolare del romanzo è la presentazione di un ambiente ebraico con un misto di tenerezza e critica. Si può dire che la cultura degli anni della formazione intellettuale di Bassani e alla quale lo scrittore è rimasto intimamente fedele concorra alla caratterizzazione di un mondo ricostruito con vera passione commemorativa e reso poeticamente nei suoi aspetti passati e mortuari.

Le inclinazioni decadenti di Bassani, per quanto contenute e corrette da un moderno senso critico, hanno così modo di esprimersi, ma senza eccessivi indugi, nella descrizione degli oggetti, delle *opalines*, della decrepita carrozza, dell'ascensore antidiluviano, degli interni della vecchia casa e in particolare della sala da pranzo. Quello che manca di consistenza e di originalità è la lingua «finzi-continica», una «inimitabile, tutta privata deformazione dell'italiano», più accennata che espressa. In questa ricostruzione linguistica troppo labile si avverte un riflesso della mancata oggettività che caratterizza in parte l'opera. La differenza fra certe parole e le altre è solo nella sottolineatura e le frasi di Micòl non hanno nulla che le distingua dai luoghi comuni e dalla riconoscibile cadenza di una signorina settentrionale affetta da snobismo. Ma nonostante il repertorio verbale e il formulario espressivo piuttosto consueti, la figura di Micòl è singolare e incantevole, forse proprio per la capacità dell'autore di comunicare con la massima intensità la sua carica emotiva. Non si può comunque non tener conto, nonostante la disposizione al raccontare poco oggettiva, della evidenza di un personaggio come il prof. Ermanno.

Il giardino dei Finzi-Contini è nei suoi limiti un libro senza errori: di una prosa che non rivela la fatica di una elaborazione che pure deve esserci stata da parte di un autore così attento e raffinato. Una materia scarsamente vitale è maneggiata da uno scrittore che preferisce alle risorse dell'istinto la macerazione del ricordo e dell'esperienza letteraria. Non esiste, si può dire per eccesso, una immagine vivida che non porti con sé, insieme

alla sensazione viva dell'infanzia e della gioventù, un complesso di reminiscenze culturali in una fusione di motivi che è uno dei risultati più felici del libro di Bassani.

***Le finestre di piazza Navona* di Silvio D'Amico**

L'impressione che questo libro si limiti ai materiali, agli appunti per un romanzo da fare è soltanto iniziale, vinta nella prosecuzione della lettura dal consolidarsi di un vero sviluppo narrativo. L'autore evidentemente non si era proposto in modo particolare problemi di struttura, ma aveva cominciato il suo lavoro presentando quadri apparentemente staccati nei quali erano ritratti un po' alla volta i personaggi della storia, gli interni di una casa borghese e le feste della Roma 1898. Un mondo nel quale il D'Amico era vissuto e che aveva certamente amato è reso fino dalle prime pagine con una sobrietà e anche con una secchezza che stupiscono in un contemporaneo dei prosatori d'arte. Una materia che si prestava ad essere trattata con tutte le tentazioni e le morbidezze del decadentismo è invece maneggiata con distacco, esposta in una sorta di inventario fotografico: la nostalgia si sprigiona dagli oggetti ma non è gravata dalle tenerezze e dai languori di chi racconta. Storico del teatro e uomo di cultura vasta e scaltrita, il D'Amico era come pochi al corrente delle nuove tecniche, dei molti espedienti e trucchi di una civiltà letteraria che ha trovato nel teatro un campo adattissimo alle più svariate applicazioni, ma in questo libro non è traccia di tali esperimenti e l'autore ha preferito rievocare l'ambiente della sua infanzia secondo le disposizioni di un memorialista ottocentesco. Soltanto che il «romanzo» è stato concepito e scritto in pieno Novecento e lo si avverte nei ricordi senza lacrime, nell'elogio dissimulato delle virtù domestiche, in una assenza di enfasi e di pedanteria. Lo scrittore procede nel suo racconto senza indugi e in questo modo in un volume di proporzioni non certo eccezionali si concentra una somma di ritratti, di episodi, di dialoghi, di nature morte

di una insolita ricchezza. Non soltanto certe figure come quelle del principe Sanfilippo, dello zio monsignore o del signor Pompeo Carotti sono presentate in poche pagine, magari in un monologo, di una estrema precisione, ma anche le passioni di personaggi non secondari come i turbamenti di Attilia o il dramma dello zio Federico sono trattate con rigorosa concisione e, nel secondo caso, indirettamente, nei riflessi sull'ambiente familiare. Questo modo di rappresentazione si ricollega allo scopo principale dell'autore che è quello di guardare, al di là delle vicende singole, alla vita nel suo complesso di una famiglia romana del 1898, cogliendone il significato più intimo, oltre la ricostruzione della cronaca. I casi dello zio devoto e peccatore, del fratello o del figlio travolto assumono così un rilievo quale era possibile soltanto in un mondo come questo: si pensi al motivo dello « scandalo » particolarmente grave in un ambiente cattolico e più clamoroso se mortifica l'orgoglio di una famiglia del « generone ». Il libro non si esaurisce comunque nella storia degli Alessandri che è inserita felicemente nel più vasto quadro della Roma umbertina e di Leone XIII dove i caratteri dei vari strati sociali come l'aristocrazia nera, il clero, la borghesia, i popolani sono de-

scritti attraverso una serie di « campioni » quanto mai significanti. Si aggiunga infine la rievocazione delle feste come la Befana a piazza Navona o i fuochi artificiali della prima domenica di giugno, le cerimonie religiose, la recita di carnevale nel teatrino dell'Istituto, le vacanze a Civitavecchia e i ritorni autunnali a Grottaferrata con un sapore inconfondibile di altri tempi.

Dove il D'Amico persuade meno è nelle parti del libro dedicate al mondo dei ragazzi; probabilmente quella certa secchezza che è uno dei pregi de *Le finestre di piazza Navona* (ed. Mondadori) in questo caso rivela i suoi limiti. C'è troppa letteratura tenera e incantevole sui giuochi e gli amori infantili perché ci si possa accontentare di queste pagine svelte e innegabilmente un po' scialbe nonostante certi spunti poetici (la meraviglia di fronte alla neve) e qualche situazione promettente (la lettura del diario della sorella diciottenne). I ragazzi sono, fra l'altro, caratterizzati con scarsa efficacia rispetto agli adulti. È evidente che l'autore non ha voluto cimentarsi con modelli pericolosi e ha preferito giustamente mantenersi fedele a quella oggettività di storico che è la nota più originale di un libro ricco di memorie e di affetti contenuti.

GIULIO CATTANEO

LETTERATURA TEDESCA

Ultime su Musil

Come si sa, Robert Musil, l'autore dell'*Uomo senza qualità*, è nato a Klagenfurt nel 1880. Non può stupire dunque che, data la risonanza che l'opera dello scrittore austriaco ha avuto in tutto il mondo, la sua città natale abbia pensato di dedicargli un volume intitolato *Robert Musil, Leben, Werk, Wirkung* (casa editrice Rohwolt, Amburgo, 1960) ove sono raccolte molte testimonianze e documenti interessanti. C'è da dire,

casomai, che la città natale si è ricordata di questo suo figlio illustre, come avviene spesso, un po' tardi, 18 anni dopo che era morto. Ma, probabilmente, se fosse in condizione di valutare questo tardivo omaggio, Musil sarebbe il primo a rallegrarsene da una parte e a sorriderne dall'altra. Il sorriso, frutto di quella ironia che è una delle qualità più vive del suo stile, gli sarebbe venuto spontaneo a considerare il ritardo con cui Klagenfurt si è ricordata di lui, mentre negli anni difficili — gli ultimi della sua esistenza e non i primi,

come capitò invece a molti altri — se n'era completamente dimenticata. Il compiacimento invece sarebbe venuto dalla qualità di alcuni contributi che si possono leggere in questo volume. Il quale, come tutte le opere del genere, è un po' diseguale di tono e di sostanza. Ci sono gli scritti del Presidente della Regione (nella fattispecie la Carinzia) e del sindaco di Klagenfurt, ma, oltre a qualche contributo un po' inutile, ci sono delle testimonianze precise veramente preziose. Intanto le lettere, che occupano più di 100 pagine, poi i ricordi di alcuni amici come Karl Otten, Oskar Maurus Fontana, Josef Luitpold Stern e di alcuni scrittori come Franz Theodor Csokor, Carl J. Burckhardt, che ci danno una immagine più precisa e meno astratta dell'uomo Musil. Un merito di questo volume celebrativo è anche quello di non aver dimenticato la testimonianza di un prete protestante, che ha avuto nella vita ultima di Musil una certa importanza, Robert Lejeune. Questo modestissimo uomo ha avuto un gran merito. Quando l'autore dell'*Uomo senza qualità* tornando dall'Italia, venne avvertito da amici che non era più il caso per lui di venire a Vienna (essendo nel frattempo avvenuto l'*Anschluss*) egli se ne andò in Svizzera con poche valigie, pochissimi danari e il solo manoscritto del suo romanzo senza fine. Si trovò in una situazione quanto mai critica; per un uomo che aveva, come Musil, piena coscienza del suo talento, pareva davvero un colpo irreparabile del destino. In certe lettere se ne coglie l'eco. Così nel 1941 Musil scriveva: « Sono molto melanconico e scrivo come se avessi dell'asfalto nella penna stilografica ». Non aveva con sé neppure una copia della prima edizione del primo volume del suo *Uomo senza qualità*, sicché dinanzi ai comitati svizzeri non poteva neanche esibire una vasta produzione, ma soltanto qualche critica che risaliva a un decennio prima del 1938. Dato anche che Musil aveva in prevalenza titoli scientifici era difficile anche per qualche ente americano come la *Rockefeller Foundation* « creare il precedente » di sostenere finanziariamente uno studioso che non militava ormai da molti anni nel mondo scientifico, ma si era dedicato interamente alla letteratura. In questa deli-

cata situazione l'intervento di Robert Lejeune, che avvenne con tutto il tatto necessario con un uomo come Musil, fu davvero provvidenziale. Il pastore contribuì, con una specie di sussidio fisso — a cui del resto lo scrittore austriaco era abituato sin dal soggiorno berlinese, quando alcuni ricchi ebrei gli avevano assicurato una assoluta indipendenza finanziaria — a che gli ultimi anni dell'autore di un libro difficile come l'*Uomo senza qualità* non fossero troppo tristi. Si pensi a tutti gli obblighi di un pastore protestante e si vedrà che veramente è stato un gesto di generosità illuminata, altamente meritoria, che gli dava diritto, senza discussione a scrivere qualche pagina interessante in questo volume celebrativo. Tanto più perché a lui furono indirizzate alcune delle più lunghe e interessanti lettere di questo periodo. Interessanti perché il pastore Lejeune non mancò, naturalmente, di mandare a Musil alcuni suoi scritti religiosi, pur conscio di toccare un tasto difficile. Ma proprio per questo lo scrittore accennò di poter forse riesaminare, dal suo punto di vista, ma con nuovo animo, il problema religioso. Già nel 1940 scriveva a Lejeune: « Voglio ancora annotare qualcosa sul contegno umano nella rivista che mi ha mandato, e che ha suscitato in me alcune incertezze sulla differenza dell'*Homo religiosus* dal puro buon europeo, che è stato la mia ninna-nanna » (1). E nel 1941: « Sto prendendo degli appunti per qualcosa che vorrei chiamare *Teologia per laici*, se mi riuscisse di portarla a fine » (2). Questo ripensamento oppure questo nuovo orientamento si deve certamente alla presenza di un uomo come Robert Lejeune e — senza che la concezione di Musil ne resti comunque incrinata — è un elemento da tener presente negli ultimi anni, così tristi dello scrittore, e in fondo una delle ragioni, tra le molte altre, che danno vita al volume celebrativo della città di Klagenfurt.

Anche in Italia l'attenzione su Musil si è manifestata con un successo librario e un coro di cri-

(1) *Gesammelte Werke*, Amburgo, vol. III, pag. 777.

(2) Id. id. pag. 823.

tiche favorevoli, anche se non sempre autorevoli. In pratica Musil è uno scrittore difficile e par quasi impossibile che abbia trovato tanti lettori interessati da noi, dove, salvo per i libri di facile lettura, il pubblico vasto manca in maniera sconcertante. Un merito spetta alla Casa Editrice Einaudi che ha stampato coraggiosamente in tre grossi volumi l'*Uomo senza qualità* (1957-1962) nella ottima traduzione di Anita Rho, e la fatica della traduttrice viene riconosciuta anche nel volume celebrativo. Come si vede dalle date è stata una fatica lunga e dura. Tanto più che una precisa introduzione di Cesare Cases, premessa insolitamente al terzo volume, uscito da poco, ci informa della novità, per così dire di questa versione italiana. Infatti due studiosi, Eithne Wilkins e Ernst Kaiser, hanno messo a punto una nuova edizione dell'opera capitale e quasi unica di Musil, precedentemente edita in Germania, negli ultimi tempi, in tre grossi tomi, a cura di Adolf Frisé, valendosi ampiamente dei manoscritti che si trovano in Italia presso il professor Marcovaldi, erede dello scrittore austriaco e sono giunti a un nuovo ordinamento dei capitoli, in quanto, oltre a brani inediti (che presto compariranno in una edizione tedesca) hanno eliminato dalla ristampa del 1952 quei capitoli che erano stati scritti molto tempo prima o molto dopo. Per quanto un ordinamento perfetto non si potrà mai ottenere è un vanto dell'editoria italiana e nel caso specifico degli studiosi tutti, che hanno partecipato alla realizzazione del lavoro, il pubblicare una versione che precede addirittura l'originale. Se si tien presente che di solito, per necessità di cose, ma spesso anche per mancanza di attenzione e di iniziativa, nel nostro paese le grandi opere straniere giungono spesso con un ritardo notevole, questa volta almeno siamo arrivati in anticipo e basterebbe questo a meritare una sincera lode non solo ai due studiosi stranieri, ma anche ai due italiani. Con i 14 capitoli, portati quasi al punto di essere stampati dallo stesso autore e il corredo di tutti gli altri, scritti precedentemente o dopo o durante la correzione delle bozze, si ha con questo volume in mano tutti gli elementi per poter aver l'esatta misura della gran-

dezza di Musil. Che sia un'impresa facile non direi e perciò capita a proposito un volumetto uscito da poco e, credo, del tutto ignorato dal gran pubblico perché si tratta di uno di quei lavori stampati in una tipografia che l'autore, di solito, si paga da sé, e che non si riesce a trovare nelle librerie neanche a pagarlo un milione. Si tratta del saggio: *L'Uomo senza qualità e i suoi motivi fondamentali d'ispirazione* (Arti Grafiche Campolin, Roma, 1961) di Aloisio Rendi. È una esposizione pacata, chiara, con una bibliografia ampia ma non ingombrante. Il Rendi non è di quegli studiosi che, per dimostrare la loro erudizione — e solo quella, senza curarsi di averla vagliata accuratamente — cita un lavoro, un autore ogni tre parole, in maniera che le note occupano il maggior spazio nella pagina, con quale divertimento del lettore, si può immaginare. Ma in certi ambienti — quando non si tratti, naturalmente, di lavori di esclusiva erudizione — questa maniera di procedere è molto apprezzata e quindi viene ostentata dai principianti come una prova della loro preparazione « scientifica », mentre si sa benissimo che basta avere una modesta pratica bibliografica per poter citare centinaia di volumi, senza averli naturalmente mai letti e qualche volta neppure visti. Il Rendi non ha questo vizio e le sue citazioni, raccolte in fondo a ogni capitolo sono nella maggior parte riferimenti alle pagine corrispondenti nella edizione di Musil o all'opera celebrativa della città di Klagenfurt. Lo stile in cui è scritto il lavoro è anche piano, scorrevole e sarà perciò di utilità a chi voglia penetrare nel fondo dello spirito di uno scrittore così arduo e insieme interessante come Robert Musil.

Heinrich Böll

Di Heinrich Böll si è già parlato diverso tempo fa in questa rassegna. E forse ne riparleremo ancora. È uno scrittore tedesco che si va facendo sempre più « luce », come si suol dire, nel mondo non troppo splendente del dopoguerra tedesco. Dalle rassegne e dalle riviste specializzate risulta che il suo ultimo volume (*Erzählungen, Hörspiele,*

Aufsätze, Kiepenheuer e Witsch editori, Colonia e Berlino, 1961) è stato, in questo primo semestre del 1962 uno dei *best seller* sul mercato librario. Mentre da un lato la notizia conforta la fatica del critico che ha visto confermate le sue segnalazioni, dall'altro la cosa può stupire perché non si tratta di un romanzo, di un gruppo di racconti, ma, come il titolo chiaramente denuncia (*Racconti, Radioscene, Articoli*) di un volume composito, dal contenuto molto diseguale, che raccoglie scritti, prevalentemente molto brevi dal 1950 al 1958. Generalmente opere di questo genere non ottengono grandi successi. In realtà questa volta il favore del pubblico è giustificato. Si trovano qui dei racconti brevi, con una caratteristica ironia, una qualità così rara negli scrittori tedeschi di ogni tempo, da farla apprezzare ancora di più. Ma non è l'ironia romantica e neppure quella tagliente di uno scrittore satirico e neppure quella, quasi metafisica, di un Musil. La sua è un'ironia, diciamo così involontaria, che scaturisce da una particolare acutezza di osservazione e da un intimo equilibrio. La si incontra nei racconti, un poco nei radiodrammi e particolarmente negli articoli sui più diversi argomenti. Tra le brevi pagine narrative c'è per esempio *L'avventura di un tascapane*, la storia, a fondo veramente piuttosto drammatico, dei diversi trapassi di proprietà cui, nel seguito di trent'anni (1914-1944), è stato soggetto un tascapane, da quando venne consegnato a un povero soldato polacco allora di nazionalità tedesca, sino a quando, attraverso incredibili peripezie (vendita di residuati di guerra, utilizzazione di questo materiale per la guerriglia nella America meridionale, ritorno in Germania per la nostalgia di un tedesco immigrato, infine improvviso e inaspettato riapparire del tascapane nel paese del soldatino polacco caduto nella prima guerra mondiale, per merito di un prigioniero tedesco che muore sulla soglia di una casa di contadini durante una estenuante marcia) ritorna nella abitazione della madre del primo proprietario, senza che questa si accorga del valore affettivo dell'oggetto. Potrebbe essere stata scritta con toni drammatici, ma Böll li evita di proposito e ci sono tocchi discretamente ironici nel tessuto

del racconto, che fanno sentire la vena dello scrittore.

Quanto ai radiodrammi — e meglio sarebbe chiamarli radioscene — gli ascoltatori e gli affezionati del Secondo Canale ne hanno potuto avere un'idea, dalla trasmissione del Giovedì Santo in cui appunto un « dramma spirituale » *Il viaggio a Beguna* (come è stato tradotto liberamente il titolo più ardito *Mönch und Räuber*, cioè *Monaco e Banditi*) è apparso come un'opera non solo intonata alla Settimana Santa, ma artisticamente e umanamente valida. Di un interesse particolarissimo sono poi gli articoli, alcuni brevissimi, scritti occasionalmente dall'autore e che, così raccolti insieme, ne tracciano brevemente la figura morale, che non può fare a meno di riuscire simpatica. Qui non ne possiamo dare che un breve saggio: per esempio in un rapido profilo autobiografico si incontrano queste parole: « Ho sempre voluto scrivere, mi ci provai anche presto, ma le parole le ho trovate solo più tardi » (pag. 398). Questa confessione concisa ci dà subito l'idea di uno scrittore che ha trovato faticosamente la via per parlare, il suo personale linguaggio, il suo stile, e viene confermata da un'altra ammissione, che dovette fare a un redattore di una rivista, quando ancora circolava ignorato per la Germania del dopoguerra, con qualche manoscritto nella borsa. Il redattore, stanco di leggere racconti e storie senza evidentemente nessun tono di novità gli chiese: « Lei, che ha un impiego sicuro, come mai sente il bisogno di andarsene in giro con dei manoscritti spiegazzati e mal copiati a macchina o di affidarli alla posta, e quando tutti gli vengono respinti, di scriverne degli altri. Perché fa questo? Pensi bene alla risposta perché nessuno di quelli che l'hanno preceduto stamani — e ne sono venuti già sette oggi — mi ha dato una risposta soddisfacente ». Questa domanda — continua Böll — non mi era ancora mai stata rivolta e io ci ripensai, mentre il redattore cominciava a leggere uno dei miei racconti. Infine dissi: « Non avevo altra scelta ». Il redattore sollevò gli occhi dal manoscritto, mosse le sopracciglia e disse: « Queste son parole grosse; le ho sentite dire una volta da uno svalgiatore di banche; il giudice gli chiese per-

ché avesse architettato e poi messo in azione quel furto e quegli rispose: "Non avevo altra scelta". «Forse aveva ragione, ma questo non esclude che l'abbia anch'io» rispose Böll. (pagg. 357-58). Egli torna più tardi sullo stesso punto: «Non avere altra scelta, son parole grosse, lo so, ma io non son riuscito a trovare sinora una risposta migliore alla domanda: perché scrivo? L'arte è una delle poche possibilità di vivere e di mantenersi in vita per colui che la esercita e per colui che la accetta». E Böll continua poi con un tocco di ironia. «Come una donna non può essere *un pochino* gravida, ma lo è o non lo è, così, mi pare, non si può essere *un pochino* artista, mentre non conta nulla quale professione uno eserciti» (pag. 359). Troviamo inoltre in queste pagine la spiegazione più umana e precisa di quella che si è chiamata anche da noi «poesia delle rovine»: «La definizione come tale è giusta: c'era stata la guerra per sei anni, noi tornammo a casa e trovammo delle rovine e ne parlammo. Strano però, quasi sospetto ci parve solo il tono pieno di rimprovero quasi offeso, con cui si usava questa definizione: non ci si dava la responsabilità,

lameno sembrava, dell'evento della guerra, per cui tutto era in rovina, ma si era offesi per il fatto che noi avevamo visto e vedevamo tutto e non ci s'era messo un fazzoletto sugli occhi e si vedeva bene, perché un occhio chiaro fa parte del bagaglio indispensabile dello scrittore. Trasportare i contemporanei in un idillio ci sarebbe parso spaventoso: il risveglio sarebbe stato ancora più orribile; o si doveva giuocare a mosca cieca tra di noi? È nostro compito ricordare a tutti che l'uomo non esiste soltanto per essere amministrato e che le distruzioni nel nostro mondo non son solo di natura esteriore e di una specie così trascurabile che si possa presumere di cancellarle in pochi anni. Anche Omero, patriarca dell'epica europea, parla della guerra di Troia, della distruzione di quella città e del ritorno di Ulisse — è una letteratura di guerra, di rovine e di reduci — così noi non abbiamo nessuna ragione di vergognarci della definizione, che ci hanno appioppata» (pagg. 339-343). Queste parole possono non solo dare un'idea dello scrittore ma spiegare anche il successo eccezionale di un libro che vedremmo volentieri tradotto in italiano.

RODOLFO PAOLI

LETTERATURA SPAGNOLA

Storie della Letteratura spagnola

Si sa che il genere storiografico più problematico e meno felice nel nostro secolo è stato quello della storia letteraria; tra i motivi non ultimo l'idealismo crociano con il suo tipo monografico di ricerca, acuitizzato dal costituzionale antinovecentismo. Ma anche le altre culture letterarie (stilistica, ermetica, sociologica americana e marxista) hanno operato in senso analitico e specifico, omettendo taluni ritorni a un grossolano desantisisimo. Di questa condizione critica ha risentito, in particolare, la letteratura spagnola, attentamente controllata nei primi decenni dal crocianesimo e dai suoi criteri estimativi, fondati sui

valori classicistici e popolareschi. Basti accennare agli scarsi tentativi di volonterosa compilazione (Luigi Bacci, Boselli, Vian) o di brillante impressionismo saggistico (Ugo Gallo).

Di qui la nostra lieta sorpresa e speranza all'apparire della *Storia della letteratura spagnola* (presso Feltrinelli) di Guido Mancini, probo e operoso ispanista e maestro nell'Ateneo pisano. È un tomo di quasi 700 pagine, in corretta veste editoriale. Pregi e limiti dell'opera vanno oltre la dichiarazione iniziale: «Il presente volume riunisce molte delle tesi più ampiamente dimostrate nei corsi universitari e negli studi monografici precedentemente pubblicati e a cui si rinvia. Nato per esigenze didattiche è, anche effettivamente, dedicato agli

allievi dell'Università di Pisa, a cui particolarmente si rivolge». E in effetti la dote precipua del Mancini è la preoccupazione della perspicuità espositiva, dell'apprestamento dei principali dati bibliografici, di un giusto equilibrio sintetico e panoramico dei vari elementi che compongono ciascun autore o movimento enarrati: cenni bibliografici e riassuntivi delle opere, elaborazione quasi cronologica del giudizio sul fondamento delle migliori risultanze critiche onestamente citate. Ad es., il capitolo su San Giovanni della Croce corre sul filo dei noti lavori di Dámaso Alonso, Hatzfeld, Baruzi, Salinas. Procedimento didatticamente utile per una rassegna degli studi, storiograficamente pericoloso, in quanto le fonti critiche restano giustapposte, non sempre radicalmente assimilate e riespresse.

Ma quel che interessa è lo spirito della ricerca, improntato a uno spiritualismo cattolico che tende a superare dall'interno una ben visibile educazione crociana in una sorta di *contenutismo sentimentale* aprioristico e dirimente rispetto al mondo proprio e autonomo delle forme espressive. Così, si dà grande importanza alla teologia di Fray Luis de León; in Herrera si scorge un «platonismo asservito al cristianesimo» e un «tormento religioso» (di tutto ciò non v'è traccia in Herrera); il «processo formativo» di Góngora «è innanzi tutto spirituale: in un secondo momento si potranno esaminare i mezzi con cui è stato attuato e raggiunto» (sì, ci fu una crisi in Góngora, ma anche nel momento più acuto si incarnò nella sua ragion poetica); l'«ideale umano» di Quevedo è quello di un «saggio cristiano»; in Garcilaso manca «l'aspetto religioso» e «l'assillo etico» (in Garcilaso gli elementi spirituali si stratificano nella imitazione classico-rinascimentale); il motivo del disinganno barocco è richiamato frequentemente; nella picaresca è visto il «dramma del libero arbitrio» applicato a «una realtà meschina e avvilita»; la «figura dell'uomo» lorchiano è «priva di problemi religiosi», ecc.

L'istanza contenutistica del Mancini è lodevole e sincera, ma di rado si adegua alla innumerevole varietà delle strutture, dei temperamenti, delle soluzioni artistiche, né è integrata da una bastevole

attenzione alla evoluzione dei generi, metri, stili, maniere, temi. Questo punto di vista «cattolico» in un crociano della anteriorità cronologica e qualitativa dello *spirito* sulla *tecnica* mostra stranamente lampante (per argomento contrario) la fragilità della sintesi a priori di contenuto e forma, intuizione ed espressione, struttura e poesia, nel sistema estetico del crocianesimo. L'intenzione di bruciare la istituzionalità delle forme tecniche nello spiritualismo di una lettura semplificata e cordiale resta alla fine implicato nella inerzia residua di alcuni topici manualistici, come la distinzione tra culteranismo e concettismo, o tra novantottismo e modernismo. Talora l'antistoricismo è stridente, come là dove «l'aristocrazia della posizione» di Góngora «deriva essenzialmente dal volontario allontanamento dai problemi della massa»: questo eclettismo di crocianesimo, cattolicesimo e marxismo è la quadratura del cerchio, come si usa in questi tempi di distensione.

Ma specialmente la trattazione del Novecento ci lascia insoddisfatti: astratta ed avulsa dalle correnti europee dal simbolismo all'esistenzialismo e al marxismo, disarticolata e troncata con Aleixandre. Le poche personalità scelte restano in tal guisa inesplorate e prive di storia interna. Ad es., uno dei poeti più tormentati e complessi, Antonio Machado, è isolato in una sua «staticità spirituale e materiale», in una sua mitica «semplicità» e «solitudine infinita, perché è spirituale»; Machado, secondo il Mancini, «non espone le fasi della sua ricerca», da cui «deriva la mancanza di dramma e di dinamismo», il che è criticamente assurdo. Alla generazione di Lorca sono ascritti Eugenio D'Ors, Gómez de la Serna e perfino l'ottantenne Pérez de Ayala; per Lorca si insiste sul solito «problema sessuale»; come intimidito è il paragrafo su Jiménez, dove il simbolismo del poeta è intuito, ma subito minimizzato. Grave ci sembra il ricorso agli errati e parzialissimi giudizi del pur grande poeta Cernuda, come quelli sulla mancanza di valori spirituali in Jiménez e sulla poesia «decisamente borghese» (e che significa?) di Pedro Salinas. Sulla scarsità di «elemento musicale» nella poesia di Guillén (massima sinfonia del Novecento!) è ripetuto un infelice

giudizio di Valbuena Prat e Agustín del Saz non citati; per Aleixandre è rifiutata la eccellente formula funzionale di «neoromanticismo», e si coglie invece il poeta al suo punto d'arrivo, *Historia del corazón*, dove «il poeta è più forte», «il dolore è plumbeo» e c'è nel fondo una «sicurezza di fede».

Comunque, le nostre riserve restano ad alto livello e non menomano l'avanzamento del Mancini su terreno italianamente inarato. A noi importa questo travaglio storiografico postidealistico, e qui opportuna ci torna la segnalazione del *Perfil de storia della letteratura spagnola* (Veschi, Roma) di Carmelo Samonà, il giovane ispanista e neodocente dell'Università romana. È opera stringata e densissima, interamente diversa dallo spirito e dal metodo del Mancini, ancorché pur essa rappresentativa della crisi postbellica del crocianesimo. Il Samonà insegue la direttiva che, sul piano delle forme, ha cercato di evolvere alimentandosi delle nuove indagini strutturalistiche e neostilistiche, e sul piano dei contenuti si è temperata alle istanze radicali e realistico-sociali di questi ultimi lustri. Il Samonà sul fondamento estetico autonomistico della «letterarietà» (qualità categoriale del genere letterario) mira a smantellare le sovrastrutture mitiche e interessate della storiografia ispanistica (romantiche, positiviste, cattoliche, razziali), e a trovare quindi le sorgenti e i risultati di tipo più schiettamente «morale», «razionale» e «realistico». In quest'ordine umano e civile di contenuti è proseguito e intensificato il classicismo lirico-etico del maestro napoletano. Senonché il Samonà non di rado supera questa bipolarità di sepsi e di gusto crociani per aderire con notevole intimità (sollecitato dalla stessa istanza razionale-realistica) a costanti storiografiche (tradizionalismo alla Menéndez Pidal, tipismo «ispanico» essenziale ed esistenziale, letteratura di crisi, ecc.) e a forme artistiche (rettoricismo medievale, barocco, poesia pura) estranee o ingrate alla scuola idealistica. Diciamo sinceramente che nello stato attuale della storiografia italiana tra cattolica e marxista l'intenzione mediatrice e l'atteggiamento misurato del Samonà verso la letteratura ermetica (gotica, barocca, simbolista, pura,

esistenziale) costituiscono un perspicuo e utile strumento di ricerca e apprezzamento su esatti postulati e linee metodologiche. È il massimo che ci si possa aspettare dall'alto e severo magistero crociano, qui avanzato verso un più attento e perspicace discrimine tra eticità ed esteticità.

Comunque, la qualifica razionale è primaria e predominante con equidistanza tra purismo estetico e impegno sociale. Ad es., nel più fitto dell'età barocca il Samonà punta alla realtà dell'oggetto letterario: la selezione linguistica di Góngora, la letterarietà consapevole di San Giovanni della Croce, la fiducia nella razionalità umana in Gracián. Tra i capitoli migliori, quelli dedicati al logicismo rettoricistico del Quattrocento, all'illuminismo settecentesco, al Novecento nei suoi classici più limpidi e risolti.

Forse nessuna storiografia straniera, quanto l'ispanistica, è banco di prova delle correnti ideologiche e metodologiche, che si combinano, s'intersecano, si combattono nel dramma spirituale della nostra epoca. Qui si son voluti dare, nel genere della storia letteraria, due esempi tra i più interessanti e significativi.

Varie

Segnaliamo una notevole versione del *Don Chisciotte* a cura di Cesco Vian e Paola Cozzi in due tomi eleganti delle Edizioni per il Club del Libro: si continua degnamente una secolare tradizione italiana di entusiasmo per il capolavoro cervantino, dal Franciosini al Gamba, dal Gianini al Carlesi, dal Marone al Bodini.

Nel campo ispanoamericano dobbiamo al solerte Dario Puccini la prima antologia di Canti cubani di Nicolás Guillén con testo spagnolo e sobrie attente versioni a fronte; lo studio introduttivo ci trova concordi sulla sostanza della poesia guilleniana: l'esempio più alto di poesia meticciosa come simbolica e umana fusione di «padrone bianco» e «schiavo negro», due culture redente dalla genuina autenticità di un «poeta popolare, vero di tutta la verità della sua cultura militante, negra, bianca, mulatta - di colore umano».

Infine, Giovanni Meo Zilio, proveniente dal seminario di Coseriu nell'Università di Montevideo, ha dedicato all'inno *Spagna allontana da me questo calice* del grande poeta peruviano César Vallejo un'accurata e intelligente ricerca critica intitolata *Stile e poesia in César Vallejo* nella Liviana di Padova. Il metodo è strettamente neostilistico, forse indigesto alla nostra maniera espositiva con la sua minuta tecnica analitica di procedimenti operazionali, fenomenologici, grafici, tropici, scenografici, immagini dominanti, contenuti nozionali e affettivi. Tuttavia l'indagine ci sembra fruttuosa nei riguardi di un ordinato repertorio delle cose e delle idee del poeta; in particolare, l'illustrazione del difficile poema di Vallejo è encomiabile. La nostra perplessità sussiste invece riguardo ai valori propriamente lirici; qui è valida proprio l'istanza crociana del rapporto tra poesia e struttura. In fondo, questo metodo iperspitzeriano è una esasperazione del crocianesimo dalla parte della *struttura*: nel plesso delle opposizioni dialettiche-strutturali il valore poetico si fa irri-conoscibile perché irrilevante. L'unica opposizione interessante è quella tra gli oggetti amerindi del folklore locale e le nozioni della raffinata cultura europea e internazionale dal simbolismo all'espressionismo e al surrealismo; in questo senso il lavoro preparatorio del Meo Zilio è utilissimo. E risulterebbe ancora più proficuo, se il ricercatore tenesse presente l'intera contestualità e concordanza ideologica e lessicale dell'autore studiato. Il segreto di Spitzer consiste in un previo dizionario linguistico specifico; si tratta per un poeta come Vallejo di predisporre tale dizionario interno in perfetta sincronia strutturale-estetica, in modo che una distinta sezione indagata sia contestualmente ed esaustivamente indagata.

Storici della conquista del Messico

Uno dei capitoli più intensi e suggestivi della letteratura spagnola riguarda gli storici della conquista delle Indie Occidentali nella prima metà del Cinquecento; lo ha disegnato da par suo Ángel Valbuena Prat nella sua classica *Storia della*

letteratura spagnola, che ora si può leggere nell'edizione italiana (accuratissima e bibliograficamente aggiornata) di Giovanni Maria Bertini presso Loescher (è uscito il primo tomo).

Quel che colpisce è la maturità del genere storico, al cui confronto la coeva poesia epica ed encomiastica appare vuota e tumida di esteriore manierismo classicheggiante; le *Elegie degli uomini illustri delle Indie* furono tradotte in ottave reali dal loro stesso autore Juan Castellanos, ma i loro pregi sono essenzialmente storici di imparzialità descrittiva e di severo giudizio sull'operato degli amministratori e dei burocrati. Il grande poema epico di Ercilla, la *Araucana*, appartiene alla generazione seguente di Filippo II, ma anch'esso eccelle, dietro la forma virgiliana e ariostesca, per il suo fondamentale storicismo e naturalismo, ereditata dalla eroica e umana età dei cronisti conquistatori.

Una storia, dunque, narrata dai suoi stessi protagonisti, cominciando dallo scopritore Colombo, che subito dà il tono nei suoi appunti di sobria e schietta veridicità. Entrati nell'età di Carlo V, ci troviamo dinanzi ai tre grandi cronisti delle guerre messicane: il capo della conquista Hernán Cortés, il suo cappellano e seguace Francisco López de Gómara, il suo soldato Bernal Díaz del Castillo, antagonista e insieme integratore nel precisare gli avvenimenti e mettere in luce il contributo dei compagni di Cortés, nonché il valore dei combattenti indigeni.

Fosse la prepotenza della materia narrata o il temperamento dei singoli cronisti, la storiografia umanistica cortigiana in queste narrazioni è vinta e superata in varia guisa. Già nella *Vera storia* di Castillo non si pone neppure il problema dei rapporti tra forma umanistica e sostanza degli avvenimenti: è prosa energica ed aspra d'uomo d'azione, amena e pittoresca nei particolari dell'ambiente e del costume, semplice e gustosa quanto quella del *Lazarillo* e di Santa Teresa. Cortés dirige le sue *Lettere* all'Imperatore ed ove ritenga opportuno si compiace d'una tessitura periodale ampia, complessa e solenne, ma è interamente padrone dei suoi mezzi espressivi: il suo è un classicismo funzionale e interessato. Il più

colto e il più umanista è Gómara, ma è astuto, vale a dire stilisticamente maturo, nell'idealizzare l'eroismo del suo capo e padrone, cui subordina la massa dei soldati, riducendo i fatti all'essenziale. Sì, c'è idealizzazione della figura centrale di Cortés, ma come nell'aria, nell'insieme della storia, in quanto ne è intimamente partecipe; non per rettorica e modelli classici secondo Livio, Sallustio, Cicerone, ma in quanto egli sente l'ideale e la realtà identificati in quel momento enorme e solenne della storia del mondo. È la sua coscienza di storico che si commuove nell'avvertire la missione provvidenziale della Spagna nella continuità ininterrotta tra la Riconquista dei Mori e la Conquista delle Indie, inizio della evangelizzazione americana.

Ha fatto bene Cesco Vian a pubblicare nelle Edizioni per il Club del Libro le accennate lettere di Cortés col titolo *La conquista del Messico*: sia di auspicio e incoraggiamento alla pubblicazione completa della triade dei « primitivi » storici messicani. La traduzione del Vian è limpida e corretta; solo dà fastidio, a me almeno, il milanese e giornalistico « gli » per « loro », sì che in qualche intreccio di varie persone non si capisce se ci si riferisca al singolare o al plurale. L'introduzione è giusta e non priva di qualche contributo illuminante. Mi sembra importante il rilievo sulla solitudine di Cortés, discepolo ideale di Balboa, lo scopritore del Pacifico, impiccato dalle « autorità », donde il conquistatore del Messico appare in lotta su due fronti: contro gli Aztechi con mezzi bellici e diplomatici, e contro i connazionali della terribile burocrazia del Consiglio delle Indie. Calzante è il paragone con Giulio Cesare, pur con gli avvertiti limiti in questa specie di confronti: Cortés storico della propria impresa, per cui gli si può applicare quel che disse Quintiliano del conquistatore della Gallia: « Scrisse con lo stesso stile con cui combatté »; la sua fu conquista personale e anzi contro l'autorità centrale; ligio al motto latino « *parcere subiectis et debellare superbos* », rinfocolò gli odi tra le bande indie e cercò la collaborazione con gli indigeni contro i loro conquistatori e padroni aztechi; assediò e conquistò città esaltando il valore dei vinti

(Cuanhtémoc corrisponde al cesariano Vercingetorice).

Insomma, la persona di Cortés è una molteplicità e versatilità di doti e virtù, che cangiano e si precisano all'improvvisa occorrenza e circostanza e necessità: ora implacabile, ora generoso, ora astuto, qui combatte eroicamente, là si ritira con sottile strategia. Famoso l'affondamento delle navi e Don Chisciotte cita il conquistatore come il solo capitano dei tempi moderni accanto agli antichi Orazio Coclite, Muzio Scevola, Marco Curzio e Cesare: « Chi (se non il desiderio di gloria) trivellò le navi e lasciò a terra e isolati i valorosi Spagnoli guidati dal cortesissimo Cortés nel Nuovo Mondo? »; il capitano spagnolo ordina che le navi siano affondate e finge di dolersene; fa in modo che la proposta parta dai suoi fedeli, sia praticamente approvata da tutti, perché da tutti il danno sia alla fine risarcito. Sa bene che il suo nemico sta occultato dietro le carte della burocrazia centrale, come tragicamente sperimenterà negli ultimi anni della sua vita, quando tutti i suoi atti furono giudicati e i suoi conti fiscalizzati, proibire le sue *Lettere*, costretto in Spagna a non più rivedere il suo Messico.

Parimenti lo stile è abile quanto l'azione e il Vian giudiziosamente trasforma in prova favorevole alla autenticità della prima Lettera la sua forma pesante e curialesca: Cortés scrive a Carlo V in stile sordo e complicato per giustificare il circolo vizioso della sua nomina a comandante della spedizione sul continente, nomina eseguita dagli stessi suoi fedeli che egli aveva nominato sindaci e magistrati di Veracruz!

In tal guisa ogni pagina di questa *Relazione* è scritta da una mente pratica che ha visto e calcolato e presenta plasticamente le cose e i fatti al suo monarca per ottenerne comprensione e considerazione. Al più alto livello sta, ma in maniera positiva e realistica, la coscienza della missione cristiana anzi cattolica, tipicamente cattolica del conquistatore; e si legga la seguente pagina in cui è interamente manifesto lo spirito missionario religioso della Conquista nella conversione degli Indios, quasi per una invisibile tradizione romana: mettere a profitto le stesse virtù naturali

e civili dei popoli assoggettati, le quali talora si offrono in una forma così disumana e repellente:

« E queste case e moschee... le tengono molto addobbate con piumaggi e stoffe molto lavorate e con ogni genere di ornamenti, e tutti i giorni... bruciano incenso in dette moschee e certe volte sacrificano le loro stesse persone, alcuni tagliandosi la lingua, altri le orecchie, altri tagliuzzandosi il corpo con coltelli, e tutto il sangue che scorre lo offrono a detti idoli, spruzzandone ogni parte delle moschee e altre volte lanciandolo verso il cielo... E hanno un'altra cosa orribile e abominevole e degna di essere punita... ed è che tutte le volte che hanno qualcosa da chiedere ai loro idoli... prendono molte bambine e bambini, e anche uomini e donne di maggior età, e in presenza di quegli idoli gli aprono il petto ancor vivi e gli tirano fuori il cuore e le viscere, e bruciano detti cuori e viscere davanti agli idoli offrendogli in sacrificio quel fumo... Vedano le Vostre Reali Maestà se debbano evitare sì gran male e danno, e quale servizio sarà reso a Dio Nostro Signore se per mano delle Vostre Reali Altezze queste genti saranno introdotte e istruite nella nostra molto santa fede cattolica, e trasformata la devozione, fede e speranza che in quei loro idoli hanno, nella divina potenza di Dio; poiché è certo che se con altrettanta fede e fervore e diligenza servissero Dio, molti miracoli farebbero. È da credere che non senza causa Dio Nostro Signore ha disposto che si scoprissero queste terre in nome delle Vostre Reali Altezze, affinché così

gran frutto e merito di Dio conseguissero le Vostre Maestà mandando a vedere ed essendo per loro mano condotte alla fede queste barbare genti, che, a quanto abbiamo potuto appurare, essendoci interpreti e persone che gli facessero intendere la verità e l'errore in cui giacciono, molti di essi e forse tutti si allontanerebbero ben presto dal loro errore e verrebbero alla vera conoscenza, perché vivono meglio e più ragionevolmente di tutte le altre genti che si siano finora viste in queste regioni ».

Descrive come sono fatti gli idoli: « Le statue degli dei in cui questa gente crede sono di statura molto maggiore che un uomo grande. Sono fatte di tutti i semi e legumi che essi mangiano, macinati e impastati assieme col sangue di cuori di corpi umani, che aprono nel petto vivo e gli tolgono il cuore, e col sangue che esce impastano quella farina e così ne fanno tanta quantità quanto è sufficiente a fare quelle grandi statue... ». Cortés non risparmia le sue espressioni di orrore: « Alcuni di noi hanno visto ciò, e dicono che è la più terribile e più spaventosa cosa che mai abbiano visto ». Proibisce tali riti, ma anche quest'atto egli compie, oltre la considerazione di una generale e astratta umanità, in nome della stretta e formale legalità che emana dall'autorità del monarca: « E io gli proibii di uccidere persone umane agli idoli, come usavano, perché oltre ad essere cosa orrenda in cospetto di Dio, la Vostra sacra Maestà lo vieta nelle sue leggi, e ordina di uccidere chi abbia ucciso ».

ORESTE MACRÌ

LETTERATURA AMERICANA

Omaggio a Emily Dickinson

« Il caso di Emily Dickinson è una prova per eccellenza che il conoscere è operazione essenzialmente negativa: per cogliere qualcosa della figura di lei è necessario distruggere l'ambra in

cui è stata imprigionata, allora si svelano i colori autentici e le forme si rilasciano, tornano alla loro dimensione ». Così scrive Elémire Zolla nella sua breve, densissima e pur agile introduzione ad una scelta dickinsoniana da lui commentata. (Emily Dickinson, *Selected Poems and Letters*, scelta, in-

troduzione e note di Elémire Zolla, Mursia editore, 1961). Questo è davvero il servizio migliore che si può oggi rendere alla poesia della Dickinson, l'omaggio più autentico, dopo decenni di silenzio e altri di riscoperte non sempre disinteressate, spesso frenetiche o meschine, e comunque irresponsabili: una lettura che liquidi le secche del risaputo biografismo, che resista alle tentazioni di patetici o morbidi o funerei luoghi comuni, e che sappia allontanare da una poesia tutt'altro che orfica le nebbie di una ermeticità che non esiste se non nel compiacimento di qualche critico munito di lente deformatrice.

(Talvolta la reazione a tante sedimentate idiozie si manifesta in termini altrettanto capricciosi e gratuiti. Si vorrebbe, supponiamo, poter scoprire che le poesie della Dickinson sono opera del suo consigliere Higginson, appunto per liberarci del peso incomodo di questa incombente vergine puritana, come per sbarazzarci del mito dell'appartato e malato Kafka si desidererebbe che il *Processo* lo avesse scritto Max Brod).

L'unica operazione legittima da compiere nei confronti della Dickinson è quella di riportare la sua poesia nel contesto della cultura e della società americana del suo tempo, non certo per limitarne la voce, ma per chiarirne alcune costanti, per assistere alla sua generazione e per constatare in quale misura essa scaturisca non già dall'isolamento, ma da una adesione diretta a una realtà filtrata attraverso una esperienza, un lavoro personale, voracissimi e di una implacabile severità. Tutto questo avrà se non spiegato almeno definito la poesia dickinsoniana, che in effetti è un libro aperto (aperto a lettori che non si siano educati sul «Reader's Digest», naturalmente), per meglio intendere il quale sono ormai a disposizione strumenti di primissimo ordine, tra i quali vorremmo dare la palma a un libro di Charles S. Anderson che merita davvero di far testo in proposito: *Emily Dickinson's Poetry, Stairway to Surprise* (editore Holt-Rinehart-Winston, New York, 1960, dollari 5.95).

Appare singolarmente curioso che tanto lo Anderson quanto Allen Tate, autore, a nostro avviso, del saggio più illuminante e, aggiunge-

remmo, meglio scritto apparso sulla Dickinson vengano dal Sud. I conterranei del New England hanno fatto finora soltanto del pettegolezzo, con l'ovvia eccezione del Blackmur, la cui critica sostanzialmente letteraria e retorica finisce però per lasciare aperti molti problemi e si applica con meno successo sulla Dickinson che non, poniamo, su Pound o su Cummings.

Anderson è un critico diligente nel senso migliore della parola. Secondo una metodologia peraltro onestissima invalsa oggi nel *milieu* accademico della critica americana, egli procede gradualmente, secondo una serie di ragionevoli classificazioni, seguendo con libertà una tematica per così dire strutturale, e operando, come a suo tempo il Blackmur, «sulle parole che essa usò e sul modo col quale le mise insieme» ma non limitandosi a questa chirurgia critica e andando a cercare un più motivato fondo problematico e storico. Il mito della sacerdotessa solitaria viene così annientato per sempre, come lo dovrebbe essere per altri scrittori del New England nell'Ottocento. La fola del vate secluso va a pezzi se si conosce la struttura della piccola comunità americana del secolo scorso e persino di parte del nostro (si pensi a William Carlos Williams): varrebbe la pena di aggiungere che l'archetipo della zitella tutt'altro che frustrata o inibita in una società ove la donna ha una sua ben definita importanza è ormai esso stesso un luogo comune, popolarizzato dalle compagnie di viaggi o dai drammi di Tennessee Williams. Ecco allora che dichiarare, come ha fatto molto di recente Elizabeth Jennings (*Emily Dickinson and the Poetry of the Inner Life*, in «A Review of English Literature», III, 2, april 1962), che la Dickinson «sembra essere stata uno di quei poeti che hanno tratto la maggior quantità possibile di materiale dalla esperienza personale apparentemente più scarsa e limitata», diviene una esercitazione critica piuttosto inconsistente, contraddetta, oltre tutto, da ciò che la Jennings scrive più avanti, affermando che i suoi temi sono pochi e ripetuti costantemente - morte, amore, frustrazione, auto-interrogazione, solitudine (e scusate se è poco) - non solo, ma che, osservazione questa molto opportuna «...ciò che le montagne

furono per Wordsworth e la 'social life' per Pope, furono per Emily Dickinson i moti della mente e del cuore».

Il rifiuto da parte della Dickinson a partecipare alla vita per così dire ufficiale appare come il risultato di una scelta. La sua lettera al mondo che non ha trovato risposta sta a significare la impossibilità di relazione con un determinato ambiente, e non un conflitto combattuto sugli universali. Da questo punto di vista il saggio del Tate, che apre la critica dickinsoniana moderna risalendo addirittura al 1932, fornisce la prospettiva indispensabile per collocare l'opera della poetessa di Amherst nel suo tempo, nella cultura del New England ove essa si formò con straordinaria capacità nel cogliere i termini essenziali nel quadro di una crisi ormai in atto. Tate non può rinunciare, da sudista impegnato quale egli è, a una impostazione polemica del problema, cosicché il New England attorno al 1850, gli anni della *education* della Dickinson, gli appare addirittura un « museo ». In verità, la grande crisi iniziata attorno al '25 ed esplosa attorno al '40, quando la predicazione dei Trascendentalisti provocò una rottura insanabile tra le nuove dottrine e l'ostinata fedeltà a una ideologia ortodossamente puritana sorretta da nervature teologiche, tra la generazione di Emerson e quella di Andrews Norton, non poteva che coinvolgere le menti più acute e preparate.

Si può ben dire che almeno in parte le alternative della Dickinson sono le stesse di Hawthorne, ed in entrambi i casi la dicotomia apertasi nel seno stesso della grande tradizione puritana offriva fresco e drammatico materiale alla letteratura. Soprattutto in questo senso, dunque, i rilievi della Jennings sono assolutamente inconsistenti.

Emerson, come ben osserva lo Zolla, fu il filtro attraverso il quale la Dickinson assorbì la lezione puritana; le ambiguità tutt'altro che gratuite della sua poesia discendono consapevolmente da tale iniziazione, ma la grandezza della poetessa, come la grandezza di Hawthorne, stanno nell'aver saputo recuperare ciò che nel passato ancora contava, anche a patto di subirne una scossa violenta e dolorosa. Emerson, il « Lucifero di Concord », come lo definì il Tate, uccise la vecchia teocrazia

puritana non tanto come Pirro uccise Priamo ormai senza forze — per seguire la metafora del Tate stesso — ma come un Sigfrido che, spento il drago, non fosse stato irrorato dal suo sangue. Di questo passo, e siamo d'accordo ancora col Tate, « l'individuo del New England nell'Ottocento, mancando di un genuino punto d'appoggio religioso, cominciò a divenire socialmente un conformista », ed Emerson assunse la parte del « profeta di una piratesca società industriale ».

All'opposto, e pur non potendo sottrarsi alla crisi, Hawthorne e la Dickinson preservarono alcuni elementi fondamentali, alcuni valori imprescindibili dell'antica tradizione. Osservava alcuni anni or sono Austin Warren che la Dickinson « manca del senso di colpa di Hawthorne...; la analogia con Hawthorne sta piuttosto nella sua ossessione della morte e del futuro, o ancora meglio del senso del mistero, ma la sua mitologia rimane — com'era quello di Hawthorne e non fu mai quella di Emerson — biblica e trinitaria. Essa è ribelle — ma non, come Emerson, scismatica ». (*Emily Dickinson*, nella « *Sewanee Review* », LXV, 4, Autunno 1957. Per un recente esempio di fruttuoso approccio dickinsoniano, in Italia, si rammenti la scelta di *Poesie e Lettere* curata e introdotta da Margherita Guidacci, Sansoni, 1961).

Si affaccia allora l'urgenza di una problematica interiore nella quale la Natura e la Morte sono centri polari; la natura in cui essa « vede... una matrigna » (a differenza di Emerson) così come scorge « un banchiere disonesto in Dio » (a differenza dei Puritani) e « un gioco di crudeltà negli spettacoli della vita o nei dettami del destino ». (Citiamo dall'eccellente introduzione del Perosa a una scelta di versioni ad opera di Dyna Mc Arthur Rebutti, Nuova Accademia, 1961). Per la Dickinson è ancora disponibile la tastiera della teologia puritana ridotta a costellazione, a riferimento allusivo e simbolico, non accettata come lo potrebbe fare il credente ortodosso. Ci riferiamo, a questo proposito, al contributo assai nitido e persuasivo di Sergio Baldi, pubblicato nel '56 su « Studi Americani » e in inglese, nel '60, sulla « *Sewanee Review* »: « La Dickinson non è cri-

stiana; e le parole del cristianesimo le servono come punti di riferimento culturali, come a noi quelle della mitologia greco-romana. Dio, per la Dickinson, è soltanto il creatore di un mondo bello, ma non piacevole; che la Natura e la Morte governano come Suoi messi... Dio... mai le risponde... La natura... non fa che dispiegare la sua fredda e inesplicabile bellezza, per noi dolorosa». Ecco allora che l'universo «provinciale» della Dickinson acquista una curvatura profondamente universale, e la sua visione cosmica si avvicina per molti versi a quella suggerita da Dostoevski o da Conrad, con tutto il peso della sua umana tragedia.

Dalla sua iniziazione puritana e dalla consuetudine — provata o no nei particolari poco importa — con la tradizione metafisica inglese la Dickinson ricava la propria originale fenomenologia. L'incontro, additato dal Baldi, tra realtà immediata ed evasione fantastica sono di chiara mediazione metafisica; certe presenze ottenute con brucianti accostamenti analogici, l'interscambio tra realtà naturale continuamente violentata dal simbolo o dall'allegoria ed elemento soprannaturale che scendendo ad incontrarla si materializza secondo lo stesso artificio e lo stesso tessuto compositivo rimandano alla più classica mitologia puritana. Partendo, e ci rifacciamo ancora al Baldi, dalla «casa», che è «rifugio costante e sicuro...», da un mondo muliebre e casalingo» essa si avvicina alle vicende e agli episodi della vita quotidiana interiorizzandoli e, potremmo dire, conquistandoli alla propria visione. Il banditore di un'asta, un circo equestre di passaggio, il treno, trionfo monumento della poesia *fin de siècle*, subiscono una simile opera di trasformazione, assumendo con tutta naturalezza e coerenza il loro posto in un mondo naturale, in cui i fenomeni si animano e acquistano movimento.

Questa è la risposta, e mi sembra che nell'ampia bibliografia dickinsoniana un capitolo del genere manchi ancora, che la poetessa riteneva di dare alla pressione urgente del mondo esterno, del New England divenuto il museo di cui parla Tate, della nuova era industriale la quale andava distruggendo il *romance*, come aveva constatato

Hawthorne, e proponeva i primi angosciosi interrogativi dell'alienazione. La Dickinson si difendeva riproponendo una tragica ma ancora godibile, ancora nobile «comunione sacramentale», come scrive il Baldi, una dialettica tra amore e morte di cui si afferra il meccanismo ma sfugge la motivazione, la causa prima, e nella quale i due termini finiscono per identificarsi. E la morte apre la strada verso la immortalità: poiché la poetessa non ha potuto arrestarsi per accompagnarsi alla morte, la morte, come un amante non romantico, ma discreto, familiare, «gentilmente» si ferma perché sul suo carro sia possibile raggiungere insieme l'immortalità.

Nel quadro di un'elaborazione poetica tanto complessa e tale da esigere un'accurata opera di chiarificazione, il lavoro dell'Anderson diviene un ausilio prezioso proprio per l'intelligenza e la sicurezza filologica col quale è condotto. Una indagine che tende a una sorta di classificazione, se pure non pedante o limitata, conduce per forza di cose a un appiattimento, ma fornisce al tempo stesso uno strumento di lavoro indispensabile. Si veda il sottilissimo capitolo sulla «Perception», nel corso del quale lo Anderson compie un complesso lavoro di scavo e di restituzione, additando — ciò che nessuno aveva ancor fatto — l'equilibrio tra approccio alle realtà di impronta puritana e l'ambivalenza di quell'«assoluto oggettivo» che egli considera, a nostro avviso giustamente, di mediazione lockiana (distinzione tra qualità primaria e qualità secondaria degli oggetti), tutt'altro che innaturale ove si pensi alla influenza del pensiero di Locke nella cultura americana. Altrettanto convincente e giustificata l'analisi della tematica dell'angoscia, con la sua apertura verso una dimensione che trascende quella umana e cui si viene introdotti grazie alla morte; ricerca quest'ultima che si esprime attraverso la simbologia dei cerchi concentrici, uno più limitato che comprende la vita e gli esseri mortali e l'altro una sorta di espansione ultraterrena che qui, nel nostro mondo, non ci è dato di raggiungere.

L'immortalità, argomento convincentemente lo Anderson, è vista a sua volta con una involuta ironia. Giacché la fede nell'oltretomba non si può

a lungo sostenere, la si manterrà grazie al desiderio disperato del cuore di sopravvivere alla schiavitù della tomba, per cui la parola stessa «immortalità» diviene «necessità» quando si è sopraggiunti dalla morte, per convincersi che la tomba è una porta aperta alla vita ultraterrena.

La poetessa, scrive lo Anderson all'inizio del suo libro, che egli stesso definisce soltanto «una lettura personale della Dickinson», si avvicinò al linguaggio come un esploratore di nuovi territori. Ciò è vero nel senso che essa si servì di parole spesso logore con nuova libertà e con una sorta di straordinario godimento. Lo Anderson esemplifica molto felicemente a questo proposito, in particolare là dove analizza con grande finezza il *wit* dickinsoniano. Traendo il sottotitolo del suo libro da un celebre componimento di Emerson, *Merlin*, egli suggerisce acutamente il senso di una continuità che si traduce da parte della Dickinson in un autentico superamento.

Sulle origini del linguaggio della Dickinson, sui suoi «prestiti», si è discusso all'infinito. Il richiamo più naturale è quello alla tradizione metafisica, anche se qualcuno si è sentito come defraudato dal non poter riscontrare la filiazione con sicurezza. Dalla Dickinson barocca si è giunti alla Dickinson rococò, come ha fatto il Chase, e il Baldi ha mostrato che si potrebbe parlare altrettanto legittimamente, ma sterilmente, a proposito di certi componimenti, di una Dickinson parnassiana o addirittura crepuscolare. Non sarà ormai difficile, rileva ironicamente lo Zolla, fornire un'interpretazione della Dickinson in chiave *zen*, secondo una moda assai diffusa e accreditata oggi negli Stati Uniti. Aggiungeremo da parte nostra che c'è chi suggerisce di uscire da una matrice puramente anglosassone andando a controllare se per avventura non si incontrino accostamenti significativi tra la poesia della Dickinson e quella di Suor Juana de la Cruz (con il che rientreremmo, in definitiva, in un'area barocca). Certo, le biblioteche del New England possono riservare qualunque sorpresa, e qualche successo archeologico si può conseguire anche qui. Ma non sono gli accostamenti più o meno casuali che ci interessano. Glauco Cambon ha puntualizzato a suo tempo,

in *Tematica e sviluppo della poesia americana*, la portata del contributo della Dickinson sul piano del linguaggio, quando ha scritto che essa «...più di ogni altro lirico ottocentesco seppe dar forma a un idioma vivo americano, traendolo da due fonti: l'inno liturgico protestante scandito in quartine parzialmente rimate e la conversazione dei salotti di provincia, tutta allusioni argute, *understatement* e precisione oggettiva. Perciò essa anticipa, del secolo attuale, sia il canto puro sia la lirica parlata, quest'ultima assunta a incontrastato dominio con Eliot, il secondo Pound e Marianne Moore».

Riprendendo questo discorso lo Zolla scrive che essa seppe, nella solitudine perfetta di Amherst, «trovare l'essenza del presente, la forma del futuro; la sua impazienza aveva sentito la poetica che Pound doveva definire... ella... vide con nitore che *The age demanded an image* [Of its accelerated grimace, 'Il tempo voleva un'immagine della sua smorfia accelerata']». E rispose, ciò che ancora non cessa di stupirci, senza l'ausilio liberatore e purificatore di nuove esperienze, senza nessun apporto del genere di quello simbolista che risultò decisivo per la generazione di Eliot, di Pound, di Yeats, senza esplorazioni esoteriche. La sua cosmologia, come la casalinga torta di Natale, fu prodotta in famiglia; il miracolo della sua poesia è il risultato estremo di un esperimento di vita e di pensiero incominciato con lo sbarco dei primi puritani sulle coste del Massachusetts e giunto a un crepuscolo — o a una rigenerazione? — abbagliante.

Due poeti:

Donald Davidson, Reuel Denney

Abbiamo scelto questo accostamento per ragioni volutamente estrinseche, giacché tanto Davidson che Denney sono *anche* poeti, pur guardando a questo aspetto della loro attività come al prediletto. In realtà, Davidson è uno di quei pochi personaggi ai quali compete ancora oggi il titolo di maestro, e come tale è riconosciuto da due generazioni, ormai. Quando, nel primo dopoguerra, fu tra i «reazionari» del Sud che diedero vita al

movimento degli agrari, o «Fuggitivi», gli amici riconobbero in lui la propria guida morale, e tale lo considerano oggi anche se portano nomi più noti del suo soprattutto fuori d'America, come Allen Tate o Robert Penn Warren.

La presenza di Davidson è stata dunque per molti decenni quasi una istituzione, e il suo insegnamento alla Vanderbilt University di Nashville, nel Tennessee, ha avuto un inestimabile valore formativo in un periodo nel quale la cultura del Sud è salita a un posto preminente negli Stati Uniti, rivelando una forza e una ricchezza che molti non sospettavano. Quella cultura non si chiama soltanto Faulkner o Wolfe o Porter, ma anche Davidson; così persino nei suoi deliberati, tenaci o testardi pregiudizi, a seconda dei punti di vista, sul terreno politico, sociale e, discorso delicato che ci porterebbe qui troppo lontano, razziale.

Non vogliamo qui ripetere quanto dicemmo già altrove sul conto di Davidson (*Il sud di un «reazionario»*: Donald Davidson, in «Questioni», 1-2, VIII, gennaio-marzo 1960). Egli sta a rappresentare la continuità di una tradizione che si voleva morta dalla storiografia o dalla sociologia che edifica il mondo sui manuali; la vitalità del sud duro a morire che è lo stesso di Jefferson o di John Taylor della Carolina, capace di risorgere dalle ceneri di una sconfitta che era sembrata senza speranza. La rivolta degli «agrari» di Nashville si comprende oggi con molta maggior chiarezza di quarant'anni fa, e per antistorica che possa sembrare essa si pone come uno degli argini estremi di difesa dell'individuo contro la marea travolgente della spietata società industriale.

Davidson è stato ed è un poco tutto questo, e mentre i suoi amici hanno riveduto molte delle proprie posizioni egli è rimasto a combattere da solo. La sua poesia, caratteristica un tempo per la fedeltà a un tono tra epico e narrativo, con movenze nobilmente classiche ma non insensibile all'apporto della tradizione popolare, si è fatta più amara, più ironica, più mossa. Davidson non è un poeta molto prolifico, cosicché il suo nuovo e sottile volume che viene oggi alla luce costituisce di per sé un avvenimento. (Donald Davidson,

The Long Street, con xilografie di Theresa Sherrer Davidson, Nashville, Vanderbilt University Press, 1962, dollari 4). Le illustrazioni della moglie del poeta contribuiscono validamente a ricreare un ambiente nel quale la realtà sembra farsi simbolo ad ogni passo, un simbolo che riassume secoli di civiltà, al di qua e al di là dell'Atlantico.

C'è ancora una volta nei versi di Davidson una ostinata ricerca di ricostruzione di un passato quasi mitico, una volontà precisa di non interrompere la continuità, per dolorosa che possa esserne la memoria:

Then let my messenger, this song, evoke
New praise and old remembrance like the voice
That first we heard beneath your Talking Oak
Foretelling your best victory—
(What if it's called defeat, this later year!)

*Where are no griefs, can be no joys!
Happy the land where men hold dear
Myth that is truest memory,
Prophecy that is poetry.*

(Meditation on Literary Fame)

(Lasciate dunque che il mio messaggero, questo canto, evochi / Nuova lode e rimembranza antica come la voce / che prima udimmo sotto la vostra Quercia Parlante / e che profetava la vostra maggior vittoria- / (Che importa se l'han chiamata sconfitta in anni recenti!) / Dove non vi sono pene, non possono esservi gioie! / Felice la terra in cui è caro agli uomini / il mito che è il ricordo più vero / la profezia che è poesia).

Il rovescio di questa civiltà, di questo mondo, lo si incontra in *The Nervous Man* (che avemmo occasione di presentare in italiano nella sede citata prima) ove si ironizza con beffarda derisione dell'uomo meccanico, prodotto del mondo industriale. L'impossibilità di identificazione di se stessi, che si traduce non soltanto in alienazione individuale, ma in una perdita di contatto soltanto apparentemente casuale con gli oggetti è mirabilmente ritratta in *At the Station*, mentre, nella pagina successiva, si offre un contrasto significativo l'immutabilità e la persistenza del tempo e delle stagioni, unica e suprema consolazione:

The city is lost, and the landmarks all must perish,
But the new moon has its fatality.
It is there in heaven again for damned to cherish;
One skymark left there where it always used to be.

(Relic of the Past)

(La città è perduta, e ogni punto di riferimento qui deve perire, / ma la luna nuova ha una sua fatalità. / È lassù in cielo ancora perché la vagheggino i dannati: / un segno celeste lasciato dov'è stato sempre).

Si veda la forza epigrammatica di una serie che porta il titolo caratteristico di *Handicaps*, ove il livellamento del mondo contemporaneo è visto non attraverso l'isterismo o l'annichilimento, ma secondo le movenze non meno spietate dell'ironia:

Now it's the poet's voice that's blind;
There's little left but modern mind.
We have hearts that do not break
And poetry that cannot speak.

(Ora è la voce del poeta ch'è cieca; / Non è rimasto molto al di fuori dello spirito moderno. / Abbiamo cuori che non si spezzano / e poesia che non sa parlare).

La poesia di Davidson ha raggiunto una maturità compiuta, che si esprime attraverso una più ampia tematica ed una avvedutissima polimetria (pensiamo alla elegantissima e tersa *Pavane*). È la poesia di un appartato la cui lezione trae forza proprio dalla incorruttibilità dell'impegno, dal rifiuto alla moda, dall'odio per il compromesso.

Poeta d'occasione anche Denney, si diceva. La sua prima raccolta apparve nel '39, e nel frattempo Denney si è affermato come uno dei più accreditati sociologi americani, collaboratore di Riesman ma di quello assai più ricco di energia fantastica, di invenzione stilistica. Ne facemmo già altra volta cenno in questa sede, ma ora un discorso nuovo viene riproposto dalla sua recente raccolta di poesie (Reuel Denney, *In Praise of Adam*, The University of Chicago Press, 1962, dollari 3,50). Tra Denney e Davidson, nonostante

la stima reciproca, corre poco meno che un abisso. Aristocratico, discendente di antichi anglosassoni il primo, uomo del popolo per la sua stessa origine di più recente immigrazione irlandese il secondo. Davidson proviene da una civiltà agraria che ama paragonarsi al *medium* dal quale uscì Virgilio; Denney esce dalla Chicago babelica e crudele, piena di contrasti, di rancori e di contraddittoria grandezza. Anche negli anni del *New Deal* Davidson non venne meno alla sua parte di conservatore classico, mentre il giovane Denney fu tra gli intellettuali radicali che credettero alla possibilità di cambiare la faccia all'America e che poi ripiegarono nel secondo dopoguerra sullo studio, sull'interesse per i nuovi fenomeni sociali, primo fra tutti la comunicazione di massa.

Il titolo della raccolta di Denney appare di per se stesso chiaramente programmatico. La lode di Adamo indica infatti il ritorno a una delle fonti caratteristiche di ispirazione di una tematica ben americana, e cioè il mito dell'innocenza, della missione liberatrice dell'uomo del nuovo mondo e del suo sogno. La poesia di Denney (quella poesia che egli stesso definisce come un lusso, ma vorremmo piuttosto tradurre la parola come « area di libertà », come « rivendicazione di scelta del gratuito in una società pianificata e massificata »; un lusso, aggiunge, come il tennis, la conversazione, il buon cibo, il bere) è straordinariamente allusiva e raffinata, qua e là persino iniziatica. La sua risorsa principale, vorrei dire la sua magia, sta nel fatto che egli non perde mai il contatto con la realtà, un contatto che va dalla ricostruzione d'ambiente al gioco su un modo di dire, su un *idiom* popolare.

Non è difficile rintracciare le coordinate del Denney poeta, diviso tra l'intellettuale scaltrito — ma mai sofisticato, sempre al sicuro con la sua riserva di ingenuità e di sorpresa — e il plebeo irlandese che non ha perso l'amore per il sanguigno, per la dimensione corposa della realtà. L'ironia si associa alla passione, alla curiosità, alla pietà in una rappresentazione che mi sembra porsi come l'equivalente di certa pittura americana che sta svincolandosi oggi dall'ipoteca (non peraltro del tutto rinnegata) dell'informale. Il paragone,

dobbiamo aggiungere, non è peregrino in particolare per il Denney, che è un pittore *amateur* pieno di una sorta di casto riserbo.

Si pensi a qualche titolo: *Citizens of Zen, in the Autumn, Studying Pines*; o *Four Museum Pieces*; o *A Chiffonier with Glass Flowers*. Difficile estrarre versi dal contesto e dalla struttura del componimento di Denney. Pensiamo allo splendido *The Man in Oakenwald*, che è un ritratto dell'uomo di oggi in una metropoli americana, oggetto che si ribella a questa sua estrema sottomissione, chiuso in una solitudine dalla quale si batte per uscire e che cerca con la riscoperta di una innocenza primigenia e della natura mortificata di ricostruirsi almeno nelle giunture più elementari. Non a caso *Summer Round* prende le mosse da una frase di

Thoreau, poiché questo figlio della civiltà urbana non vuol rinunciare ad uscire da una prigione che non lo ha soffocato.

Denney è riuscito ad approdare a un linguaggio nel quale il vocabolario dell'uomo comune si spoglia della sua provvisorietà e del suo grigiore trovando un posto quasi naturale in un contesto sapientemente calcolato, in un'architettura capricciosa e fantastica eppure coerente, seguendo soluzioni metriche spesso originalissime. In un momento di aridità e di incertezza della poesia americana, mentre il senso di una conquistata maturità viene disperso dal virtuosismo manieristico e da un compiacimento scioccamente narcisistico, ci sembra che la voce di Denney sia tra le pochissime che continuo.

CLAUDIO GORLIER

ARTI FIGURATIVE

Oskar Schlemmer alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma

Una mostra culturalmente notevole, anche se relativa a un pittore, Oskar Schlemmer, che si rivela piuttosto come teorico che come vero creatore, è stata ospitata dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Nell'ambito della cultura figurativa tedesca tra le due guerre, Schlemmer rappresenta un po' quello che Gleizes e Metzinger rappresentano per il cubismo: momenti di una trasposizione in chiave assoluta di quello che era sorto come pura sperimentazione d'avanguardia; in qualche modo riduzione a principi, a schemi, a una forma d'accademia moderna. Come Gleizes e Metzinger sembrano giustificare il cubismo su un piano di ordine razionale che non sarebbe dispiaciuto a Ingres o a David, così Schlemmer rivendica l'astrazione dei tedeschi sul piano di una nostalgia neo-classica o, meglio, neo-ellenica

(come accenna la Bucarelli nella presentazione al catalogo) che risente di Nietzsche e di Winkelmann.

La parte più interessante del lavoro di Schlemmer si svolge poco prima e poi all'interno del Bauhaus di Walter Gropius a Weimar e a Dessau, dove insegnarono alcuni tra gli artisti più importanti del movimento tedesco, da Klee a Kandinsky. Nel clima di aperta socialità del Bauhaus, Schlemmer elaborò i termini della sua pittura e della sua teoria della scena e del balletto astratti. Tra i due momenti della sua attività non c'è diaframma, anche se probabilmente la seconda finisce col fare un punto fermo nella storia della scenografia moderna, cosa a cui la sua pittura non può aspirare per le arti figurative: entrambi rispondono al bisogno di mettere in scena un'umanità perfetta e come ridotta alle sue essenziali componenti di funzionalità meccanica e perciò stesso (secondo un binomio non insolito nell'epoca) spirituale.

Un'umanità i cui gesti e le cui evoluzioni, nel momento in cui rispondono alle esigenze intime di ognuno, creino contemporaneamente un accordo coreografico armonico (seppure dissonante, dilatato, in altre parole di origine espressionista). L'esigenza di una socialità che, come radice di valore, condizioni lo sviluppo della personalità dell'individuo tenendo profondamente conto degli ideali etici ed estetici del gruppo di cui fa parte, era, ripetiamo, una istanza del Bauhaus di Gropius e risponde all'ideologia di una borghesia che tentava di riproporre se stessa come classe dirigente dopo le dissipazioni individualistiche dell'espressionismo intorno alla prima guerra mondiale e di fronte all'avanzare dell'idea comunista.

Come la elabora Schlemmer, questo ideale di socialità fa propri i valori razionali dell'esperienza della macchina (civiltà della macchina) dove, come nella metafisica classica, « tutto è là dove deve essere », e proprio in essi vede possibile un revival di miti umanistici. Se osserviamo le pitture di Schlemmer che riproducono, attraverso una efficace stilizzazione di origine dechirichiana, i giovani allievi del Bauhaus in atto di salire e scendere le scale dell'istituto o di sostare nelle sue aule, severe e nude come piazze metafisiche, esibendo una anatomia idealizzata (tra korai e turbine), avvertiamo il ruolo, anche pesante, che vi svolge la pregiudiziale neoclassica. Mentre in De Chirico torri e arcate, manichini e tecnografi sono gli oggetti che inconsciamente testimoniano di profondi archetipi sessuali e proprio per questo si rivelano così indissolubilmente uniti a significare un'età mitica divenuta quasi il simbolo dell'imperturbabile grembo materno, in Schlemmer i giovani aedi dalla fisionomia rigida e inespressiva sono solo i simboli di una ideologia divenuta schema mentale. Anche se, proprio nella sua tensione apollinea, tentava di proporsi come alternativa alla sfrenatezza di una cultura tedesca le cui componenti irrazionali premevano di fatto verso nuovi conflitti.

Per quanto riguarda la scena, la coreografia e il costume astratto l'importanza di Schlemmer non va sottovalutata e appunto in quella ricerca di « denaturalizzazione » del palcoscenico che è una

delle mete dell'avanguardia tra il '20 e il '30. Insieme a Adolphe Appia, Gordon Craig, Jacques Dalcroze, Léger, lo stesso Picasso, Prampolini, Kandinsky, Schmidt, Moholy-Nagy, e le fortissime personalità del costruttivismo e suprematismo russo, da Tatlin a Tairov, da Meierhold alla Exter, Schlemmer contribuì a una nuova concezione dello spazio scenico, geometrico, costruito, tridimensionale dove attori e ballerini, incapsulati nei loro rigidi costumi, perdono ogni presenza « naturale » per diventare « supermarionette », manichini plastici e meccanici, idoli moderni. La precisione della macchina ha ispirato la purezza della linea, lo spazio astratto, la cronometrata evoluzione dei danzatori. L'intenzione è di recuperare, in una visione che contrasti « con l'abituale scioltezza del nostro disordine », « l'antica, perduta, solennità » del ballo (Giedion). Per il « Triadische Ballett » (1923) abbiamo questa descrizione da un qualificato spettatore (alla mostra erano esposti bozzetti e fotografie di scene e costumi): « All'alzarsi del sipario, una figurina sta immobile su un lucente piano giallo-cromo. Una corta veste di legno con le sfumature dell'arcobaleno, una calotta sferica da cui sembra staccarsi una corazza di latta con dentro le braccia, i piedi, la testa; e sulla testa una forma laccata di un biondo brillante... Il suo pesante costume la obbliga a muoversi rigorosamente disciplinata... entrano in scena danzatori con grosse palle di legno al posto delle mani, o col capo nascosto in lucenti maschere d'ottone. Le braccia restano invisibili come in una scultura d'Archipenko... ».

Il nazismo spazzò via tutto ciò: nella famosa mostra « Entartete Kunst » (Arte degenerata), del '37, Schlemmer fu presente insieme a tutti gli altri grossi nomi della cultura figurativa moderna tedesca e come tutti gli altri messo al bando. Morì a Baden Baden nel '43, dopo aver perso quasi completamente i termini della sua pittura originaria per opere nelle quali accetta alcuni dati della figurazione tradizionale. In certo senso, una volta che la storia veniva a smentire così brutalmente l'ideologia che sorreggeva i termini teorici della sua pittura, la loro stessa versione

della modernità, è anche logico che tale pittura cessasse di esistere. Poiché Schlemmer rimane uno degli artisti legati strettamente a quel catalizzatore di energie collettive che fu il Bauhaus; ne è anche uno dei testimoni più obiettivi, proprio nei suoi limiti che non trascendono l'iniziativa pedagogica e la parola d'ordine del movimento, come avvenne per altri, ma ne restano condizionati, si esauriscono nel loro compito a cui conferiscono, per contro, la più alta dignità.

Mostra della critica italiana 1961

Dopo essere stata a Milano e a Roma, è giunta anche a Firenze una grande mostra dal titolo «Mostra della critica italiana 1961». Essa comprende i pittori scelti da un gruppo di critici ufficiali (Russoli, Venturoli, Calvesi, Ponente, Carluccio, Valsecchi, De Grada, Santini e Apollonio) e si presenta quindi come il panorama ufficiale della pittura italiana attuale, figurativa e no. Quarantacinque pittori invitati, quarantatré esposti, per l'astensione di Scanavino e di Capogrossi. Inaugurata a Firenze con una certa solennità e con prolusione del Prof. Ramat e del Dott. Ponente, ha suscitato inqualificabili reazioni da parte di alcuni che, approfittando del disorientamento e della mancanza d'informazione dell'opinione pubblica locale, si sono fatti smodatamente portavoce di una condizione d'inferiorità. Così l'inaugurazione della «Mostra della critica italiana 1961», che a Milano e a Roma era passata per un avvenimento da prendersi per quello che era, a Firenze ha dato luogo a episodi dove si chiedeva vendetta per la frase, pronunciata da Ponente, che Firenze, pur avendo dato quello che ha dato in antico, è completamente assente per quanto riguarda il capitolo, già altrove assai folto, dell'arte moderna.

Non si tratta tanto di vedere adesso se e a che livello gli artisti fiorentini avrebbero potuto partecipare a questa rassegna, un Loffredo ad esempio che per altro vedremo alla XXXI Biennale di Venezia, o un rappresentante del gruppo dell'astrat-

tismo classico, quanto di rendersi conto del motivo di fondo che ha escluso la pittura fiorentina dall'essere invitata a rappresentare le preferenze della critica italiana su piano nazionale. Un motivo che può far luce sulle difficoltà e sull'isolamento della cultura artistica fiorentina: i suoi critici ufficiali restano legati a una problematica pittorica e di contenuti in contrasto con l'orientamento espresso dalla Mostra in questione, ed è quindi logico che non siano stati interpellati a presentare i loro artisti, mentre critici dell'indirizzo da essa espresso non sono ancora venuti fuori dall'ambiente della città. D'altra parte se il critico d'arte ha un senso nella contemporaneità non può essere che quello di cooperare attivamente alla vita artistica e culturale di un gruppo o di una personalità e di inserire quella vicenda particolare nel fermento delle vicende che via via affiorano a livello di una sintesi superiore. In altre parole, quando un pittore non trova un critico disposto a vivere la sua avventura e quando un critico non trova un pittore sul cui lavoro imbastire un'esperienza potenzialmente universale di vita e di cultura, in modo che infine entrambi rispondano a interrogativi più vasti e sconvolgenti per il milieu nel quale si trova a operare, quando ciò non avviene l'artigianato pittorico di un ambiente non ha ancora trovato la sua ragione artistica nella contemporaneità. E la diagnosi coinvolge necessariamente le possibilità creative dell'ambiente preso nel suo insieme.

Questo per quanto riguarda le reazioni fiorentine. Venendo alla mostra, le riserve che si possono fare, e che anzi vanno fatte a questa pittura del nostro dopoguerra (qui presente fino agli esempi di quart'ordine) non possono avere come piedestallo una situazione più provinciale ancora. Se si trovano insufficienti questi risultati è in relazione con quegli esempi di pittura europea e americana dei quali i pittori esposti sono spesso repliche più o meno integrate di elementi personali. Mentre alcuni pittori non invitati alla mostra come Gallizio, che pure è tra le espressioni più personali della nostra situazione artistica, insieme a Burri, Fontana, Rambaudo che costituivano il

nucleo di elaborazione autentica e qualitativamente raggiunta della mostra, stanno a dimostrare, proprio per la loro esclusione, i limiti stessi della critica ufficiale. Si tratterebbe a questo punto di aprire un altro discorso: sui caratteri insieme di vita e di ideologia con cui si è venuta configu-

rando nel dopoguerra una pittura di rinnovamento culturale legata a una determinata giustificazione critica. Che è il piano giusto di polemica, ben diverso da quello espresso in occasione dell'inaugurazione della « Mostra della critica italiana 1961 » a Firenze.

CARLA LONZI

TEATRO

Questa sera si recita a soggetto

Ad onta del titolo, *Questa sera si recita a soggetto* è un'opera tutta ancorata alla parola scritta, tutta prevista sin nelle minime connessioni, quasi un atto polemico contro il teatro dell'improvvisazione, richiamo fermo ad un teatro letterario che alla parola riconduce ogni cosa, gesti ed azioni. Ed è una posizione ben precisa questa assunta da Pirandello, in un momento particolare, in cui — soprattutto dalla Germania — le rinate teorie espressionistiche si sovrapponevano alle moderne e più rigorose teorie della messinscena, per ricondurre lo spettacolo (Reinhardt soprattutto) negli ampi spazi di un formalismo pieno di giochi, di balletti, di estrose illuminazioni. Pirandello preferì affrontare questa polemica con un'opera dal titolo di commedia dell'arte, chiudendo la sua trilogia « del teatro nel teatro » (*I sei personaggi in cerca di autore*, *Ciascuno a suo modo*) con un chiaro invito al rigore e alla meditazione.

Quel che di moderno c'è in Pirandello, del resto, è proprio questo suo modo di intendere il rinnovamento delle scene, riportandovi la parola sovrana e, suo tramite, la concezione di un teatro letterario da opporre al teatro dei tecnici. Per penetrare il testo pirandelliano bisogna andare di certo oltre la polemica con i maestri tedeschi (la commedia è datata Berlino 1929) e porsi in polemica con il teatro italiano del primo dopoguerra, dominato dai teatranti, sorta di scrittori convinti

della frattura tra scena e pagina scritta. Ed è una polemica ben viva se si pensa che ancora oggi questa distinzione viene con tenacia affermata, ogni qualvolta si tenta di fare affiorare un teatro culturalmente più vivo e impegnato, invocando l'apporto degli scrittori. Pirandello concepiva la macchina teatrale con una straordinaria vivezza, ma da uomo di lettere, riconduceva alla parola scritta ogni esemplificazione. Il Dott. Hinkfuss — regista dello spettacolo — improvvisa la sua regia, — enuncia le sue concezioni ma tutto è talmente previsto che non c'è posto — altro che alterando il testo, — per l'estroso gioco di un commediante. La regia di Gassman capovolge questa rigorosa impostazione e, al di fuori di ogni schema critico, ripropone un modo superato di concepire il teatro, quasi un ritorno alle maschere, e alla commedia da canovaccio. Il personaggio del Dott. Hinkfuss, frantumato in tanti personaggi, altera profondamente e senza ragioni un equilibrio necessario (al teatro, come in qualsiasi altra forma di spettacolo) per raggiungere l'unità espressiva. Che, del resto, in quest'opera di Pirandello è grandissima, visto che l'aspetto più affascinante è proprio quel muovere l'azione su due piani, l'arte e la vita, la finzione e la realtà, entrambi, poi, dati come rappresentazione prevista in ogni dettaglio. I capricci dei teatranti, quel loro polemizzare con il regista, quel rinvenire, alle prese con il testo, sentimenti come la gelosia che rode Verri, l'amore impossibile per Mommina, così

naturalmente «impura», la malinconica disperazione del padre, umiliato e quasi estromesso dagli affetti degli altri, costituiscono i frammenti di una novella magistrale, tagliata con precisione che viene formandosi sotto i nostri occhi, piano piano, con crudele realismo. Ne risulta uno stile modernissimo che si riflette anche nelle soluzioni sceniche: nell'uso di trasparenti, di proiezioni, di alternanze tra attori e spettatori. Gassman ha ignorato un dato di fatto semplicissimo: l'impostazione critica del testo pirandelliano. Ne ha quasi voluto vedere un pretesto per uno *show*, per una estrosa messa a punto di una serie di personaggi contemporanei (si può riconoscere Welles, Visconti, persino Barrault) solo però soffermandosi ai tratti più superficiali, più da «macchietta» senza entrare neanche nel vivo di una approfondita interpretazione. Lo stesso dramma della gelosia e dell'umiliazione, ne è risultato privo in incisività, confinato all'assurdo di un pretesto incomprensibile. Restano immotivati gli scatti, l'ira, la rabbia covata nel silenzio di una umiliazione quasi disperante, restano inespressi i legami con la terra, con la chiusa provincia siciliana, i rapporti falsamente disinvolti, l'ambiente sostanzialmente nuovo della piccola borghesia con quella madre assai tipica, negli atteggiamenti, nel modo stesso irriflessivo di concepire una vita mondana. Rompere l'equilibrio del testo ha significato frantumare tutto il gioco perfetto sul quale era costruito. Gassman a giustificazione di questa sua manomissione cita lo stesso Pirandello: «Il teatro non è archeologia... Il teatro vuole questi rimaneggiamenti...». Ma questo non giustifica, il concepire all'opposto il senso stesso di uno spettacolo, il senso di una polemica, che qui era proprio a favore di una ricerca del rigore e del razionale da contrapporsi all'equivoco dell'improvvisato, della commedia inventata, del canovaccio.

La notte dell'Epifania

Rinvenire nelle opere di Shakespeare il segno di una predilezione anche letteraria, è esattamente quel che dovrebbe significare per lo spettatore moderno, questo ritorno alle opere più note e

meno note dello scrittore inglese. Con Shakespeare la esemplificazione di teatro letterario è evidente, il rigore di una pagina dell'*Amleto* è la riprova di un atteggiamento umanistico che tende in ogni caso a ritrovare, nel teatro, gli atteggiamenti dell'uomo. Sia nel dramma che nella commedia la presenza dell'autore si avverte proprio quando i personaggi vengono messi a fuoco: la disperante forza di Macbeth, la chiusa disperazione di Otello, la violenza irresistibile di Titus Andronicus, la splendida cupezza solitaria di Falstaff. O Malvolio de *La notte dell'Epifania*, sorta di puritano che rimane sconvolto al pensiero di essere amato, e che dal rigore di una astrazione tutta costruita, si lascia irretire nella più violenta delle beffe. Il «cattolico» Shakespeare vede con ironia questo aspetto di una dignità umiliata; polemico contro certo rigore puritano, va fino in fondo nella critica, per poi ridonare — e questo sì con amore — al suo eroe l'inquietante dignità del vendicatore. La uscita, al terzo atto, riconquista al personaggio tutta la forza polemica di cui è capace: proprio nella umiliazione egli riacquista un suo nuovo rigore.

Ispirata a quel mondo italiano che Shakespeare prediligeva, *La notte dell'Epifania* svolge lo spunto felicissimo di una novella del Bandello — che appunto narra i casi di due fratelli gemelli — muovendosi nell'immaginario mondo dell'Illiria, dove non è facile disgiungere amore da malinconia, il gioco di intreccio più scanzonato da quello patetico dei sentimenti.

La notte dell'Epifania conclude il ciclo delle commedie giocose ma non pare neanche troppo allontanarsi dalla mesta inquietudine con la quale Shakespeare sapeva velare il suo scherzo ammirabile. La solennità delle tragedie si scioglie in un gioco minore di scherzi e di inganni. Ma il pretesto dello scambio di persona è una corsa verso l'impossibile, un modo di fuggire alla disperazione, deridendo, con una punta di amarezza, gli affetti e i sentimenti; un modo di riaffermare il suo scanzonato scetticismo verso l'amore. A tratti sembra di riudire l'eco dei *Sonetti* e nei versi, nelle canzoni, nelle malinconiche note iniziali c'è qualcosa di più del ricordo di quella stagione poetica.

Una interpretazione romantica è sempre possibile, dunque, ma conviene non intendere Shakespeare alla maniera di De Musset, se si vuole conservare integro il sapore di una logica razionale, di un disegno mai compiaciuto.

Nell'intrigo rinascimentale che vede Viola travestita da uomo innamorare di sé Olivia e il duca Orsino prima disperare d'amore per Olivia poi consolarsi con Viola, c'è sempre una punta polemica, un impegno a misurare la instabilità dei sentimenti, un modo acre di presentare una condizione. E nell'intrigo amoroso, sottile, fatto di doppi sensi, di incertezze continue, di rapidi accenni romantici (« se la musica è il nutrimento dell'amore, continuate a sonare; datemene l'eccesso così che, abusandone, il mio desiderio ne ammali e muoia... ») improvviso scoppia lo scherzo, irrompono i personaggi crudeli, gli allegri crapuloni sir Tobia, sir Andrea e Feste il buffone. Lo scherzo o meglio la beffa colpisce il maggiordomo di Olivia, Malvolio, certamente, come si è detto, il personaggio più importante dell'opera, un carattere quanto mai complesso, un misto di austerità e dabbenaggine, vero e proprio puritano nel senso più acuto della parola. Malvolio viene ingannato facilmente, basta l'arguzia della fantesca Maria a fargli credere vera una lettera d'amore della padroncina, da lui segretamente adorata.

All'inganno, Malvolio non sa reagire, e amaramente, dopo una spiegazione penosa, esce di scena giurando vendetta.

La commedia degli inganni con Malvolio si fa solenne, e il gioco tradisce un senso nuovo di amarezza e di consapevolezza.

Per questo, puntare soprattutto sui sentimenti d'amore, sulla dolcezza di Viola travestita da uomo, riavvertendo tra le righe la poesia dei

Sonetti, la malinconia di quei versi, è tentazione facile ma non opportuna.

In una prospettiva romantica il gioco si stempera, il tratto acuto, preciso, si fa pastello, Shakespeare perde il sanguigno carattere e la commedia diviene quasi un allegro cantato, un'operina. La regia di Giorgio De Lullo ha ceduto proprio a questa interpretazione, ha immaginato la terra di Illiria in abiti dell'Ottocento, tutto muovendo attorno ad una statua ridente, quasi a meglio sottolineare il carattere ambiguo e ironico della commedia. Ma se avesse tenuto più serrato i tempi, e se una facile malinconia non avesse travolto i personaggi ed i gesti in un eccesso di leggiadria, l'opera avrebbe meglio conservato i caratteri e i segni. Forse l'intreccio d'amore con gli equivoci gustosi riesce a conservare un suo sapore particolare; non il gioco degli altri, la beffa a Malvolio, la allegra parata di sir Andrea e sir Tobia. Qui il variare dei secoli ha rimpicciolito i valori; se il paese è immaginario, i personaggi di Shakespeare hanno una loro definizione, un loro carattere storico. Sono proprio loro, Malvolio soprattutto, che non si intendono più se confusi con altre maschere. Malvolio con il suo severo cipiglio, la sua dignità umiliata, esce fuori dalla cornice ottocentesca, non esprime più il suo chiuso dolore, quel significato drammatico che ha nell'originale.

Romolo Valli si è studiato un tipo preciso con movenze ricercate, inventandosi un tic nervoso: ma inutilmente si è affannato a ricondurre il personaggio di Malvolio nei temi di una polemica chiara e puntuale. Meglio Anna Maria Guarnieri che ha dato movenze acre e capricciosa ad Olivia e Rossella Falk che, forse più esteriormente, ha composto una figurazione di Viola moderna e inquietante.

EDOARDO BRUNO

MUSICA

Aspetti del linguaggio musicale nel Festival di Venezia

Il venticinquesimo Festival di Musica contemporanea di Venezia ha indicato chiaramente quali strade si avviavano a percorrere le nuove generazioni; strade che già tendono a divergere malgrado l'uniformità del paesaggio nel quale si muovono: paesaggio assai spesso arido e squallido: e una prima distinzione è facile avvertirla proprio tra quei musicisti per i quali l'aridità e lo squallore sono conseguenza di povertà inventiva, e gli altri che intendono volontariamente e decisamente muoversi in terreni ingrati perché più adatti alle espressioni amare. Certo è che difficilmente il sorriso fa capolino fra tanta agitata percussione, fra le note sospese e isolate, tra gli intervalli scomodi; ma, per fortuna, qualche musica è apparsa che, pur priva di sorriso, ha rivelato la realtà di un tormento sbocciato in una espressione definita. Prima di tutto, e lo abbiamo già accennato, tra i caratteri uniformi del nuovo linguaggio è da porsi l'uso, e in molti casi l'abuso, degli strumenti a percussione: oramai le invenzioni in questo campo non si contano più così come non si contano più i trasferimenti di recipienti più o meno casalinghi nei recinti sonori delle orchestre. Chi fosse all'oscuro di quanto oggi si produce sarebbe portato a pensare, a questo punto, che le nuove musiche sono dominate dal ritmo, anzi dallo strapotere del ritmo; ma qui le percussioni vogliono qualificarsi timbricamente, vogliono con la successione e gli impasti definire il clima; intervengono, è vero, qua e là a sorpresa nell'attimo fuggente della battuta, un colpo, due colpi e via; ma il sovrapporsi di tanti interventi annulla gli accenti e perciò il ritmo. Per cui si arriva al paradosso che certe composizioni più sono ricche di strumenti a percussione meno sono ricche di ritmo: e il paesaggio sonoro diventa paludoso nella sua povertà di articolazione. In altra occasione ci venne fatto di rilevare come cotesta sovrabbondanza di percussioni taccia pensare ad una influenza di mu-

siche tradizionali dell'estremo oriente sulla musica occidentale: il festival attuale è stato la conferma di quella nostra impressione. E qui è opportuno aprire una parentesi e citare quanto il seicentista padre gesuita Ricci, che tentò con genialità e intuito e fede profondissima la conversione della Cina al Cristianesimo, facendosi conoscitore della lingua e delle tradizioni cinesi, parlando della musica di quell'immenso paese disse «...grandissimo il numero e varietà degli istromenti di bronzo, come le campane e campanelle, baccili et altri; altri di pietra e di pelle; altri di corde di liuto, altri di flauti; e di organi, ma senza mantici, ché con la bocca gli davano il vento; altri erano come animali e con bacchette davano ne' loro denti. E questi tutti insieme sonavano con il contento che era possibile dargli; perché nel vero, pareva che non avevano nessuna consonantia, e tali che, anco gli stessi Cinesi confessano che si perse tra loro l'arte di quella armonia che avevano gli antichi, e così restano gli nudi stromenti». Questo starebbe a dimostrare che sono i timbri della musica orientale che influenzano tanta musica occidentale e non già la melodia e il ritmo che quei timbri servivano; ed è forse bene che sia così perché altrimenti la nostra orientalizzazione sarebbe, almeno riguardo all'oggi, totale se non definitiva.

Tornando al Festival ripeteremo che il frammento, se non addirittura la nota isolata, sono apparsi gli elementi costitutivi di molte composizioni dove il discorso non definisce concetti, né si ripromette racconti e descrizioni sonore: e cotesto intento nettamente astrattista è oggi ancora molto diffuso. È lecito pensare tuttavia che un'arte come la musica, già di per sé compiutamente astratta, si è faticosamente costruito un linguaggio per esprimere se stessa; è lecito ripetere cioè che i suoni sono diventati musica quando si sono disposti in tal modo da dare rappresentazione, quando in essa musica, cioè, gli elementi costitutivi hanno trovato le disposizioni e le forme capaci di dar vita al racconto e al dramma sonoro.

Oggi, certamente, il balbettio infantile ma sapiente di sillabe che non arrivano a diventare parole, esprime il tentativo ansioso di acquisire un linguaggio nuovo: e noi non vogliamo essere profeti e giudicare se è prevedibile la riuscita felice del tentativo; quello che sappiamo è che la battaglia è dura e che le perdite lungo il cammino faticoso sono molte se non sempre dolorose; diremo anzi che la realtà delle esecuzioni vale a distruggere molti miti: tra il dire e il fare c'è di mezzo il suonare (e ci venga perdonato l'adattamento del proverbio ai casi della musica). Infatti tante pagine belle da vedere nel giuoco di spazi bianchi, di notine, di legature, ecc. si sono rivelate povere e vecchie nei risultati fonici; e forse qualche compositore si è ormai convinto che la musica esiste nel *tempo* del suo ascolto, e non già nello *spazio* della sua stesura calligrafica, essendo questa un mezzo per l'ascolto, non già il fine per una contemplazione che è diritto sacrosanto di altre arti.

Il Festival ha toccato anche altre tendenze e di una di essa intendiamo parlare che interessa problemi non soltanto estetici ma anche morali, i problemi riflettenti la figura dell'autore. Quanti seguono le vicissitudini della musica di oggi sanno di quelle tendenze per le quali l'autore rinuncia ad una parte della sua sensibilità per accogliere al proprio fianco la sensibilità dell'esecutore; l'opera, cioè, sommariamente composta lascia larghi spazi alla fantasia degli esecutori che volta a volta la trasformano e modificano tirandola chi di qua chi di là, dandole orientamenti diversi. Si sa che l'interprete può sempre modificare ed anche in profondità tante musiche, ma la lettera almeno era sempre rispettata; le note, le armonie e i ritmi non subivano ritocchi sicché l'estro dell'esecutore era sempre arginato dalle leggi inesorabili del rispetto filologico. Vero è che fino al Settecento inoltrato la realizzazione delle armonie era affidata al gusto degli esecutori: ma la sostanza armonica non subiva alterazioni che melodia e basso, accuratamente definiti e segnati, costringevano gli interpreti, anche i più estrosi, al rispetto sostan-

ziale dell'opera pur sommariamente annotata dall'autore. Oggi si tratta di ben altro; l'autore dà qualche indicazione generica e poi l'interprete è libero di fare quello che vuole; l'autore si limita a stendere un canovaccio per offrire l'occasione all'estro dell'esecutore, di manifestarsi. Una larga generosità questa, che forse ha il nobile intento di compensare tanti virtuosi della compressione cui sono sottoposti da quei compositori che empiendo le loro partiture di segni dinamici, di legature e di accenti, poco lasciano all'iniziativa estrosa di chi assume la responsabilità di eseguire. Tuttavia si tratta di un compenso che toglie valore all'autore, e gli interpreti ci perdonino, che non togliamo ad essi valore ed importanza. Ma gli è che, pensiamo, l'autore deve assumersi completa la responsabilità dell'opera che crea; non può dividerla con l'interprete. Tutti gli onori a lui, ma a lui anche tutto il peso del giudizio cui va incontro. Il lavoro cui si riferisce questo nostro appunto è dell'americano Brown e consiste in una composizione per un'orchestra divisa in due gruppi, ciascuno guidato da un direttore; la composizione è divisa in molti settori e i direttori indicando quali settori debbono essere eseguiti di volta in volta ottengono incontri casuali; a volte il settore A dell'orchestra prima è eseguito contemporaneamente al settore F dell'orchestra seconda, a volte il B dell'una si incontra con il C dell'altra e così via di seguito secondo il capriccio (ché qui l'abilità non c'entra) dei due direttori. Naturalmente possono nascere dalla casualità combinazioni curiose ma esse non sono frutto, come è facile comprendere, della volontà dell'autore. Questi rinuncia al libero arbitrio per affidarsi al caso: e non è chi non veda quali conseguenze nascano da cosiffatta rinuncia: l'arte esce più o meno allegramente da cotesti giuochi; ed è peccato perché Brown è certamente ricco di ingegno e capace di assumere tutte le responsabilità dell'autore. L'esecuzione ascoltata pensiamo lo abbia convinto a rientrare nella solitudine che è la matrice più preziosa dell'opera d'arte.

MARIO LABROCA

CINEMA

Il film antologico

Con tutto il loro ardore per i problemi e le novità del cinema, difficilmente i ventenni di oggi riescono a mettersi nei panni di coloro che, sulle strade delle città devastate dalla guerra (quella polvere spessa, quei detriti di vetro e di calcinaccio sotto i piedi!) sostavano trasognati davanti ai pochi locali riaperti che annunziavano film proibiti come « Il dittatore », giunti dall'America, e film di casa nostra appena sfornati: « Roma città aperta » e « Paisà », con attori poco conosciuti e casuali. I cineclub hanno voglia a riesumare le pizze di quelle ormai annose pellicole, i loro schermi possono ben restituirne le immagini, ma non recuperare il clima da cui esse nascevano. Se non andiamo errati, uno di quei film, appunto « Paisà », inaugurò un genere di racconto-documentario a episodi successivi che anche in Francia fu sperimentato e sembrava raccogliere le testimonianze di ogni paese e individuo colpito e travolto dalla guerra, in una sorta di polifonia tragica. Non c'era, allora, chi non ravvisasse in questi film antologici lo strumento più adatto a dire le ragioni di tante sofferenze e la necessità di un totale riscatto. Ora si poteva parlar chiaro e in effetti si parlò chiarissimo con una concitazione che creava una nuova tecnica, una nuova evidenza. Tanto sugli schermi come nella pagina il cosiddetto neorealismo esplose, felice di una libertà duramente guadagnata e riscuotendo un consenso unanime che oggi, a ricordarne la cordialità, irraggia una sorta di alone patetico non privo di rimpianto. Allo stesso modo verso gli anni ottanta dello scorso secolo i patrioti seppellivano amaramente in cuore le memorie esaltanti dei loro patimenti e delle speranze concepite nel sessanta e nel sessantuno.

La voga del film a episodi, così caratteristico del periodo postbellico, si esaurì in pochi anni: uno degli ultimi e più notevoli lavori di questo tipo, non più documento di guerra, ma del costume di una trista pace, fu « I vinti » di Antonioni, per

molti aspetti memorabile. In seguito la formula antologica fu abbandonata forse perché, vien fatto di pensare, venivano a illanguidirsi i motivi di franca denuncia che lo avevano reso attuale. Talché oggi, vedendolo risorgere in esempi di delibata e quasi sontuosa raffinatezza, si resta un poco interdetti: vogliamo alludere soprattutto a quel « Boccaccio 70 » cui hanno collaborato le firme più clamorose del cinema italiano: Visconti, Fellini e l'illustre binomio Zavattini-De Sica.

Assistemmo al film in prima visione e dunque in edizione integra: se è vero che a Cannes esso sia stato amputato del primo episodio, opera del giovane regista Monicelli. Vi si narravano i casi di una giovane coppia operaia costretta a nascondere le proprie legittime nozze al don Rodrigo inflessibile che, incarnato oggi nel mito aziendale, rifiuta lavoro alle Lucie Mondelle desiderose di maritarsi: un filmetto dimesso e, a suo modo, idillico che discende dal filone intimista e piccolo borghese inventato, tanti anni fa, da Camerini. Ben diverso il carattere degli episodi successivi, esposti in una parata di eleganza e di maestria tecnica a cui non si può contraddire. Senonché alla chiarezza disarmata del modesto discorso di Monicelli i suoi illustri compagni oppongono una specie di virtuosismo fastoso che finisce per soffocare e logorare le intenzioni del racconto, seppure esse sono recuperabili. La storia della coppia aristocratica che l'occhio di Visconti segue con compiacenza di sala in sala, le squisite suppellettili di quel pranzo servito in camera fra gatti persiani di suprema grazia; la bellezza e lo chic della protagonista che finisce per vendere i suoi favori all'ingrato corrotto marito (e ne lacrima, la poverina); tutto lo scintillio del dialogo al telefono e delle battute dei camerieri italo-tedeschi: sono argomenti che nulla portano alla morale della favola e la conducono alla divagazione oziosa e gratuita. Altrettanto potrebbe dirsi dell'episodio Zavattini-De Sica, anch'esso, nel suo genere, eccessivamente compiaciuto e lustro. L'esibizione ricchissima di una Romagna carnosa, sensuale,

durante una fiera del bestiame corredata di baracconi e tirasegni; la presenza affascinante della stupenda Sofia Loren che carica fucili e abbottona e sbottona un corsetto prestigioso; le vicende della rustica riffa a finale farsesco: cosa hanno a che fare con la fisionomia e le ideologie ben note dei due narratori? Quale molla li ha spinti a costruire un bozzetto così consunto e futile, dove la riflessione di fondo si identifica col solito riscatto della prostituta per virtù di amore?

Alquanto diversa e, per i tempi che corrono, piuttosto coraggiosa, la tesi dell'episodio di Fellini. Un borghese bigotto, ossessionato dal complesso sessuale, vede rosso ogni qualvolta le grazie femminili (e le loro naturali conseguenze) gli si presentino in forma chiaramente esibita. Capita a costui di vedere esposto, dinanzi alle proprie finestre, un enorme cartellone pubblicitario che per propagandare la consumazione del latte, si vale dell'immagine di Anita Ekberg, mollemente sdraiata, generosamente scollata e sorridente. Tanto basta per costituire agli occhi del povero bempensante una insopportabile provocazione e un incitamento al malcostume. Senonché l'unico provocato è proprio lui che, in sogno, vede la donna trasformata in una possente gigantessa che si fa beffe dei suoi scrupoli e lo perseguita. La trovata del film, sul principio infrascato di troppo lunghe sequenze simbolico-umoristiche che lo appesantiscono, è appunto costituita da questa immagine surreale della bella Anita, alta come un palazzo, che si gingilla col minuscolo nemico, lo adagia estasiato sul proprio seno, per poi scagliarlo lontano, tirandogli dietro l'ombrelluccio che coglie con due dita, un po' schifata come da un fastidioso insetto. Qui lo spettatore riconosce il talento estroso e temerario dell'autore di « La dolce vita » e non gli resta che augurarsi che un'invenzione così felice Fellini la riprenda in sede diversa, più agile ed omogenea.

Se « Boccaccio 70 » risulta dunque una specie di fiera campionaria di regia qualificata, ma priva di reale consistenza, sia poetica che morale, anche più vana, frivola e soprattutto avvelenata di un velleitario scetticismo si dimostra l'analoga e contemporanea rassegna che i rappresentanti della

nouvelle vague francese hanno organizzato sotto lo specioso titolo di « I sette peccati capitali ». Firme notissime quelle di Godard, Chabrol, Vadim, ma non tali da compensare il grigiore delle altre quattro: Sylvain Dhomme, Molinaro, Broca, Jacques Demy, che escono da queste prove da mediocri dilettanti, come ci sono entrati. Va detto che il titolo unitario, con quel suo bronzeo rimbombo biblico, anticipa il tono di bouffonnerie, tra fumista e sarcastica — e talvolta grossolana — che dominerà tutti i sette, più che episodi, sketch di ostentata bravura tecnica: dove l'intento di ironizzare umoristicamente e a fior di pelle certe debolezze umane, riducendole a tic psicologici, risulta spesso forzato come un compito di scuola. Il guaio è che non è spiritoso chi vuole, sicché in confronto ai giovani innovatori francesi, un Clair, un Lubitsch, un Tati, divengono rabelaisiani e rivoluzionari.

Il tema della minestra domenicale (Dhomme) dove ogni capofamiglia borghese trova una mosca, donde l'Ira dei medesimi e delle loro donne, piatti in faccia, zuppiere rovesciate a torrenti giù per le scale degli immeubles, non conclude che a una vispa testimonianza d'affetto ragazzesco per le vecchie sequenze di Mac Sennett e del primo Charlot: una farsetta leggera, insomma, di buona tecnica, e certo il più accettabile fra i prodotti dei quattro minori. L'Invidia, infatti, di Molinaro (una cameriera d'albergo che diventa 'diva' e, da invidiosa, invidiata) come la Gola di Broca (pasti pantagruelici di ignobili contadini) e la Lussuria di Demy (un dongiovanni che da bambino la scambiava per 'lusso') sono ancor più poveri d'inventiva e di umorismo: composti faticosamente a tavolino, coi testi illustri e i rimari cinematografici a portata di mano.

Passando ai « tre grandi », il più intelligente, Godard, ha l'aria, illustrando la Pigrizia, di prendere in giro non tanto il 'peccato capitale' quanto gli spettatori, il cinema e soprattutto il produttore che gli ha dato un incarico impiccioso. Se la cava brillantemente, infatti, trasformando il dinamico Eddie Constantine in un cineasta bloccato, pigro a tal punto da aver paura di masticare un sandwich, di tagliare le pagine di un libro, di allac-

ciarsi le scarpe; e quando la starlet che se lo vuol propiziare lo invita a fare all'amore, lui risponde che non può sopportar l'idea di doversi, dopo, rivestire. Con questa boutade finale Godard guadagna la risata dello spettatore: una risata un po' stridula, a freddo. Quanto a Chabrol (Avarizia), la cui fama ci è sempre parsa ingiustificata, la sua favola dei politecniciens che si quotano in venticinque per una lotteria il cui premio è una bella prostituta da cinquantamila a notte, non sarebbe cattiva e si conclude con una trovata spiritosa. L'avara peripatetica si fa raccontare dal favorito tutta la storia e, lusingata dall'ardore di tanti bei ragazzi, gli restituisce il denaro: beninteso, non le cinquanta, ma solo le duemila che lui ha sborsato per il biglietto. Al pubblico che ha visto «Boccaccio 70» resta però la sorpresa di constatare la somiglianza del motivo tra il film di Chabrol e quello di Zavattini-De Sica. Di chi, allora, la prima idea di una lotteria di questo genere? Dei lenoni internazionali o del Mercato Comune?

Per ultimo si produce, a motteggiare sull'Orgoglio, Roger Vadim, leggendario patrono di belle ragazze. Bella e francese al cento per cento anche la protagonista Catherine che, adultera al punto da decidere di partire con l'amante, preferisce rimanere col marito quando lo scopre traditore a sua volta, e, per di più, con l'amica Susanna. Le scene d'amore nel magazzino notturno, fra manichini simbolici e allusivi sono di ottima fattura e ben dirette. Tutto qui. Vadim conosce il suo mestiere e la lacrimuccia che Catherine dedica all'amante perduto («non credevo che mi amassi tanto!», esclama il marito) è raccolta dallo spettatore con un sorriso indulgente.

Tirate le somme, non sapremmo augurarci che la voga del film a episodi risorgesse, almeno sulla scia di questi esempi. Era un genere, come si è detto, che funzionava da dialogo aperto fra un pubblico assetato di civile risveglio e alcuni registi consapevoli del suo bisogno di chiarezza e di giustizia. Mais où sont les neiges d'antan?

ANNA BANTI

Gianfranco Contini ha lasciato il Comitato Direttivo de «L'Approdo Letterario» e Carlo Bo è entrato a farne parte fin dal principio di quest'anno.

Nel darne atto il Comitato di Direzione e la Redazione della Rivista ringraziano caldamente Gianfranco Contini per la sua lunga e preziosa partecipazione alle fortune della rivista: e rivolgono a Carlo Bo il loro cordiale, grato, augurale saluto.

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

