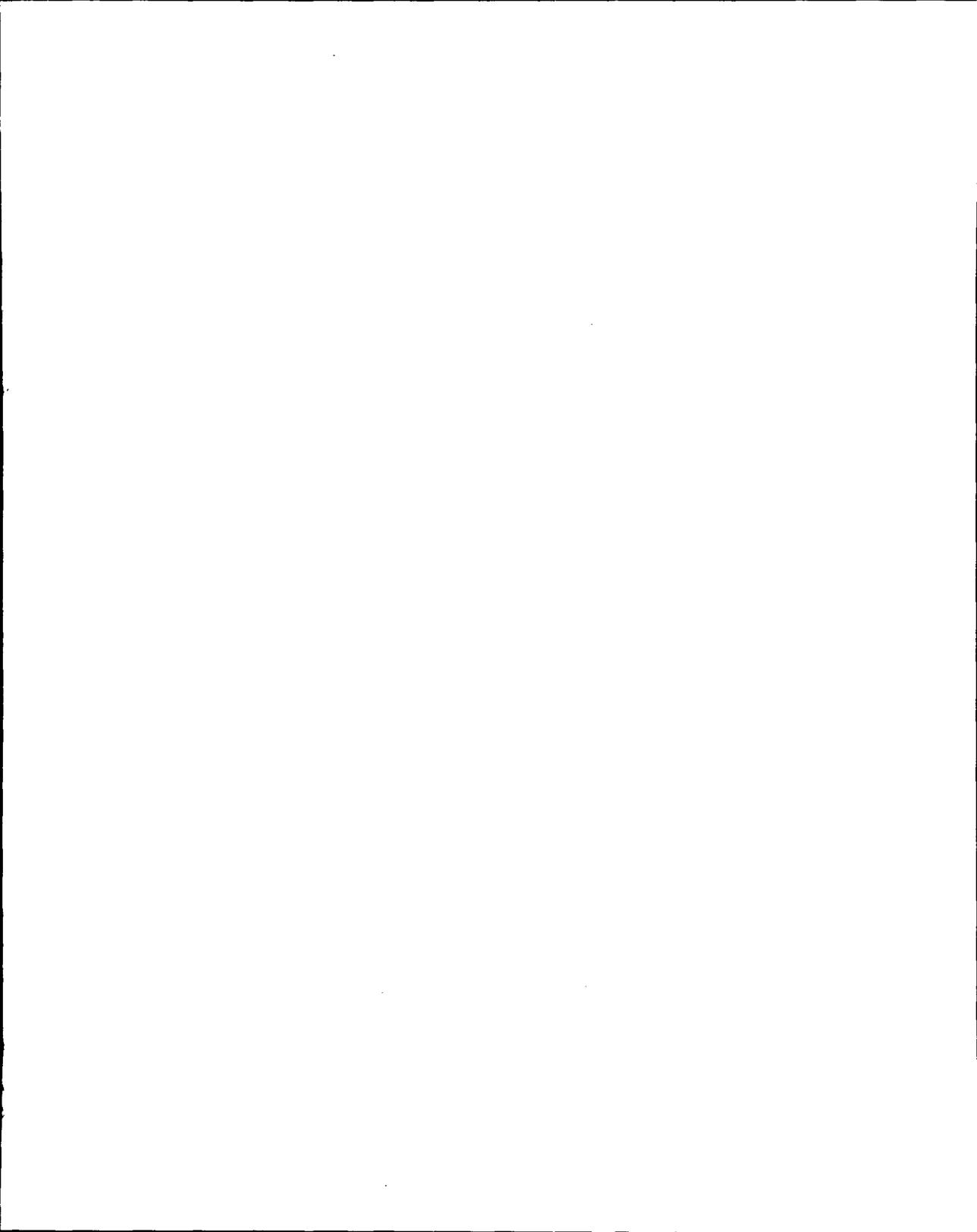


***L' APPRODO  
LETTERARIO***

***27***

***Rivista trimestrale di lettere e arti  
N. 27 Anno IX, Luglio - Settembre 1964***

***ERI Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana***



---

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

# L'APPRODO LETTERARIO

*Rivista trimestrale di lettere e arti*

COMITATO DI DIREZIONE

RICCARDO BACCHELLI, CARLO BO, EMILIO CECCHI, GIANFRANCO CONTINI, GINO DORIA, DIEGO FABBRI  
NICOLA LISI, ROBERTO LONGHI, GOFFREDO PETRASSI, GIUSEPPE UNGARETTI, DIEGO VALERI, NINO 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. 27 (nuova serie) - Anno X - Luglio-Settembre 1964

MARIA CORTI	<i>Uno scrittore in cerca della lingua</i>	pag. 3
CARLO BO	<i>Ardengo Soffici</i>	» 21
BIAGIO MARIN	<i>Poesie</i>	» 25
GUGLIELMO ALBERTI	<i>Abbozzo per un ritratto</i>	» 34
ALESSANDRO BONSANTI	<i>Alcuni ricordi su Guglielmo Alberti</i>	» 49
ANDRÉ FRÉNAUD	<i>Le silence de Genova</i> (traduz. di Giorgio Caproni)	» 54
VITTORIO LUGLI	<i>Il riposo</i>	» 70
FRANCO FERRUCCI	<i>Laclos e la nostalgia dell'eroico</i>	» 75

### LE IDEE CONTEMPORANEE

ALDO BORLENGHI	<i>Casi e fortuna della narrativa dell'anno</i>	» 91
ANTONIO MANFREDI	<i>Un diario, un'esperienza: « Lavagna bianca »</i>	» 99

### RASSEGNE

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	» 103
ALDO BORLENGHI	» » <i>Narrativa</i>	» 104
LANFRANCO CARETTI	» » <i>Critica e filologia</i>	» 110
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	» 114
ORESTE MACRÍ	<i>Letteratura spagnola</i>	» 118
CLAUDIO GORLIER	<i>Letteratura americana</i>	» 123
CESARE SEGRE	<i>Lingue e letterature romanze</i>	» 131
ROBERTO TASSI	<i>Arti figurative</i>	» 134
EDOARDO BRUNO	<i>Teatro</i>	» 138

Illustrazioni: ARDENGO SOFFICI - CLAUDE MONET - FELIX VALLOTTON - PAUL CÉZANNE  
FELICE CASORATI - CHAIM SOUTINE - NICOLAS DE STAËL

# UNO SCRITTORE IN CERCA DELLA LINGUA

di

Maria Corti

I veri passi in avanti nella secolare questione della lingua si devono in Italia a degli scrittori, e sommi: Dante, Machiavelli, Manzoni. Al di là del divaricarsi degli esiti, tutti e tre rivelano un formidabile impegno di fronte alla realtà linguistica del proprio tempo, il primo e il terzo un impegno drammatico, che investe la loro stessa problematica e poetica di scrittori. Se una cultura formalistica può creare dei grandi letterati come il Bembo, solo i poeti di genio producono nell'universo dei valori formali le svolte, gli scatti in avanti, la salute linguistica. Ma, si sa, la salute è un bene transitorio; donde per esempio, oggi, il rispuntare di una *querelle*: quotidiani, rotocalchi, periodici ne scandiscono i tempi attraverso interviste, polemiche, dichiarazioni programmatiche, al punto che il lettore si sente afferrato in un moto più ampio di quello suscitato dai singoli interventi, in un moto che non è di una generazione, ma delle stesse lettere italiane. Un aspetto curioso però permane nella vicenda: il sopraddetto lettore assiste a un ricorso di argomentazioni teoriche, ad un accumularsi di motivi che talora sembrano rimbalzati, come una palla dopo ogni contatto col pavimento, dagli scritti allarmati o dalle sanguigne polemiche ottocentesche. Si legga, per esempio: «Come è noto, in Italia non esiste una lingua colta media parlata dalla società e scritta dagli scrittori così com'è parlata dalla società... Quello che ci preme affermare è, invece, che la lingua colta media in Francia e in Inghil-

terra non solo esiste ed è sempre esistita, ma è stata tanto forte e diffusa da respingere ai margini della letteratura i gerghi, i dialetti, le parlate di mestiere e di gruppo... Il contrario ci pare che avviene in Italia. La lingua colta media, scritta perché parlata dalla società e parlata dalla società perché scritta dagli scrittori di questa società, non c'è mai stata e non c'è neppure oggi... ». Sono parole di Moravia sul *Corriere della Sera* dell'8 marzo 1964, ma stranamente evocano la lettera al Fauriel del Manzoni, datata al 1821. Dedurne che l'analogia di pensiero rispecchi un'analogia della effettiva situazione linguistica italiana sarebbe un grossolano errore di prospettiva; quando invece è legittimo affermare che oggi, per la prima volta nella storia della penisola, una lingua unitaria, di tono medio, innovativa nelle strutture sintattiche e nel patrimonio lessicale sta maturando al punto di incontro fra la tradizione linguistica, i regionalismi in via di assorbimento, i tecnicismi avanzanti nello schieramento di una cultura scientifico-industriale. Come dire che il tempo, più che dalla parte del Manzoni, è stato dalla parte dell'Ascoli, per lo meno nell'attuare l'auspicio ascoliano che si evitasse l'immolazione del regionalismo all'ideale dell'unità, raggiungibile dall'interno della stratificazione sociale attraverso una compartecipazione di tutte le forze della penisola. Naturalmente i campioni non si prelevano dallo standard degli strumenti ufficiali della comunicazione (stampa, ecc.), cui salvo eccezioni pertiene la resa convenzionale, semplificata o residua, di una realtà linguistica. Nei periodi di intensa trasformazione della cultura, come il nostro, allorché, per dirla con un'immagine di Giraudoux, la civiltà non può fare dono ai suoi praticanti di un'anima ugualmente nutrita in tutte le sue parti, si richiede un'acustica assai raffinata per distinguere fra parte e parte, al fine di non cadere in un implacabile univoco giudizio di carattere negativo. In modo particolare il fatto è pertinente all'odierna considerazione della realtà linguistica.

Destinati a fornire un supremo antidoto contro il male del pensare frettoloso, precario, inutilmente apodittico permangono quei signori della meditazione linguistica che furono, nella nostra letteratura, Dante, Machiavelli o Manzoni, le cui speculazioni, così diverse nella sostanza e nella motivazione, hanno in comune la stringente consapevolezza e l'acuto con-

trollo della realtà linguistica del proprio tempo (« Che sappia meglio la lingua chi ci ha fatto più studio, nessuno può dubitarne », scriveva tranquillamente il Manzoni) e l'impossibilità di attuare al di fuori di tale consapevolezza la propria entità stilistica, a qualunque vocazione letteraria essa risponda. Donde il valore, non fosse altro propedeutico, del contatto con la prassi di lavoro di questi grandi, con la progressiva toccante pazienza che accomuna l'artista allo scienziato nell'atto in cui ad entrambi consente di stagliare, entro il difforme o il casuale, i principi, le forze di una futura strutturazione.

È stimolante in sommo grado il bilancio dell'apporto manzoniano alla questione della lingua, sia ad evitare il rischio, cui sopra si è accennato, di riproporre oggi in termini solo apparentemente nuovi una problematica correlativa a una precisa situazione ottocentesca e a cui non spetta quindi un carattere di fatalità extratemporale, sia al fine che le odierne gravidanze teoriche si svolgano entro una salubre prospettiva diacronica. Una felice occasione a disporre verso questa linea di ripensamenti è offerta dalla recente, preziosa edizione a cura del valentissimo Dante Isella: ALESSANDRO MANZONI, *Postille al Vocabolario della Crusca nell'edizione veronese* (Milano-Napoli, Ricciardi, 1964). L'attributo « preziosa », che si usa per quest'opera a ragion veduta, è polivalente, in quanto riferibile all'elegantissima veste editoriale (ben significativo il fatto che oggi la raffinatezza di un volume strenna emigri su un documento di filologia) e alla novità e fecondità dei contenuti, espliciti al lettore da un esperto di letteratura ottocentesca, e, in modo specifico, di letteratura lombarda della classe di Dante Isella. Poiché le *Postille* illustrano una particolare fase del pensiero linguistico manzoniano, che non solo è complesso, ma viene fuori un po' come le scatole cinesi, in quanto ogni momento ha in embrione il successivo che preme per venire alla luce, non appare operazione superflua schematizzarne gli sviluppi, auspici Fiorenzo Forti, che per primo ha caratterizzato acutamente il maturare delle stagioni manzoniane (*L'« eterno lavoro » e la conversione linguistica di A. Manzoni*, in GSLI, CXXXI, 1954, pagg. 352-85), e D. Isella che ne ha ripreso e sviluppato con intelligenza il discorso. Durante la stesura del *Fermo e Lucia*, della prima Introduzione all'abbozzo, dei colloqui epistolari a petto gonfio col Fauriel, la sfiducia drammaticamente dichiarata di rinvenire negli arabeschi

della lingua letteraria crusceggiana e nell'ibrido parlare comune uno strumento espressivo significante, provoca il Manzoni a ideare un mezzo nuovo, una lingua in cui si accolga solo ciò che è attuale della « buona lingua », si mettano in moto i processi dell'analogia, si investa a interesse il capitale della lingua parlata francese: un prodotto « composito, analogico, europeizzante » secondo una lucida definizione del Forti, ma di cui non vanno obliterati gli ascendenti, se pure non altrettanto consapevoli, presso gli scrittori tecnici, scienziati e trattatisti del Sei e Settecento (cfr. G. NENCIONI, *Conversioni dei « Promessi Sposi »*, in *La Rassegna della Letteratura Italiana*, LX, 1956, pag. 5); lingua infine che vuol essere la granulazione stilistica di una nuova coscienza europea della cultura lombarda (cfr. L. CARETTI, *Alessandro Manzoni, milanese*, in *Paragone*, 136, 1961, pagg. 3-25). Ma il Manzoni sente presto che in questa soluzione qualcosa non va; l'origine astratta, l'impossibilità di rendere parlato il prodotto, laddove sin dall'inizio egli è sensibilissimo al concetto di uso linguistico, di correlazione fra lingua dello scrittore e lingua del lettore.

Recentemente G. Macchia, nel pubblicare il *Saggio di vocabolario italiano secondo l'uso di Firenze*, composto in collaborazione dal Manzoni e da Gino Capponi (Firenze, Le Monnier, 1957), ha voluto attenuare la crisi teorica manzoniana e scorgere nella lingua composita, analogica, europeizzante del periodo '20-'23 piuttosto un *fatto* di lingua e di stile che un atteggiamento teorico; ma in verità, a parte la documentazione del travaglio di pensiero, ci risulta alquanto arduo immaginare nella personalità del Manzoni una prassi non motivata da ragioni teoriche. Mai scrittura è stata tanto ragionata, mai immediatezza espressiva ridotta tanto al minimo, quanto presso il Manzoni. Nulla di pittoresco in questo scrittore seduto a tavolino, nulla di fumoso o di sibillico. Comunque, a parer nostro, l'aspetto più importante del secondo momento sta nello storicizzarsi del problema linguistico attraverso la localizzazione toscana. Quello squisito senso storico, così congeniale alla visione manzoniana della realtà, non poteva a un certo punto non investire e dominare la meditazione linguistica. Possiamo anzi postillare che il secondo momento, della lingua toscano-milanese, è ben più nutrito di sensibilità storica del terzo, in cui si sacrificherà definitivamente l'elemento regionali-

stico, con giusta protesta dell'Ascoli, del D'Ovidio e di altri linguisti, si semplificherà con urgenza ciò che è naturalmente complesso, con tentazioni da *tabula rasa*, per buona sorte attive più in sede teorica che nel cantiere di lavoro.

La fase toscano-milanese, che ha inizio con la revisione del *Fermo e Lucia*, è schizzata in tratti patetici, col sorriso destinato alle cose che furono, dal Manzoni stesso più tardi nella lettera al Casanova: «...tra le locuzioni che mi venivano suggerite, mi toccavano il core, in modo particolare... quelle che si trovavano conformi alle milanesi, credute generalmente, e anche da me, per poca cognizione dell'uso fiorentino, pretti nostri idiotismi. Già nella prima composizione avevo messo a profitto tutte quelle che conoscevo, e che mi venivano in taglio; e mentre alle vernacole, o credute tali anche da me, dicevo: Addietro; a quell'altre avevo fatto una lietissima accoglienza, e servendomi d'una di esse, cioè, e milanese e fiorentina e, credo, napoletana, e forse d'altri idiomi d'Italia, avevo detto: Viva la vostra faccia!». Ma nel terzo momento, posteriore all'edizione ventisettana, sposato indissolubilmente l'uso fiorentino, la rispondenza fra toscano e milanese non «tocca più il core» al Manzoni: una fedeltà matrimoniale che non consente memorie amoroze del passato. Donde la perentorietà della lettera al Carena: «E il mezzo è di concludere tutto a Firenze. Là non c'è altro da fare, che prendere i vocaboli di quella lingua, senza esaminare se siano o particolari ad essa, o comuni a tutta Italia: perché anderà bene in qualunque maniera». Questo Walhalla fiorentino soddisfa l'aspirazione sincronica del Manzoni, il desiderio di una norma istituzionale, donde il suo tono definitivo, senza pentimenti, placato.

Sino ad ora del secondo momento linguistico manzoniano, contemporaneo alla revisione dell'abbozzo iniziata nel '24, era stato messo in chiara luce solo il metodico processo di accostamento al toscano con partenza dal milanese o dal francese, via vocabolario del Cherubini e dizionario francese-italiano (G. DE ROBERTIS, *Il vocabolario del Cherubini*, in *Primi studi manzoniani e altre cose*, Firenze, Le Monnier, 1949). Metodo che a prima vista può dare a noi oggi un'impressione imbarazzante, ma in sostanza attendibilissimo: partenza dal noto per giungere all'ignoto. Con asciutta coscienza critica

infatti il Manzoni in questi anni dichiara di possedere due sole lingue parlate, la milanese e la francese, cui si contrappone, sul versante della scrittura, una lingua letteraria inesorabilmente aliena da quel « tono medio di conversazione », che subito gli apparve scelta stilistica direttiva. In via del tutto episodica e occasionale acquistavano una funzionalità suggerimenti e correzioni di amici toscani al proposito interpellati.

Ora la pubblicazione delle *Postille* fa di colpo luce su tutto un nuovo panorama di ispezioni linguistiche degli stessi anni, arricchisce il registro delle presenze toscane, corregge il giudizio derobertisiano di un Manzoni che si appresta alla revisione « sprovvisto di letture classiche nostrane » (cfr. Introduzione, pag. XV). Si deve all'Isella la lucida, precisa caratterizzazione di tre tipi di note marginali ai sette tomi dell'esemplare del Vocabolario della Crusca del 1806 posseduto dal Manzoni (del quale ora i tomi I, III-VII fanno parte della collezione privata di Emilio Brusa, il II di quella del conte Giovanni Treccani degli Alfieri) e la successiva del tutto suadente sistemazione cronologica dei tre tipi di annotazioni. In base alle testimonianze dell'*Appendice alla Relazione intorno all'unità della lingua*, alle date delle edizioni di scrittori toscani citate nelle *Postille*, ad elementi interni alle *Postille* stesse, confrontati con l'evoluzione del pensiero manzoniano, quale è affidato a lettere e a scritti teorici, l'Isella attentamente individua un primo tipo di note, che rivelano un acceso dissenso verso i metodi e le scelte dei compilatori veronesi, espresso nell'immediatezza, talora persino umorale, della reazione, cui può essere assegnato come termine *ante quem* « la prima Introduzione al *Fermo e Lucia*, se non addirittura la data della *Proposta* montiana (1818) »; un secondo tipo, contenutisticamente e numericamente più significativo, la gran messe mietuta nelle puntigliose letture di testi toscani, che ebbero luogo negli anni '23-'25 per lo più, salvo per pochi esemplari negli anni '27-'30, o addirittura, per l'*editio maior* del Cherubini, nell'anno '39. Ai due tipi di postille l'Isella ne affianca un terzo, in genere contemporaneo al secondo, in cui le osservazioni manzoniane non si riferiscono alle aggiunte dei compilatori veronesi, ma alla stessa struttura e costituzione del Vocabolario.

L'Isella, dunque, apre veramente il passo in questa foresta di note, ove molte sorprese e acquisti attendono il lettore che proceda ad andatura lenta,

misurata, l'unica che permette di cogliere al di là del frammentario il piano generale della ricerca manzoniana, il tentativo di trasformare una giustapposizione in una strutturazione, un'ansia di note singole in un'attesa di sistema. In verità, la prima impressione che il lettore riceve ad apertura di libro è conturbante; poi si rivelerà in parte fallace. È l'impressione di una sublime pedanteria, lievemente imparentata col nevrastenico. E viene anche alla mente una lettera di Gino Capponi del 29 dicembre 1852 a Giovanni Lorenzo Morelli (in *Lettere di G. Capponi e di altri a lui*, a cura di A. Carraresi, voll. 6, Firenze, Le Monnier, 1882; v. III, pag. 68), in cui si dice del Manzoni: « Uomo straordinario e singolarissimo; con quelle sue opinioni assolute e positive, ed alle volte un po' secche, e quasi direi volontariamente strette, in quella sua larghezza portentosa di idee, e di sapere, e di fantasia. Sentirlo discorrere, e pensare che egli è l'uomo stesso il quale ha fatto gli *Inni* e *I Promessi Sposi*; e mettere insieme tutto quell'essere intellettuale che pare così duplice; sarebbe un lavoro dei più belli che si possa per l'istoria della natura umana, colta a quel modo, in quell'estremo e al quale però non basterebbe un intero anno di serate ».

Il lavorare per postille è processo congeniale alla mente del Manzoni. Basta aprire il III volume delle *Opere inedite o rare*, pubblicate dal Bonghi (Milano, Rechiedei, 1885), per vederci venire incontro una stupefacente massa di annotazioni scritte in margine a testi di filosofia, di storia romana, medievale, di economia politica. Lo stesso spirito, la stessa tecnica delle postille linguistiche: una continua vigilanza sul modo altrui di lavorare, condita di sottile ironia, un bisogno assoluto, impellente di fare il punto su una situazione, di vagliare le fonti del giudizio e di attendere l'autore al varco della minima incoerenza logica. Per esempio, egli postilla al Locke: p. 6 « Singulier système, ou singuliers systèmes, où l'on se sert de la logique pour prouver la légitimité de la logique! »; p. 5 « Il faudrait expliquer comment on peut penser aux choses en quittant les mots »; al Condillac: p. 15 « *Les signes naturels*. Mais il s'agit ici justement de savoir comment des *cris* peuvent devenir des signes. S'il y a des signes naturels, comme il y a des cris naturels, certes *la question est tranchée* ». A volte l'ironia non riesce ad immunizzarlo da improvvisi soprassalti umorali: postilla a Marmontel, p. 426 « Oh Dio,

che torrente di spropositi!... Ma che è questa smania di sputar sentenze sulle materie che non si conoscono?». E daccapo la calma, la stabilità razionale: p. XII « Nulla permette che vi si accetti per dimostrato se non è veramente, e vi si nasconda di sbieco ». A volte si ha un'articolazione dialettica dei due momenti interiori: in alcune postille al Priestley e al Say il Manzoni annota impaziente le conseguenze di una certa affermazione, salvo poi, imbattutosi in analoghe conseguenze qualche pagina avanti, tornare alla propria nota, aggiungervi un poscritto che la corregge e l'annulla. Tutti questi atteggiamenti si ritrovano nelle postille linguistiche al Vocabolario della Crusca e meritano di essere notati sia in omaggio alla personalità eccezionale del postillatore, al complicatissimo reticolato psichico da cui fuoriesce quella cosa che si chiama di solito l'equilibrio dell'artista Manzoni, sia come avvio di fonte psicologica all'esame del vero e proprio giudizio linguistico.

Ed ecco, in primo luogo, il Manzoni strenuamente vigile nei riguardi della coerenza logica: *alto*, « La caduta è ella la cosa che cade? »; *commettere*, « O m'inganno o qui commettere sta nel significato del \$ V; altrimenti il senso di questo esempio sarebbe... quod absurdum ». Altrettanto strenua la difesa dei principi di chiarezza e distinzione dei significati: *abbandonare*, « Il 1° e il 2° esempio non corrispondono alla definizione, e ne richiedono una ». Lo stesso per *andare dietro*, *assimilazione*, *canto*, *capitale*, ecc. Spesso si incontra l'espressione: « significato che vuol essere distinto » o altra analoga (cfr. *adeguare*, *appendicetta*, *conversazione*, *errore*, *intramettere*, ecc.). La carenza di distinzione definitoria presso i Compilatori è talora messa in rilievo con la sottile bonomia del pensoso intervento manzoniano; il più tipico esempio è quello già citato dall'Isella (p. XVIII dell'Introduzione), a proposito delle voci *avvertenza* e *avvertimento*; poiché il Manzoni ha postillato le differenze dei due significati troppo a ridosso della colonna a stampa, aggiunge: « E chi mi dicesse: quando vuoi scrivere in margine, abbi l'avvertenza di non cominciare troppo in dentro, per non avere poi a mettere una lettera fuori di riga, mi darebbe un buon avvertimento ». Non sempre però la bonomia vince sull'esclamazione ironica, derisoria, soprattutto nei riguardi degli arcaismi registrati: *abortare*, « Bella citazione! »; *compiere*, « Oh vedete bell'esempio da darlo due volte »; *crepare*, « Modi che, per dirla alla milanese,

è meglio perderli che trovarli»; *defendere*, « Che nuove ricchezze in un solo periodo! »; *essere*, XV, « Buon prò gli faccia ». L'ironia si dispiega nella interrogazione retorica: *danchi, equino*, « È lingua italiana questa? » o nella tacitiana concisione del giudizio: *doblato*, « Aggiunte che valgono un lupino al centinaio »; *errare*, « Male, male, a sproposito; e se lo usasse uno scolaro in una composizione meriterebbe un cavallo ». Ed ecco il Manzoni fare il verso all'*exemplum: femena*. Brun. Rett. 127. *Assegnami la casone, perché neuna cosa muove la femena*, « I' te l'assegneroe ». O l'ironia è sopraffatta da una sorta di *indignatio* linguistica: *cinquale*, « Questo *cinquale* (e nota che a suo luogo è stato ficcato anche il Triale, e il Quartale anche) questo *cinquale* non è già voce di lingua italiana, né forse di alcuna lingua, ma la trovò il Salviati per analogia d'un'altra, e ne parlò come di voce che non è in uso. E questo Sigr. L. ci regala di queste ricchezze: cose da non credersi chi non le vedesse cogli occhi proprj ». Ma, d'un tratto, affiora a sorprenderci la pensosa umanità dell'Uomo: *attanagliare*, « ...Credo che questa sia la voce adoperata generalmente in ultimo, e perciò mi pare sia quella da conservarsi per l'uso storico, che giova sperare sarà ormai il solo di questo atroce vocabolo ». Oppure una disposizione momentanea e fugace al monologo: il Manzoni non trova alla voce *cosa* il sintagma « qualche cosa » e subito postilla: « E qualche cosa? Possibile che non si trovi, né qui né a qualche? Fruga e rifruga, non lo trovo, e mi pare ancora che debba essere per mia colpa ». Come nelle postille ai testi filosofici e di economia, l'impulso deduttivo fa sì che il Manzoni annoti con impazienza ciò che più oltre troverà nel testo; si confrontino i lemmi *bianco* e *panno*.

Ma è ora il caso, abbastanza istruttivo, di indagare sulla sensibilità linguistica del Manzoni, di fissare la natura, il significato costruttivo della gran schiera di postille. Chiara e irriducibile l'opposizione agli arcaismi registrati nel Vocabolario, anche se talora fondata su un equivoco; come quando le varietà fonetiche o lessicali sono giudicate « errore di copista o errore di lettura », se non addirittura « sproposito di scrittore » (cfr. *accorrere, applicare, bugnone, salutare, temefatto*, ecc.; con assoluta indifferenza per l'etimologia: *comparare*, ecc.). Dove l'arcaismo fonetico o fonetico-lessicale è riconosciuto come storicamente effettivo, viene combattuto in forza di un principio di

chiarezza e di semplificazione, formulato con criteri più confacenti a una posizione illuministico-razionalistica che storica; vorremmo cioè postillare a nostra volta che se, in tali casi, il Manzoni in pratica ha ragione, le sue ragioni sono però dell'ordine astratto. Operata, ad esempio, l'erronea identificazione di una variante fonetica con un nuovo vocabolo, quest'ultimo è rifiutato con motivazione logica: *conforzare*, « Una parola nuova che non differisca in nulla dalla comune in quanto al significato, e che in quanto al suono non differisce che in una lettera, arreca confusione e non ricchezza alla lingua »; *coninciamento*, « Non mai due parole per una sola idea... »; e cfr. *conspetto*, *convenevilmente*, *intra*, ecc. L'arcaismo lo irrita, l'irritazione si scarica nella consueta interrogativa retorica: *comata*, « E questa è ricchezza di lingua avere due parole a significare una medesima idea? sarebbe confusione se fosse nella lingua. E fosse pure una volta questa voce stata nella lingua, sarebbe ora da metterla nel dimenticatojo ». Identico carattere, astratto e razionalistico, conseguente all'influsso delle « grammatiche generali », rivela il giudizio complessivo sulla lingua delle origini: *adorare*, « Al tempo che queste Vite furono scritte v'era nella lingua assai confusione nei termini anche significanti idee importantissime come questa: ora grazie al Cielo le cose della lingua sono più distinte e ordinate, e questo Sigr. V. ci vorrebbe ritornare all'antica confusione. Bel disegno invero ».

Si entra invece nella storia, la meditazione si fa squisitamente linguistica, allorché l'arcaismo sintattico, lessicale o semantico è combattuto in forza del principio dell'uso: *aver luogo*; con *in* = verso, « Si usa? come lo sapete? perché il Cavalca l'ha usato una volta? E perché l'ha usato *alla latina*? traducendo? È questa l'idea dell'Uso? ». Nella riflessione manzoniana di questo periodo la « idea dell'uso » è già preminente, anche se non vi corrisponde una conoscenza pratica dell'uso fiorentino; alla funzione negativa del concetto di uso, bloccare la vita degli arcaismi, si affianca la positiva o costruttiva: e qui è veramente affascinante lo sforzo del Manzoni di accostarsi con tutti i mezzi a disposizione di un milanese, residente in Milano, alla parlata viva, di tono medio, dei fiorentini; lo sforzo di procurarsi una toscantità a domicilio. La lettura complessiva delle postille ci fa assistere a un grandioso tentativo di attuare, per le proprie necessità di scrittore, una visione sincronica

della lingua; è un mettere insieme con pazienza tante tessere perché, prima o poi, venga fuori il mosaico. Solo tenendo presente questo piano di strutturazione, si intende in primo luogo il significato degli strumenti di lavoro utilizzati nelle singole postille, in secondo luogo come da tale atteggiamento dovesse necessariamente, fatalmente scaturire il successivo, la cosiddetta sciacquatura in Arno dei cosiddetti panni.

Il primo strumento utilizzato per questa strutturazione programmata della lingua d'uso è lo stesso Vocabolario della Crusca; senonché, messi fuori gioco i pullulanti e petulanti arcaismi, resta ancora al Manzoni da irritarsi allorché gli Accademici si comportano in modo da non lasciargli intendere se un vocabolo è ancora in uso o no: *attempatotto*. *Accrescitivo d'Attempato*; *ma forse, anzi che accrescimento di tempo, dinota conservamento di forze oltre al consueto degli attempati*. « Non intendo quel *forse* con un *dinota*. O il vocabolo è usato o fuori d'uso. Se usato, come gli accademici non ne conoscono il senso preciso? e chi potrà affermare dov'essi dubitano? O è fuori d'uso; il *forse* sta bene, perché nessuno può sapere appunto tutto ciò che un vocabolo ha potuto significare: ma in questo caso, perché *dinota*? Forse che in fatto di lingua *dinota* e *dinotava* suonano lo stesso? Purtroppo molti lo intendono così; ma è una delle cagioni per cui la lingua italiana è quella che è, una trista eccezione ». Rammarichi di tal genere sono espressi con una certa frequenza.

A supplire l'indeterminatezza del Vocabolario nei riguardi dell'uso e a colmarne le lacune, il Manzoni affronta la lettura di una poderosa massa di testi toscani. Il catalogo degli *auctores*, scrittori fiorentini popolareggianti (Buonarroti junior, Lippi, ecc. con i loro commentatori: Salvini, Biscioni, ecc.), berneschi, novellieri, cronisti, autori di Lettere, di prosa scientifica, potrebbe indurre nella tentazione di immaginare un Manzoni intento a cogliere l'espressione colorita, ribobolesca, a immobilizzare il continuo in moto della tradizione popolareggiante. Nulla di tutto questo. Per intendere ciò che egli fa, come articola adesione e rifiuto, si richiede seguirlo da vicino nella prassi di lavoro; perciò ci attira qui esemplificarla proprio sul testo di un cultore del rusticismo fiorentino: *La Fiera commedia di Michelagnolo Buonarruoti il Giovane e la Tancia commedia rusticale del Medesimo coll'annotazioni*

dell'abate A. M. Salvini, Firenze, Tartini e Franchi, 1726. Ecco l'esemplare di proprietà del Manzoni, tenuto in serbo al Centro Nazionale di Studi Manzoniani, vestito di tempo, con la legatura rosa incarnato e le sottolineature, le croci, le righe a margine di mano del Manzoni, corrispondenti in buona parte alle postille del Vocabolario. Intanto ci colpisce un fatto: quasi nessun segno ai testi del Buonarroti (solo qualche riga lunga, non specifica, in matita rosso ruggine ai margini dei primi tre atti della I Giornata della *Fiera*) e invece tutti gli interventi, a penna, concentrati sulle *Annotazioni* del Salvini alla *Fiera* e alla *Tancia*. Questo dice già molto riguardo alla direzione degli interessi manzoniani e alla loro totale coerenza. Non solo, ma i brani o le righe di commento del Salvini sottolineati, segnati in più a margine o con una croce o, se si tratta di fraseologia (*por nero su bianco, castelli in aria, comandare a bacchetta*, ecc.) con un segno simile a I, sono per lo più quelli introdotti dal Salvini con: *noi diciamo, come suol dirsi, da noi detto, significa, cioè*; vale a dire che al Manzoni non interessa la frase tipica, il ribobolo, il gioco di parole, l'uso espressionistico o semplicemente popolaresco del Buonarroti, bensì il corrispondente normale, di tono medio, della parlata toscana, la traduzione in lingua comune del Salvini. Per esempio: *tremare*, «Noi diciamo tremar come una foglia» (il Buon. dava: «Qual fronda... tremar»); *oro*, «Il nostro volgar proverbio: Non è tutt'oro quel che riluce» (Buon.: «Che non ciò che riluce è una stella»); *luna*, «Aver le lune, cioè le pature; e d'un bisbetico si dice: aver la luna a rovescio» (Buon.: «cervei lunatici»). Oppure il Salvini sta spiegando l'espressione del Buonarroti *ristacciar tutta la Crusca*: «Questi che studiano nella scienza della Cavalleria... di quando in quando ricorrono al Vocabolario della Crusca per appurare il significato della parola»: le pinze del Manzoni estraggono il vocabolo *appurare*; dal commento al termine «fisionomia» il vocabolo *motivare*; da quello al termine «prosopopea» la frase «come si dice, *far facciaccia*»; da un discorsetto sull'uso delle «calze a bracaloni» (tra l'altro non registrate dalla Crusca) egli assume il verbo *tirare su*; ecc. Ancora caratteristica l'estrazione del vocabolo *succiare* da un contesto di tipo narrativo, in cui il Salvini spiega il significato di «virtuosa della Musica»; o del vocabolo *risicare* da un delizioso e fresco quadretto rustico, in cui il Salvini espone un suo

colloquio con un contadino sul tempo e sul raccolto: il Salvini domanda al contadino se il raccolto sarà buono, e quello risponde: *e' risica, signor padrone*. Particolarmente indicativi, individuanti un certo piano di lavoro, casi, frequenti, come quello in cui da un contesto colmo di proverbi o di fraseologia fiorentina, le solite pinze estraggono semplicemente un *ci va* nel senso di « conviene » (alla voce *andare*; e cfr. *in vita sua, sono fatti flare, vano*, ecc.). Non puro interesse lessicografico quindi, mai interesse etimologico, bensì ricerca e scelta sui testi letterari di quanto corrisponde all'ideale e programma di lingua media; dove si osserva come l'elemento diacronico valga solo a conferma della presunta o effettiva realtà sincronica. Le postille insomma rappresentano una marcia di accostamento attraverso i testi alla lingua parlata di un determinato livello.

Ma ciò che non si deve obliterare è che questa lingua media intravvista e programmata risente della natura e dei gusti dello scrittore: tipico il rifugiare del Manzoni dai traslati. I testi del Buonarroti e le Annotazioni del Salvini gliene offrono molti non registrati dalla Crusca (*sciordinare il cervello, arrandellare gli appetiti, rattaccare il sonno, mangiare una casa in una sera, i sassuoli delle scarpe* per complimenti esagerati, gli ubriachi *cotti spolpati*, ecc.: la Crusca dà *cotto* per ubriaco, e *cotto spolpo* per innamorato cotto), ma il Manzoni non li degna di attenzione, conformemente alla sua teoria, espressa nei frammenti del Libro sulla lingua (*Opere ined.* cit. IV, pp. 353-70; V, pp. 345-57 a proposito del Du Marsais), dove prende le difese della razionalità contro la immaginazione, produttrice di traslati, e dove definisce i traslati prodotti dell'astrazione immaginosa, turbanti il rapporto logico diretto parola-cosa (« La parole doit être l'image sensible de la pensée » sentenziavano gli Enciclopedisti). E *I Promessi Sposi* sono lì a confermarci la predilezione per la similitudine rispetto alla metafora. Tra parentesi, sempre in questo tema di rifiuti per ragioni extralinguistiche, radicate in un certo ideale di scrittura, porremmo le postille stillanti purismo etico: *doppione*, « Anzi non lo vedere se pone questa voce in sentimento turpe. Le voci che indicano cose vergognose (non turpi) non sono da ommettersi perché necessarie, ma quando indicano queste cose in modo scherzevole e disonesto devono intralasciarsi affatto, perché quell'uso è fuori della necessità e contrario alla decenza contro

la quale la lingua non deve servire mai né alcuna altra cosa ». Minimo, una extrasistole attenderebbe, oggi, il Manzoni risuscitato lettore. Prima di riporre il testo Buonarroti-Salvini, una tentazione di gareggiare un secondo col Manzoni in meticolosità: gli sfugge che *cicalare* e il relativo esempio della *Fiera* si trovano nel Vocabolario alla voce *calcetti*; *star sulle volte* non ha il senso che gli danno il Vocabolario e la postilla manzoniana, ma quello che dà lo stesso Salvini in altro esempio a p. 384: « andare alla parata, volteggiare, schermirsi »; il vocabolo *rinfoderare* non è creazione del Salvini, come postula il Manzoni, giacché è attestato in senso proprio, quindi anteriore al figurato, nel Forteguerri (cfr. Tommaseo-Bellini); *superlativo*: interessante ivi il richiamo alla terminologia della « grammatica generale », ove si parla di sostanza usata come qualità, anche se qui in effetti non si tratta di un semplice nome usato al superlativo, bensì di un sintagma con il positivo amplificato, « rima rimissima ».

Spesso incalzante l'esigenza di controllo dei lemmi sul fiorentino parlato, donde il cautissimo promemoria: « verificare »; oppure, alla voce *levare*, « Bisognerebbe ora aver qui un toscano il qual sapesse dire come si dica, se levare o ricogliere o raccogliere, o l'uno e l'altro, e che altro ». Talora, in un secondo momento, è aggiunto il risultato, positivo o negativo, della verifica: *coiaccio*, « ...ma ora i toscani gli chiamano i limbellucci ». Sono i prodromi della sciacquatura. Quando, per un verso o per l'altro, la garanzia è raggiunta, interviene la formula consacrate: « modi dell'uso vivente fiorentino » (*boccicata*); « locuzione dell'uso vivente » (*carabattole*); e ancora: « modo usitatissimo » (*cera*); « d'uso tuttora viventissimo » (*compiere*). Il conflitto è placato, esaurito nella certezza.

Assodata la funzione che il Manzoni attribuisce alla sua fatica postillatoria, sarebbe proficuo, ma inattuabile in questa sede, indagare i riflessi di essa sulla lingua dell'edizione dei *Promessi Sposi* del '27, dato che il maggior nucleo delle postille è riferibile, in seguito all'acuta ispezione dell'Isella, agli anni '23-'25. Un aspetto della questione merita però di essere accennato. Francesco D'Ovidio (in *Le correzioni ai Promessi Sposi e la questione della lingua*, Napoli, Pierro, 1895, IV ediz., pagg. 42-6) elenca una serie di « lombardismi » dell'edizione ventisettesima eliminati come tali in quella del '40, sul tipo di

1943 - Advertising for the Futurist Exhibition in Rome





4 - Felia Västström: *En blombyrå* (1896)

*venire oltre* per « venire fuori », che il D'Ovidio ricollega al *vegnì a voltra* del milanese. Orbene, i due terzi dei casi elencati dal D'Ovidio sono ricondotti nelle postille manzoniane all'uso di autori toscani; per esempio, *viene oltre*, cap. III (Boccaccio); *testa busa*, cap. IX (Burchiello nel Voc.; Caro nella postilla); *davano dentro*, cap. III (Caro, con l'aggiunta « Pare che abbia più forza che cominciare, e valga cominciare con molto animo... »); *dava mente*, cap. XIV (Berni, con l'aggiunta « Vale ascoltare, badare, dare retta »); *non lo può fallare*, cap. XI (*fallare una cosa* nel Voc.); e si confrontino ancora *giucare*, *scelerato*, *dire su*, ecc. È da notarsi che in tutti questi casi il Manzoni non fa rimandi al milanese, come avviene in altre postille, salvo indirettamente alla voce *dire su*, dove annota (e più tardi cancella, come ci avverte l'Isella): « Che benedetto sia questo esempio ». Mi sembra si debba trarne la deduzione che simili forme siano state eliminate nell'edizione del '40 non perché sentite lombardismi, come vorrebbe il D'Ovidio, ma perché giudicate espressioni toscane o toscano-milanesi estranee alla parlata media fiorentina, appartenenti a un diverso livello da quello scelto a paradigma tonale della stessa lingua media. È questione talora di sfumature, ma il Manzoni suda su queste sfumature e di esse bisognerà pur tenere conto, in avvenire, nel confronto fra le due redazioni.

L'effettivo comportamento del Manzoni postillante nei riguardi del milanese contribuisce a chiarire il valore della definizione di fase toscano-milanesese data per l'appunto al periodo cui risalgono le postille. In primo luogo ve ne sono in cui il Manzoni si rallegra semplicemente di riscontrare una corrispondenza tra l'uso toscano e il milanese; il che da un punto di vista soggettivo significa il piacere di ogni parlante nel rinvenire che la forma familiare del proprio dialetto non è isolata, da un punto di vista più oggettivo significa che il Manzoni trova conferma all'idea, espressa in sede teorica nei frammenti del Libro sulla lingua, secondo cui i dialetti della penisola hanno per la loro « fratellanza » un relevantissimo fondo comune (cfr. *acqua*, *barba*, *sapere*, ecc.; nel settore sintattico *avere di checché sia*, *se*, ecc.; e la corrispondenza è denunciata anche per quelle che il Manzoni definisce « sgrammaticature »: *fare*, *faressimo*, « Modo sgrammaticato e Lombardo »). In altre postille il milanese ha la funzione di via di accesso per la comprensione della forma toscana,

estranea alla sensibilità di parlante del postillatore (*allappare, assettare, cocciuola*, ecc.). Questa tecnica gli è stata via maestra nell'uso del vocabolario milanese del Cherubini. Oppure la forma lombarda registrata è funzionale non soggettivamente, ma oggettivamente, in quanto serve a correggere l'*interpretamentum* erroneo degli Accademici o dei chiosatori toscani: *agucchiatore*, « Il Salvini appone al passo citato questa nota: Che non voglia dire *Arrotini*, dall'aguzzare e rendere acuto, i quali nel medesimo tempo menano piedi e mani. Questa conghiettura è in aria affatto; forse la spiegazione vera si può trovare nel dialetto milanese: tanta è la fratellanza di questi volgari! *Sguggià* (agucchiare) in milanese si usa metaforicamente per lavorare di polso, di cuore, darvi dentro e sim. Dal contesto pare che qui *agucchiatore* abbia lo stesso significato... ». Capita anche che il Manzoni aggiunga a un termine del Vocabolario una nuova accezione e la confermi con la corrispondenza milanese: *acchiappare*, « Acchiappare per colpire. Malm. 7.71. Ed il suo cane acchiappa in sulla testa. Modo pure lombardo »; si sarebbe tentati addirittura di supporre che sia stato il familiare uso lombardo a suggerirgli la non registrata accezione toscana; così per *abbellire* nel senso di « dar colore ».

A fianco a questo tipo di raffronti se ne delinea uno alquanto diverso, in cui al milanese spetta la stessa funzione che al francese: quella di fornire un vocabolo, un sintagma, un'espressione fraseologica, formalmente diversi, semanticamente uguali al corrispondente toscano: *aggirare*, « Milanese *far su* »; *animo, posar l'animo*, « ... Milanese sodass = mett giò el coo = quietass »; *colonnetto*, « Corrisponde al *Finca* usato in Lombardia, che è vocabolo spagnuolo ». Donde la possibilità di un accostamento di milanese e francese: *bisognare, ci bisogneriano ben...*, « Francese. Il faudrait bien des... Milanese: ce ne vorrebbe delle ecc. »; *avanzo, fare un bell'avanzo*, « Franc.: j'ai fait là une belle spéculation. Milanese: ghe n'hoo caváa on bel piatt — hoo fáa on bel' noll ».

Mentre il rapporto istituito nel primo tipo di esempi rivela una costante subordinazione intenzionale e istituzionale del milanese al toscano, che è aspetto tipico della fase cosiddetta toscano-milanese, passibile di essere fecondo nell'operazione scrittoria e individuabile perciò nell'edizione del '27, il rapporto del secondo tipo documenta brillantemente l'affermazione manzo-

niana di questi stessi anni, citata all'inizio, che cioè lo scrittore possiede due sole lingue parlate, il milanese e il francese, sicché istintivamente il lessico e la fraseologia di quelle due lingue gli tornano alla mente nell'atto di fissare un significato toscano. Ovviamente questo non esclude che, in singoli casi, agisca un puro gusto o senso comparativo, naturale in un cervello rigoroso e consequenziario, curioso e fertile nei processi analogici, quale è quello del Manzoni. Valgono al proposito i frequenti richiami paralleli al latino e al francese: *bisogno*, « Non aver bisogno, locuzione che vale: non saper che fare d'una cosa... Latino: Nihil morari aliquid. Francese: Je ne me soucie pas de... ». Meriterebbe un lungo discorso, non pertinente a questa sede, l'attività postillatrice nei riguardi del latino; ci si limita a osservare che, quando il Vocabolario somministra l'esempio da un volgarizzamento, la postilla inserisce la frase corrispondente del testo latino. Per esempio, alla voce *corso* il Vocabolario affianca *concursum*, ma ecco che l'esempio del Davanzati, volgarizzatore degli *Annali* di Tacito, « A lui doversi la dieta d'Italia, e tanto corso di provincie riserbare », provoca la rettifica: *adfluentes provincias*. Cfr. ancora *alloggiato*. La meticolosità manzoniana riceve dichiarazione e rilievo nuovi dalle innumerevoli aggiunte di questo genere.

Preziosi, e trascendenti le finalità di una registrazione, i casi in cui il Manzoni rinviene la fonte latina dell'immagine di un poeta o prosatore cinquecentesco, in un brano citato dal Vocabolario; un esempio per tutti: *bilancia*, Cas. Galat. 19, « Ma tuttavia gli uomini non si deono misurare in questi affari con sì fatto braccio, e deonsi piuttosto pesare colla stadera del mugnaio, che colla bilancia dell'orafo ». Alla corrispondenza latina generica del Vocabolario, *statera auraria ponderare*, il Manzoni affianca la specifica: *quae non aurificis statera, sed quadam populari trutina examinantur*. Cic. De Or. II, 38 ». Ove egli ama dirimere significati, correggendo da un puro punto di vista lessicale l'esempio latino della Crusca con altro più preciso, più aderente al lemma toscano (*aio*, *aizzatrice*, *andare a spasso*, *bocchi*, *cervello*, *cocomero*, *dappoco*, ecc.), crediamo si possa dimostrare come la fonte sia il Forcellini, che egli possedeva nella sua biblioteca privata. Gran divoratore di vocabolari Alessandro Manzoni!

Per concludere, la sua attenzione si distribuisce capillarmente, a tappeto,

su tutti i settori della lingua: lessicale, semantico da un lato, morfologico, sintattico dall'altro, secondo la distinzione operata nei frammenti del Libro sulla lingua fra *parole e regole*, fra *vocabolario e grammatica*; se il metodo talora risente di una lontana formazione illuministica, che dà eccessivo rilievo ai concetti di distinzione, di ordine, di chiarezza, in definitiva il Manzoni, polarizzando le inchieste sulla costante ideologica dell'uso, supera vittoriosamente le premesse illuministiche e si inserisce nella storicità della meditazione linguistica. Il volume che l'Isella ci ha confezionato con intelligenza critica e, diciamo pure, con pazienza che sfida quella manzoniana (basti dare un'occhiata al carattere minuto, faticoso, un po' incapsulato della scrittura delle postille), consente un notevole passo avanti nella comprensione della ineffabile ricerca manzoniana della lingua; chi in avvenire vorrà fare storia di uno sperimentalismo linguistico unico nel suo genere entro i confini della letteratura italiana, si servirà di questo libro come di un indispensabile reagente. E utilissimi gli saranno gli Indici degli autori citati, con i rimandi alle edizioni utilizzate dal Manzoni, le note, il Regesto delle voci non postillate, ma fatte segno di attenzione con croci e sottolineature, contributi tutti che definiscono l'alto grado di acribia e di precisione filologica dell'editore di questa mirabile opera. Quanto al lettore non specializzato, ci piace immaginarlo che apra a caso il libro, ora qua ora là, e si stupisca fra sé che delle postille linguistiche possiedano così delicate e sottili virtù di adescamento.

# ARDENGO SOFFICI

di

Carlo Bo

A distanza di un mese dalla morte di Ardengo Soffici, avvenuta a Forte dei Marmi, abbiamo avuto la conferma di quanto c'era occorso di pensare al momento del triste annuncio: Soffici si era già allontanato nel tempo e restava nella memoria dei lettori come una figura ben fissata e sicura. Tanto più era lontano quanto la storia a cui lo scrittore e l'artista aveva appartenuto faceva parte di un libro della cultura ormai consacrato in tutte le sue linee. Soffici resta lo scrittore della grande stagione fiorentina fra gli inizi del secolo e lo scoppio della prima guerra mondiale, così come Prezzolini ci appare l'organizzatore delle maggiori imprese intellettuali e Papini lo spirito più sensibile agli stimoli e alle occasioni del momento. Proprio in occasione della sua scomparsa quella poca stampa che ha commentato adeguatamente l'avvenimento si è rifatta da una famosa sentenza di Serra, uno dei giudizi più azzeccati del critico che ne *Le lettere* ha davvero fatto il punto non solo per la sua generazione ma per una buona metà del nostro secolo. Come si sa, il Serra aveva parlato di « dono » a proposito di Soffici e in tanti anni di verifiche e di controlli non c'è stato un critico che abbia creduto opportuno correggere la definizione. Serra, d'altra parte, si era premunito, mettendo in rilievo la prevalenza pittorica sul dato del discorso concreto e infatti il secondo Soffici, quello che va dalla fine della guerra alla sua morte (più di quarantacinque anni di lavoro onesto e disinteressato),

aveva per conto suo confermato la forza e i limiti della sua letteratura.

E ancora, lo stesso scrittore nel riordinare i suoi scritti nei cinque volumi delle *Opere* secondo l'edizione Vallecchi e di cui l'ultimo era apparso l'anno scorso, aveva dato un'immagine del suo lavoro fondata su tre precisi momenti: lo scrittore d'arte, il critico in senso lato e — se si vuole — il presentatore delle figure di avanguardia dell'inizio del secolo, l'inventore libero di *Arlecchino*, di *Giostra dei sensi*, del *Lemmonio Boreo* e infine il memorialista che, attraverso una serie abbastanza ricca di motivi, va dalle pagine del famoso *Giornale di Bordo*, dei *Ricordi* allo scrittore autobiografico, a chi sulle soglie della grande maturità riassume la sua esperienza umana e ci propone una specie di autoritratto gigantesco. Ognuno può scegliere la parte che gli piace di più ma non c'è dubbio che il primo posto toccherà — qualunque siano i suoi gusti e la sua educazione morale — all'inventore spontaneo e naturale, quale — è bene dirlo subito — la nostra letteratura non ha più avuto dopo di lui, almeno in un'accezione così piena e così ricca. Per ragioni di comodo e sul filo dell'evoluzione stessa di Soffici, siamo abituati a far corrispondere a queste tre immagini, i tre grandi momenti della storia dell'uomo. Il primo che è poi quello della lunga preparazione e della lenta formazione (Soffici, che era nato a Rignano sull'Arno nel 1879, è apparso nel calendario artistico italiano sull'ultimo numero del *Leonardo* ma ha cominciato veramente a contare al tempo della *Voce*, quindi verso i trenta anni) e che trova la sua esatta figurazione in quelli che per noi sono i libri di Soffici, *Giornale di Bordo*, *Giostra dei Sensi*, *Arlecchino*. Il secondo coincide con la guerra del 15-18. Per Soffici, come per molti altri scrittori del tempo, la guerra ha avuto una funzione di forte correzione morale e politica, con la conseguenza di sconfessare le stagioni del disordine e della ribellione, che nel suo caso si era chiamata *Lacerba*. Soffici diceva di essere uscito dalla guerra, che aveva combattuto con passione e fervore, «diverso», il contrario di quello che era stato fino allora e purtroppo la cosa risultò col tempo più che vera. Si direbbe che per sostenere quest'idea di rinnovamento egli portasse nella sua nuova immagine un di più di ostinazione, di fede cieca che, se giovava alla pronuncia della sua morale personale, non serviva certo alla depurazione della sua critica e alla profondità dei nuovi tentativi. Soffici

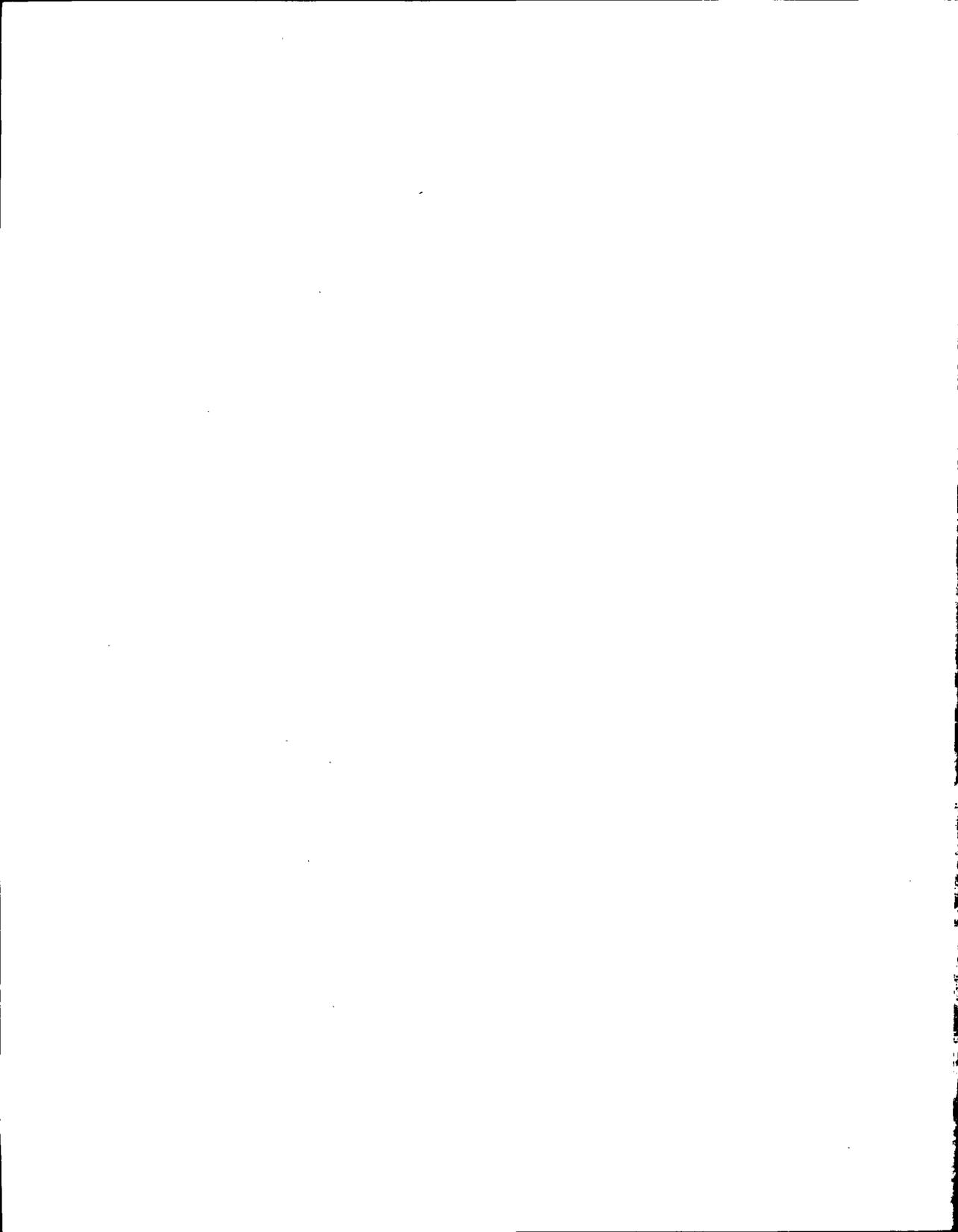
vide poi nel fascismo l'occasione buona per passare a una riforma delle arti ma proprio in quel momento cominciò un giuoco d'equivoci che per le due parti — quella politica e quella sua strettamente artistica — doveva concludersi in modo tragico e inglorioso. Fra il venti e il trenta Soffici passò, anche agli occhi di spettatori e giudici molto acuti — per esempio, Ungaretti — come una specie di capo-scuola, come l'unico artista in grado di fondere in un solo moto le istanze della nuova politica italiana e il bisogno della tradizione. Inutile dire che il fascismo rispose distratto alle proposte dei riformatori e, nel caso del Soffici, tardò molto a riconoscerne i meriti, chiamandolo solo nel 1939 a fare parte dell'Accademia d'Italia. Si riferisce qui il fatto non già perché in sé avesse grande importanza ma per sottolineare l'inizio della solitudine in cui di colpo era venuto a trovarsi il Soffici.

Infatti come accade un po' a tutti i ribelli in arte che a un dato momento si trasformano in difensori dell'ordine e della tradizione, anche a Soffici toccò l'ingrata sorte di vedersi abbandonato dai giovani, iniziando un dialogo impossibile, fatto di sentenze inaccettabili e di condanne. Non fu certo un caso che la sua nuova rivista la *Rete Mediterranea* fosse scritta soltanto da lui. Soffici poteva fidarsi solo di se stesso, quando si trattava di dire ciò che gli stava a cuore e premeva. Venne la guerra, venne l'otto settembre e Soffici non smise di essere quello che aveva voluto essere dopo la guerra (di cui era stato uno storico a suo modo libero e acceso in *Kobilek*), fedele alla sua morale e, da un certo punto di vista, esemplare nella sua fermezza. Abituato a fare il profeta in nome della supremazia della civiltà italiana, Soffici non tacque neppure durante l'occupazione nazista e per questo — pensiamo — alla Liberazione venne chiuso in un campo di concentramento, vicino a Foligno. Quando ritornò, le cose per lui non contarono e per i molti anni che gli restarono ancora da vivere il suo comportamento di fondo non mutò: Soffici, nel suo esilio familiare di Poggio a Cajano, era diventato un nome, quasi l'ombra di un'epoca eroica della vita artistica italiana. Continuò a dipingere e a scrivere ma per quanto riguarda la bibliografia, le sue nuove pagine — tolta qualche eccezione nel senso della prima libertà — servirono piuttosto a confermare la seconda immagine del Soffici dei *Ricordi*

*di vita artistica e letteraria*, riportandolo definitivamente dalle prime suggestioni europee al territorio di una letteratura chiusa e di chiarissima derivazione toscana. Non che la prima anima fosse completamente annullata ma senza dubbio era stata fortemente modificata e alla fine riassunta sulla spinta delle ultime postulazioni morali e civili nel quadro della sua autobiografia. L'ignoto toscano si presentava nei grossi volumi della sua ricostruzione come un antico, come una specie di saggio. Chi l'avrebbe detto nel quattordici, al tempo del futurismo? Eppure a ben guardare, c'era già allora e abbastanza visibile il seme di questa lontana immagine ed era fra l'altro un seme conservato nell'aria ingenua e in quello che resta il modo naturale della sua ispirazione. Avevano visto bene il Serra e, nel trentasette, Giuseppe de Robertis quando mise insieme un'antologia sofficianiana che ancora oggi tiene perfettamente: Soffici era nato per vedere e raccontare ma era negato per costruire su questa materia della natura un ragionamento, tanto meno un giuoco largo di idee. Gli errori — se ci sono stati — hanno sempre questa derivazione: Soffici era convinto di quello che diceva e scriveva dalla sua cattedra strapaesana, al punto di pagare di persona. Sono cose che non dobbiamo dimenticare, anche se siamo stati sempre divisi sui problemi che ci stavano più a cuore. Probabilmente anche la sua ostinazione era frutto di una incapacità di barare e il segno del suo grande temperamento: darsi apertamente per quello che era e intendeva restare. La storia farà giustizia delle contraddizioni della cronaca e noi potremo ritornare all'antologia di de Robertis con la felicità dei primi incontri.



Ardengo Soffici: *Poggio a Caiano* (1922)



# POESIE

di

Biagio Marin

## I

*Un favo de miel  
per l'ave de tante stagion  
profumo disperso pel siel  
eco de lontana canson.*

*Bisogno de rîe  
de spânde-se intorno,  
d'êsse el piú bel zorno  
per aneme meste e vilie.*

*'na rosa che ha buo tanto sol,  
e fogie spampana,  
un fil de tristessa la vena  
la rende piú umana.*

ave = api; spânde-se = dilatarsi; zorno = giorno; ha buo = ha avuto.

## II

*Ardo d'amor per le stele del sielo  
adesso che le pute no me varda,  
adesso che 'l gno passo za lisiero,  
ogni zorno el ritarda.*

*La note me sirconda e la frescura,  
ma 'l sangue frise incora nel tormento,  
e no xe fresco d'acqua né de vento  
che daga pase a l'anema e a l'arsura.*

*Almeno che gargun se la godessa  
la bela fiamma in te la note scura,  
quando 'l tormento mio se fa belessa  
quando l'amor diventa nota pura.*

*Ma intorno a me no xe nissun che scolta,  
nessun ha vogi per la bela fiamma  
e me conto le storie d'una volta,  
a una stela lontana che me ama.*

pute = ragazze; no me varda = non mi guardano; gno = mio; za = già; frise = frigge; daga pase = dia pace; gargun = qualcuno; vogi = occhi.

## III

*Xe un fior de radicio  
nissun vol vardâlo,  
xe un cardo marin  
col fior che xe zalo;*

vardâlo = guardarlo.

*ma poveri fiuri  
xe sempre i gno versi,  
nissun vol badâli,  
e sempre i xe persi.*

*I xe senza odor;  
apena 'l color  
li segna sui dossi  
nel verde dei fossi.*

#### IV

*Doman se leverà el sol de novo  
riàndo fresco comò un fantulin,  
sul mar calerà, a brividi 'l burin,  
l'órdole in vale rifarà 'l so covo.*

*Là infratera le primole sui prai  
comò le mamolate le bacana;  
e róndene 'mbriaghe d'aria sana,  
le fa l'amor comò ai tempi passai.*

*Dute le sese torna a rifiurî,  
el verde s-ciopa in sima a duti i rami,  
e sona l'aria viva de reciami  
che 'l siel comove dî per dî.*

*Passa soleni in alto i novi nuòli  
bastiminti che salpa a l'avventura,  
riâte larghe in trosi campagnoli  
i dona coldo e zogia a la verdura.*

burin = borino, bora leggera; le mamolate = le ragazze; le sese = le siepi; s-ciopa = scoppia;  
trosi = sentieri.

*Doman! da mile cune un pianzotèò  
gentil, comò de l'aqua fra le giare,  
e un canto dolse, coldo d'una mare,  
che su quel pianto la distende un reo.*

*Oh! la vita no more,  
la fioridura sempre se rinova  
dal sielo cage tepida la piova,  
e dopo 'l sol el ciama a dute l'ore.*

le giare = le ghiare; reo = rete.

## V

*Me t'hè bevua, mia vita in calo,  
vin d'oro fresco e trasparente,  
e in sbornia son vissuo continuamente  
beato del to balo.*

*Festa de sangue coldo e rosso  
de luse d'albe e de tramunti,  
de vinti larghi in canto sul mar mosso  
cò gera forti i punti.*

*e m'hè 'mbriagao de sogni e canti,  
de stele e nuoli e a firmaminti,  
e i basi su le boche xe stai tanti  
che i brusa i sintiminti.*

*Ma incora hè sê de tu, mia bela,  
e tu son fresca a la gno boca,  
e bevo a sorsi linti o a garganela  
la parte che me toca.*

me t'hè bevua = io ti ho bevuta; vita in calo = che declina; cò = quando; i punti = le maree; m'hè 'mbriagao = mi sono ubriacato; xe stai = sono stati; i brusa = bruciano; hè sê = ho sete; gno = mia; a garganela = a gola piena.

*Che la xe granda incora  
anche se 'l fiao per poco dura,  
e granda resta sempre la gno arsurà  
per la to fassia mora.*

fassia = faccia.

## VI

*Son rivao che xe tardi  
propio de sera:  
se fa l'aria severa  
dopo triboli e cardi.*

*Non son gnanche contento  
che i me diga poeta:  
sta parola sospeta  
me, la sento nel vento.*

*Xe l'aria che la porta  
in aria la svanisse:  
soto le stèle fisse  
xe una luse za morta.*

## VII

*Cò rivarà 'l gno di d'ultimo viaso  
e la gno barca salperà via drita,  
a sto mondo darè l'ultimo baso,  
e duto núo me lassarè la vita.*

cò = quando; viaso = viaggio; gno = mia; núo = nudo;

*Gera 'l gno ben i basi e i versi,  
le scusse tolte su comò zogieli,  
canti d'amor de merli e de fringueli,  
tesori che col tempo xe 'ndai persi.*

*A Dio ritorno nùo e senza etàe  
co' l'ánema lisiera comò 'l vento  
un maëstral che sventola contento  
dopo la longa istàe.*

le scusse = le conchiglie; istàe = estate.

## VIII

*Oh! duto vien e duto va,  
anche i narcisi co' la so corona,  
la rosa che se sfa  
e la canson che sona.*

*Apena tu te volti  
el mondo tovo xe sparìo;  
no sta voltate indrio  
no sta pensâ a racolti.*

*Varda drito davanti  
comò se duto fossa fermo,  
e tiente 'l cuor infermo,  
sempre in gloria de canti.*

duto = tutto; co' la so corona = con la loro corona; apena tu te volti = appena ti volti; xe sparìo = è sparito; no sta voltate indrio = non voltarti indietro; no sta pensâ = non pensare; varda = guarda; comò se duto fossa = come se tutto fosse.

*Confondela la vita grama  
col tovo coragio  
e fassa sempre magio  
su la to rama.*

*Sturdissela cantando,  
in dute le stagion,  
un salmo largo, grandò  
de lode e d'orassion.*

tovo = tuo; fassa = faccia; su la to rama = sul tuo ramo; sturdissela = stordiscila; orassion = orazione.

## IX

*A me de l'arte no me importa un corno,  
no stago a lussidâ le piere dure:  
me piase i nuoli in siel che i gira intorno  
portai da l'estro de le bave pure.*

*Me piase vilisâ sul mar col vento  
co' vele in crose, opur a mesa nave;  
se 'l caso vol, magari controvento:  
ma sempre navegâ su l'aque biave.*

*Me âmo 'l sol, quel coldo de l'istâe  
la primavera mata incora zerba,  
i omini de genio senza etâe,  
la poesia che nasse comò l'erba.*

no stago a lussidâ = non sto a lucidare; che i gira = che girano; vilisâ = veleggiare; vele in crose = modo di tenere le vele in terza quando si ha il vento in poppa; a mesa nave = col vento a tre quarti in poppa; biave = azzurre; zerba = acerba; etâe = età; nasse = nasce.

## X

*La vita xe fiama che brusa;  
la fiama s'infiora e s'in-ala  
xe zogia d'oselo e farfala  
che in ogni stagion fa le fusa.*

*Brusando e dolendo la canta  
co' musiche in sielo distese  
campane de dute le ciese,  
pitussi in amor a ogni pianta.*

*E l'opera rica de l'omo  
crea case e sità a maravegia,  
co' 'l sangue la fabrica el domo  
co' 'l pianto la inalza la regia.*

*Ma duto infin la consuma:  
va in senere duto e in rovina.  
La vita, la bela regina  
xe un rogo che fiama e che fuma.*

zogia = gioia; dute = tutte; pitussi = uccellini; sità = città.

## XI

*Me sè che no son ninte in questo mondo,  
apena apena un filo de gramegna  
sora d'un dosso indola 'l vento regna  
soto un gran sielo fondo.*

me sè = io so; ninte = niente; indola = dove;

*Ma quel vento el me porta novità  
da duti i sieli in giro,  
el me porta lisiero 'l gran respiro,  
de la tera lontana cò xe istâ.*

*El me porta la luna su la boca  
per consolâ la note solitaria,  
e tante stele in vampe là per aria,  
e i basi freschi che 'l gno mar 'i stioca.*

el me porta = mi porta; duti = tutti; lisiero = leggero; cò xe istâ = quando è estate; gno = mio.

## XII

*Me creo Signor e sento  
rivâ la to parola  
nel lamento del vento  
o d'un'anema sola.*

*Anche nel fior de croco  
te sento favelâ:  
se alsa a poco a poco  
el viso de l'istâ.*

*Duto 'l mondo vangelo  
per cu che pol capî,  
duto 'l mondo xe sielo  
un siel d'un solo dí.*

me creo = io creo; rivâ = arrivare; to = tua; favelâ = parlare; istâ = estate; cu = chi; pol capî = può capire; sielo = cielo.

*Dal volume inedito Dopo la longa istâe in corso di pubblicazione presso Scheiwiller editore.*

# ABBOZZO PER UN RITRATTO

di

Guglielmo Alberti

**M**ia madre, non basterebbe un libro a dir com'era fatta; ma in mancanza di un ritratto in cui la si possa ritrovare colta sul vivo e fissata per sempre sulla tela, non sarà forse vano tentarne un abbozzo per darne qualche idea. Oltre tutto, quale pittore ci sarebbe riuscito? Fosse stata lei a sceglierselo, non avrebbe esitato: nella impossibilità di avere sottomano un Gainsborough o un Lawrence, è a Sargent che si sarebbe rivolta, e non avrebbe avuto tutti i torti, ma sarebbe per forza venuto fuori un ritratto d'una eleganza un po' facile, tutta mondana. Per la verità, soltanto un Van Dyck avrebbe fatto al caso suo. Non per nulla, del resto, una delle fotografie in cui più perentoria si manifesta quella sua irriducibile natura che la rendeva così estranea all'epoca in cui l'era toccato vivere, ce la mostra in sontuose gramaglie vedovili di foggia secentesca, drizzata fieramente in piedi e con tutta la persona tesa a contrastare di profilo l'invisibile interlocutore — una fotografia, cioè, che la rappresenta sotto le spoglie di Madama Real Cristina di Savoia nell'atto di tener testa nientedimeno che al cardinale di Richelieu. In tutto quel nero solo la splendidezza dei fili di perle profusamente digradanti sul petto rileva la quasi monacale austerità della veste, e la pompa del velluto sembra soltanto una concessione fatta all'altissimo rango del personaggio. La stessa acconciatura del tempo, quelle due grandi ali di velo nero, rigide e trasparenti, è un po' come a una badessa che, partendo dalla fronte, le ricingono severamente il capo. Il piglio, tuttavia, non può lasciar dubbi: è di regina soltanto. Ma soprattutto la mano sinistra poggiando imperiosa con la forza dell'intero braccio sull'orlo del tavolo, ci conferma nel senso di una alterezza che tocca all'assurdo così aliena com'è dal venire minimamente a patti con la realtà.

Occasione di quel travestimento era stato uno spettacolo, beninteso benefico, di «quadri viventi», organizzato a Torino nel 1905, e per quanto io non ne serbi memoria alcuna

(nato col secolo avevo da poco compito appunto cinque anni) è tra i miei più lontani ricordi che ritrovo la familiarità con quella fotografia. Fatto adulto e venuto alle prese con mia madre come non poteva a meno di succedere, specie dopo la morte prematura di mio padre, quante volte mi son detto che quello era il suo ritratto più vero, prefigurando perfino l'apparato di tutti i veli funebri di cui anche troppo si doveva avvolgere nella sua sconsolata, ed esaltata, vedovanza. Ma ritratto soprattutto vero per questo: che ai nostri occhi di figlioli, molto spesso, col suo comportamento, più assai che di madre questa fantastica creatura faceva figura d'antenata, ciò che non poco complicava, e con non poca reciproca pena, i nostri rapporti. Non c'è dunque da stupire se, per la stessa sua complessione fisica che, tacitamente, al suo primo apparire, proclamava l'antichità della razza, qualcuno l'aveva un giorno qualificata «un animale araldico». Per me era piuttosto con un purosangue che l'identificavo, da tanto che la passione per i cavalli ereditata dal padre sembrava averla originariamente segnata fin nei suoi stessi caratteri somatici. E per quanto non avesse più cavalcato, come si può pensare, da tempo immemorabile, né mai più messo piede in scuderia da quando questa era stata trasformata in rimessa d'automobile, finché visse bastava che le si parasse davanti un caracollante cavaliere, bastava che le giungesse una zaffata dalle tende di un circo, e subito più ancora che l'antica amazzone si ridestava in lei come un istinto propriamente equino che irresistibilmente le eccitava le nari e gliele dilatava fino a suggerir quasi delle froge. Ma altre volte, e precisamente quando la sua inadattabilità al secolo appariva più flagrante e si manifestava in un che tra sublime e ridicolo, era all'*Albatros* di Baudelaire che mi veniva fatto di pensare e ai suoi patetici sforzi di libero dominatore degli spazi ridotto a trascinarsi in terra:

Exilé sur le sol au milieu des huées,  
*Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.*

Non che, beninteso, mia madre, portata via com'era dai suoi impulsi, avesse mai il senso di trovarsi come impigliata nello strascico di una veste fuori moda. La sua forza consisteva anzi nel tirare avanti come se niente fosse, incurante d'ogni intralcio. Il guaio era che non di rado, con questo suo fare spericolato, coinvolgeva e comprometteva altri, e costoro non mancavano di risentirsi e insorgere, ma lei non se ne dava per inteso: era sempre il prossimo a aver torto, e soprattutto quando, spingendo troppo oltre le cose, la realtà le si ritorceva contro. Allora, apriti o cielo, nessuno si salvava: per poco che uno le resistesse succedeva il finimondo. Più, anzi, uno invocava la ragionevolezza, il buon senso, e peggio era.

Ma questo aspetto della sua natura, e che faceva tutt'uno con un rigoroso moralismo di tinta addirittura giansenistica, non impediva che certe volte un altro e affatto contrastante aspetto si dichiarasse, e con non minor veemenza. In quei momenti, mia madre, vibrando tutta del più puro romanticismo ottocentesco, rivendivava con foga adolescente la premienza assoluta del sentimento, decretava indiscutibili le ragioni del cuore, inoppugnabili

i diritti della passione. Alla passione, anzi, qualunque essa si fosse purché rispondente a un'impulsione genuina, mia madre riconosceva tutte le carte di nobiltà che la ponevano al di sopra di ogni convenzione sociale, e alla fin fine di ogni legge, il che equivaleva a dire: al di là del bene e del male. Va da sé che questa incoerenza, questa innocenza, era poi quel che la salvava, che riscattava le sue durezze, che anzi indubbiamente tanto seduceva in lei, pur privata com'era da natura di autentica bellezza. In quei momenti non ci si poteva impedire di dir generosa la sua natura, ma più che altro come lo si sarebbe potuto dire di una creatura tutta istinto: di uno dei suoi benamati cavalli, per esempio. E faceva strabiliare che una medesima persona potesse irrigidirsi, talvolta, contegnosa, sdegnosa, puritana, quasi disumana nei confronti di chi, poniamo, le constasse aver mancato alla fede coniugale, e poi andare in estasi al second'atto del *Tristano*, partecipando anima e corpo a quei deliri come se fossero musicali soltanto, o che pur dannando al rogo un d'Annunzio, non si peritasse poi di salvare, e anzi di portare alle stelle la *Francesca da Rimini* (forse, che so io?, in omaggio a Dante), e possesso ancora certe fotografie che a gran pena era riuscita a procurarsi d'un'attrice allora in voga, la Varini, nella parte di Francesca, con a fianco il bellissimo Paolo, e sul leggio il libro galeotto.

Di questa sconcertante e sintomatica ambivalenza di mia madre potrei citare parecchi esempi, ma nessuno la illustrerà meglio, mi sembra, di due episodi curiosamente connessi tra loro per quanto situati a più di vent'anni l'uno dall'altro e che val la pena di raccontare.

Nell'anno precedente la sua morte, mia madre, che dal tempo della guerra non aveva più casa a Torino, decise di passarci all'albergo il mese di maggio. Veramente il chirurgo che l'aveva già operata due volte avrebbe desiderato che fosse tornata in clinica per sottoporsi a nuove applicazioni di radio, ma mia madre non ne aveva più voluto sapere. Per troppi mesi era già stata in quella clinica dall'autunno precedente, e quando, verso Pasqua, il sopravvenuto miglioramento le aveva consentito di muoversi, non aveva tardato a partire per Santa Margherita Ligure, dove aveva trascorso un mesetto, accompagnata s'intende dalla fedele Annunziata.

Per noi familiari rimarrà sempre un mistero quel che di fatto pensasse mia madre della sua malattia. Questa s'era dichiarata nel febbraio del '45, e gl'interventi chirurgici che s'erano resi necessari non avrebbero dovuto lasciar dubbio circa la natura del male. Ma la fatale parola di « cancro » che mia madre non aveva mai potuto pronunziare senza rabbrivire nel corso di tutta la sua vita, figurarsi se osavamo pronunziarla ora noi in sua presenza; e avendo così cominciato a passar sotto silenzio tutto ciò che potesse anche solo sottintenderla, eravamo insensibilmente entrati nel gioco di alimentare quella finzione per la quale ogni cura intrapresa nei lunghi mesi trascorsi nella clinica di Valsalice, non escluse le successive operazioni, non mirava ad altro che a guarire mia madre da non meglio definiti « disturbi viscerali ». Tale tristissimo gioco che nei confronti di chiunque mi sarebbe parso più che

giustificato per la gran piet  del caso, nei confronti di mia madre non finiva di persuadermi e quasi provavo una specie di rimorso a prestarmici soprattutto per questo: che abituato a un regime di verit  a ogni costo qual era quello in cui ero stato tirato su, e per il quale in casa nostra tutto veniva spiattellato senza falsi pudori, specie quando aveva attinenza al corpo e alle sue funzioni, non ne rinvenivo che venisse cos  tacitamente favorito da mia madre stessa uno stato di cose tanto lontano dal consueto da sembrare un vero e proprio tradimento.

Tornata dunque a Torino dopo quel soggiorno in Riviera, mia madre s'immagin  davvero di essere sulla via della guarigione e ritenne in qualche modo interessate le insistenze del medico perch  si decidesse a un nuovo soggiorno in clinica? Oppure si disse che, dopo tutto se voleva godersi ancora un po' la sua Torino nella bella stagione e forse per l'ultima volta, non aveva tempo da perdere? Nell'impossibilit  di conoscere il vero, si pu  supporre con qualche verosimiglianza che, non sapendo guari che pensare, essa fosse in conseguenza portata a vivere alla giornata senza troppo guardare al fondo delle cose. Di buono c'era, in ogni modo, che in quel momento le sofferenze le davano tregua e che le era quindi consentito condurre una vita pressoch  normale. Bisogna anche dire che tra i bombardamenti aerei, prima, che l'avevano tenuta lungamente lontana da Torino, e poi la malattia, aveva finito per straniarsi parecchio non solo da amici e conoscenti ma dalla citt  stessa, che le era carissima. Le dovette quindi essere di non poca consolazione ritrovarvi dopo tanto tempo persone e cose familiari, e questo anche se per lei, una volta troncata con l'estromissione dei Savoia la secolare continuit  di cui si sentiva in qualche modo essa stessa partecipe, tutti gli elementi del paesaggio torinese, con le sue vie e le sue piazze, coi suoi monumenti e i suoi palazzi, col verde arioso dei suoi viali e il rosseggiare antico dei suoi tetti, col Po e il Monte dei Capuccini e Superga, non figurassero quasi pi  che come i superstiti vestigi di quella continuit , come i sopravvissuti, taciti testimoni di un mondo trapassato, ch'era stato tutto il suo mondo. Ma qualunque sentimento di tristezza potesse provare per il crollo di questo mondo, doveva vincere in lei la tenerezza per il luogo dove aveva sempre vissuto, e il « bentornata » che le davano, nel ritrovarcisi davanti, le amiche fattezze della citt , dalle aiuole fiorite di Piazza Carlo Felice ai portici di corso Vittorio Emanuele, dalla facciata tardo-ottocentesca della stazione a quella barocca di palazzo Carignano, dalla cupola della Sindone alla guglia della Mole Antonelliana, la dovevano commuovere non meno della calorosa accoglienza che le faceva una conoscente non pi  vista da parecchi anni, e di quella che le serbavano il calzolaio da cui si era sempre servita, il panettiere e il pizzicagnolo dai quali c'eravamo riforniti a ricordo d'uomo. Malgrado tutto quello ch'era successo, ritrovando Torino ritrovava anche molto di se stessa, e non poteva darsi illusione pi  potente n  pi  riconfortante. Le sue giornate trascorrevano cos  in una specie di pellegrinaggio di cui la visita alle chiese — dagli Angeli Custodi, nostra parrocchia per quarant'anni, alla Consolata, da San Lorenzo a Santa Maria di Piazza, ai Martiri — figuravano certo tra le tappe pi 

importanti, ma ciò soprattutto per le associazioni sentimentali che ci si riconnettevano; e per converso entrava qualche cosa direi quasi di religioso nel punto d'onore che mia madre ci metteva a far visita al negozio del nostro idraulico, del nostro elettricista (ai quali tuttavia non si sognava beninteso di tendere la mano), felice di trovare pronta e ossequente rispondenza alle sue dimostrazioni di antica cliente.

Un giorno che aveva invitato una sua amica a prendere il tè da Baratti, mia madre si preparava a uscire, quando, nel metter piede nell'ascensore si trovò improvvisamente davanti, installata nella cabina, una persona che avrebbe preferito di molto non trovarci. Ma era ormai troppo tardi e non le rimaneva che entrare, ciò che fece senza dar nulla a divedere; dopo di che adergendosi per quanto poteva per tutta la statura, tal e quale come se fosse stata Madame Reale rediviva, si mise a fissare davanti a sé un punto apparentemente a lei solo visibile nello spazio. Questa sovrana impassibilità non doveva tuttavia reggere all'assalto del profumo di cui era già satura la cabina e con cui affermava la sua presenza la elegante, troppo elegante, signora di mezza età con tanta deliberazione ignorata da mia madre. Così fu che il suo olfatto — sensibilissimo, e anzi insofferente fin della più onesta acqua di Colonia — non reggendo alla prepotenza dell'offesa, le nari le si contrassero in una impercettibile smorfia di disgusto, sufficiente però a improntare di sé tutta quella maschera di voluta vacuità. Ma la tacita eloquenza di tale atteggiamento avrebbe almeno richiesto un minimo di sensibilità per essere avvertita: invece anche di questo minimo la troppo redolente dama si trovava sprovvista, e ignara del rovescio che l'attendeva al minimo passo falso, ci corse essa stessa incontro.

Separata dal marito dopo un matrimonio alquanto burrascoso, questa signora, mezza francese per padre di madre, conviveva ormai da molti anni con un noto uomo d'affari che, ricondotto periodicamente a Torino dai suoi impegni, era diventato, con la sua compagna, un cliente abituale di quell'albergo. Mia madre, che si faceva servire i pasti in camera non aveva ancora avuto occasione di imbattersi nella coppia; ma per quanto da secoli non le fosse più successo di posar gli occhi su Yvonne Anzasco, non aveva tardato a riconoscerla. La figlia della bellissima Marie-Jeanne non rammentava che molto alla lontana la madre, e anzi sarebbe stato meglio se non le avesse rassomigliato affatto, poiché l'eleganza e la bellezza della madre, divenute una cosa sola, avevano fatto di lei, ai suoi tempi, un perfetto esemplare di quello *chic* supremo che pare un prodotto della natura stessa per quanto di arditezza e e decoro insensibilmente vi si fondono; mentre in Yvonne, al contrario, tutto sapeva d'artificio, e nulla persuadeva meno di quella sua costante pretesa di darsi per un perfetto figurino di Parigi. Succedeva anzi questo: che il suo gusto, come spesso avviene, rimanendo per così dire condizionato da quella ch'era stata la moda del suo tempo, non riusciva più che molto imperfettamente a intonarsi alla nuova, e, per quanto facesse, la povera Yvonne a poco più di vent'anni dalla sua gioventù finiva per non riuscire che a riecheggiare quel genere di grazie che aveva fiorito nella prima decade dell'altro dopoguerra. In breve, così come Proust dice

di Odette divenuta Madame de Forcheville che tutto il suo aspetto sembrava proclamare: *Je suis l'exposition de 1878*, non molto dissimilmente tutto in Yvonne nel 1947, sembrava proclamare: *Je suis l'exposition des Arts Décoratifs de 1925*. Ma più ancora dei belletti sono soprattutto i profumi a produrre, come le droghe, un'assuefazione di cui, a un certo punto, non si misurano più gli effetti. Così rimasta fedele allo *Chypre* dei suoi primi successi, Yvonne seguiva a portarsene appresso l'effluvio intossicante senza rendersi conto che, in fatto di seduzioni, questa aveva cessato di agire da un pezzo, e che anzi era proprio l'aura stracarica di cui si lasciava dietro la scia a tradirla, denunziando, senz'ombra di dubbio, la sua età. Ma per quel che riguardava le reazioni di mia madre, tutto si riduceva a questo: che una « vera signora » non si vestiva, non si tingeva, non si profumava a quel modo — soprattutto, per disgraziato che potesse esser stato il suo matrimonio, una « vera signora » non si rifaceva andando a vivere, come se niente fosse con un'altro uomo. E nessuna indulgenza che il mondo potesse usare nei confronti di un *faux-ménage* l'avrebbe mai fatta deflettere dalla sua condanna di una situazione così scandalosamente irregolare. La dicessero pure arretrata, parruccona, *vieux-jeu*, erano tutti titoli di cui anzi si gloriava. Per contro, che potessero ancora sussistere pregiudizi del genere era cosa di cui neppur lontanamente Yvonne si dubitava, e fu proprio questa sua straordinaria innocenza che la perse. Poiché attribuendo a distrazione o a smemoratezza, o fors'anche solo a miopia, l'atteggiamento della sua compagna di cabina, l'incauta, anziché mimetizzarsi sempre più nel cantuccio dell'ascensore dove mia madre, come tutta astratta da sé stessa, le consentiva di sparire, ritenne di doversi tutt'al contrario far avanti, non foss'altro che per ottemperare a un precetto del rituale mondano, e fu col suo più squisito, più flautato, più « parigino » *grasseyement*, che modulò le parole:

— Contessa, credo che non mi abbia riconosciuto...

Mia madre, in fondo, non doveva domandar di meglio che dar piena voce alla sua riprovazione, e non perse quindi l'occasione che costei così insperatamente le offriva. Per un attimo distolse dunque gli occhi dal punto siderale su cui li aveva tenuti fissi fino allora, e dirigendoli sulla malcapitata come un cacciatore su un volatile di poco conto venuto a metterglisi così a tiro da non poter a meno di tirarsi addosso una sventagliata di pallini, sillabò con tutta la più fredda determinazione di cui era capace:

— L'ho riconosciuta benissimo.

Dopo di che, astraendosi di nuovo tutta in sé stessa, superbamente estranea a ogni vicenda terrena dall'alto della sua incommensurabile statura di Madame Reale, si perse ancora una volta nella contemplazione dello spazio, mentre l'ascensore seguiva inesorabile nella sua discesa agl'Inferi, affondando lentamente in un silenzio sempre più fatale.

Fu mia madre stessa a raccontarmi il fatto di lì a qualche tempo, ma senza annetterci grande importanza — senza cioè rendersi ben conto della carica fulminante di quelle sue parole. Secondo lei, immagino, non aveva fatto altro che dire quanto si meritava quella

signora. Ma se, conoscendo bene mia madre, non mi era difficile ricostruire minutamente la scena in tutta la sua gelida violenza, d'un'altra cosa non dovevo mai dubitare: che cioè la lezione era andata completamente a vuoto per essere Yvonne una donna così lontana dal figurarsi i motivi del comportamento di mia madre da non offrire, di fatto, nessun bersaglio al tiro più aggiustato. Affatto incapace di raccapezzarsi, non dovette neppur provarcisi. Si ritirò in buon ordine, e basta.

Quanto a mia madre, malata com'era, e a tosto settantatré anni, non aveva in realtà nulla di una vecchia: quella combattività dinotava anzi la tenacia d'una giovinezza che fino all'ultimo non si doveva smentire, e se stavolta questa s'era estrinsecata nell'affermazione del più rigido moralismo, il fuoco che l'animava procedeva, di fatto, da quella generosità di temperamento che, come ho detto, poteva in altre circostanze accendersi per motivi affatto opposti. Il che era infatti successo più di vent'anni prima al prodursi d'un avvenimento che aveva momentaneamente scosso la vita un po' sonnacchiosa di quella società di cui, per antica tradizione, seguitavamo a far parte.

Mia madre, allora sulla cinquantina, era lungi dall'essersi riavuta dalla morte di mio padre avvenuta ormai da cinque anni, e vivevamo tutti in casa in uno stato di segregazione e in una pesante atmosfera di lutto che la morte di mio fratello, a sedici anni, seguita di lì a poco, aveva reso ancora più grave. La pratica della religione, di cui mia madre era sempre stata osservantissima, si era così ormai andata per lei riducendo quasi esclusivamente a un culto degli scomparsi che solo un disperato anelito per l'oltretomba alimentava, e in questo malsano clima trascinavamo una stentata vita familiare, trascurando affatto, quasiché aberrante, la massima evangelica secondo la quale conviene lasciare che i morti seppelliscano i morti. Era ormai chiaro che la nostra barca andava alla deriva: proprio nel momento in cui noialtri figlioli ne avremmo avuto più bisogno, era mancato il timoniere, ma non era certo parando le vele a lutto che si sarebbe ritrovata la rotta, né tanto meno invocando dallo scomparso propriamente idolatrato come insostituibile guida un aiuto che solo si sarebbe dovuto cercare in noi stessi. E idolatrato non sembri termine eccessivo: fotografie di ogni genere e di ogni formato ritraenti mio padre o in vita o sul letto di morte si trovavano sparse un po' dappertutto per la casa con un'insistenza davvero ossessiva e questo feticismo finiva per soffocare il ricordo vivo di lui che, semmai, avrebbe potuto aiutarci col suo esempio serbato nella mente e nel cuore. Un sacerdote che frequentava la nostra famiglia e che, stanco un giorno di questi funebri lamenti, aveva osato dire a mia madre: « Non si può mica seguitare a vivere inginocchiati davanti a un ricordo » s'era visto allontanare come persona ormai non più grata, e continuavamo così a tirare avanti senza speranza di uscir mai da quest'aura intollerabile.

Per quanto supergìù della stessa età, mia madre era troppo differente dalla bella Marie-Jeanne per avere mai avuto con lei altri rapporti che superficiali e mondani; ma sensibile com'era alla bellezza e alla raffinatezza del buon gusto quando questo era autentico, non aveva d'altro canto mai potuto a meno di provare una certa ammirazione per lei, e rammento

benissimo di averle sentito decantare la grazia suprema di Marie-Jeanne fin da quando, bambino, mi deliziavo ai racconti che sentivo fare in casa l'indomani di una festa da ballo, di una serata al Teatro Regio, o al ritorno da una giornata di corse a Mirafiori. Oltre tutto, Marie-Jeanne aveva il dono di una così squisita gentilezza che toglieva ogni parvenza d'inaccessibilità alla sua bellezza e alla sua eleganza, e che le conquistava le simpatie dei più difficili. Infine questa gran signora incarnava agli occhi di mia madre quella società francese che l'era familiarissima per le sue letture storiche e letterarie, ma che non aveva mai frequentato di persona: così come, del resto pur non essendo mai stata a Parigi, mia madre vedeva con ragione in Marie-Jeanne un perfetto esemplare di quella incomparabile disinvoltura che fa unica al mondo la parigina. Mi pare ancor di sentire il modo affatto speciale che aveva mia madre di dire «Marie-Jeanne» (come se la doppia *n* non esistesse e un accento circonflesso esageratamente allargasse la sonorità del dittongo), e questa pronunzia rasentava la affettazione quasicché mia madre si compiacesse di ostentare una più autentica dimesticatazza con la lingua francese, di quella che pur vantava, per immemore tradizione sabauda, la buona società di Torino.

Ma dietro l'ammirazione di mia madre per la bella Marie-Jeanne si doveva celare più o meno inconsapevole un altro motivo. Marie-Jeanne aveva avuto per madre un'italiana, anzi una piemontese, che, andata sposa non più troppo giovine al visconte di Saint-Brieuc, aveva pagato un po' caro il suo brillante matrimonio. Offesa per il comportamento del marito che non aveva ritenuto dover nulla mutare alla sua vita di *noceur*, Clara di Saint-Brieuc aveva scelto di trascorrere la maggior parte dell'anno in Bretagna con la figlioletta, cercando nella pratica intensiva dei doveri religiosi un conforto, se non un compenso, alle umiliazioni della sua vita parigina. Un tempo era però venuto in cui l'educazione di Marie-Jeanne, l'aveva costretta ad abbandonare la campagna per abitare anche lei in rue Barbet-de-Jouy, e l'adolescente aveva conosciuto la tristezza di venir su nel clima estenuante di un dissenso che per non esprimersi mai apertamente non si faceva tuttavia meno penosamente sentire. Ma l'infelicità di una unione coniugale di pura convenienza com'era stata la sua non aveva insegnato nulla a quella madre, e quando Marie-Jeanne, divenuta un'incantevole ragazza, aveva chiaramente mostrato di voler sposare un lontano cugino italiano, bel giovane ma scarso di mezzi, il visconte, a lui ostilissimo (« *Ce Lorenzo*, esclamava pieno di disprezzo, *il en a un toupet de se croire un parti!* ») aveva avuto la immeritata soddisfazione di trovarsi alleata la moglie, attaccatissima ai pregiudizi del suo mondo, e, chissà, forse anche incosciamente gelosa di una vita sentimentale a lei negata e che non riteneva doversi prendere in considerazione tra gli elementi necessari a concludere un matrimonio. Spietatamente osteggiata in quella che si doveva rivelare per una vera e propria passione, brutalmente separata dal suo Renzo, Marie-Jeanne, resistette fin che poté alle pressioni dei genitori che per toglierle i grilli dal capo non sapevano far altro che proporle i più bei nomi di Francia. Ma quando, di lì a due anni, dopo aver opposto rifiuto su rifiuto a tutti i successivi pretendenti, la ragazza aveva visto comparire in rue de Barbet-de-Jouy un altro piemontese, non più di primo

pelo ma ottima pasta d'uomo oltre che ottimo partito, e che si era messo a parlarle di cavalli col medesimo entusiasmo con cui usava parlargliene Renzo (questo « appassionato del *turf* » come si diceva allora, possedeva addirittura una scuderia da corsa), le era parso che quella era la volta o mai per uscire da una situazione ogni giorno meno sostenibile. Così Marie-Jeanne era divenuta la marchesa di Romagnano, e a Torino non ci aveva messo molto a incantare uomini e donne del bel mondo. Tanto anzi incantò giovani e vecchi che quando poi s'incominciò a sussurrare che in riva al Po Marie-Jeanne era venuta solo per ricongiungersi al suo Renzo divenuto in breve tempo assiduo di casa Romagnano, il pettegolezzo si contenne entro i limiti di una certa discrezione e l'indulgenza dei commenti arrivava perfino talora a suonar quasi complice. Certo, a un ricevimento, in un palco, alle corse, quella coppia non ci si poteva impedire di notarla da tanto che Marie-Jeanne e Renzo parevano fatti l'uno per l'altro. « Ma va poi a sapere cosa c'è di vero ! », si finiva per dire, e, del resto, non erano cugini? Massimamente discreto, ma sovrano, lo *charme* di Marie-Jeanne aveva ragione di tutto e di tutti. Per primo il marito non sfuggiva a questo influsso: fierissimo della sua bellezza e della sua eleganza non soltanto era grato a Marie-Jeanne di essere una inappuntabile padrona di casa ma di dimostrarsi pure ottima madre — almeno per quei tempi e in quel mondo in cui, tra *bonnes* e istitutrici che ci badavano dalla mattina alla sera, i figli non è che occupassero molta parte della vita quotidiana dei genitori. Come che sia, Yvonne venne su anche lei nell'adorazione di quella sua incantevole madre che ogni tanto la conduceva con sé a Parigi, e nella familiarità di quello « zio » Renzo che, del resto, era tosto diventato l'ombra di Peppino Romagnano nello star dietro all'andamento della sua scuderia da corsa, la famosa scuderia *Sir Lancelot*, dei cui fasti sono piene le cronache ippiche di quegli anni. Rammento benissimo l'ingrandimento di una fotografia scattata da mio padre a Mirafiori, e ora andato a finire chissà dove, in cui si vedeva Marie-Jeanne nell'atto di festeggiare il cavallo vincente col fantino ancora in sella. Un enorme cappello bianco, tutto fiorito torno torno di lillà, non bastando, parrebbe, a pararle il sole, con la sinistra teneva l'ombrellino aperto un po' inclinato sul capo, mentre con la destra finemente inguantata reggeva la briglia quasi sotto il morso; e tra quei due stupendi animali di razza, la gran signora e il purosangue, era come se vibrasse un accordo segreto di superiore bellezza che trascendeva in qualche modo l'episodicità, tra sportiva e mondana, della scena. In un angolo della fotografia, di traverso, mia madre aveva scritto: *Percival, Grand Prix, 1911*.

Sopravvenuta la prima guerra mondiale, Renzo non tardò a andare al fronte dove si meritò due medaglie d'argento alla testa dei suoi mitraglieri, mentre Peppino Romagnano, nelle retrovie, faceva del suo meglio per rendersi utile anche lui. Fu anzi nell'adempimento del suo, modestissimo, dovere (girava le campagne a requisire animali da traino per l'esercito) che si produsse l'incidente da cui doveva venir bruscamente troncata la sua vita. Un mulo ombroso, nel cortile di un cascinale, gli sferrò a tradimento un calcio che lo colpì in pieno e, d'un tratto, rese vedova Marie-Jeanne. Renzo si trovava in quel momento in una posizione molto esposta e sotto i fitti veli di lutto Marie-Jeanne ebbe agio di nascondere

un'apprensione che dovette farsi angoscia quando la raggiunse la notizia che Renzo era gravemente ferito. Mia madre in quel tempo raccontò di aver visto varie volte Marie-Jeanne in chiesa, ciò che non succedeva da molti anni, come aveva avuto agio di constatare trovandoci noi ad aver casa in quel tempo sotto la medesima parrocchia. Riservata com'era con noi nell'accennare a certi fatti, mia madre non faceva commenti; ma io ero già abbastanza grande per domandarmi fino a che punto ci vedesse chiaro in questa faccenda. Quella vedova che tutta in nero appariva più bella che mai, andava in chiesa a pregare per l'anima di colui ch'era stato suo marito o non piuttosto per la salvezza fisica di quello che poteva ora liberamente diventarlo, e che anzi per lei era stato il sospirato marito di sempre, il suo unico amore?

Mi par di rivederla ancora, Marie-Jeanne, vestita a lutto come m'apparve un giorno che m'imbattei in lei a un canto di strada in quel quartiere della città tutto ville e giardini e quasi deserto a quell'ora tarda della mattinata, dove pure noi abitavamo. (Le nostre ore di uscita dovevano abitualmente essere affatto diverse perché mi sia rimasto tanto impresso, come insolito, questo particolare incontro). Trovandosi ormai nei pressi della sua casa s'era scoperto interamente il viso, e, incorniciata dai veli neri, quella carnagione, seppur ravvivata dal sapiente uso dei belletti, serbava un incanto che altri volti più giovani, più freschi, avrebbero potuto invidiare. Sotto le lunghe ciglia delle palpebre leggermente azzurre lo sguardo carezzevole ma indomito aveva una lucentezza veramente stellare. Un mezzo sorriso incurvava le labbra socchiuse, un po' umide, appena tinte di carminio, e la mollezza del lieve ancheggiare sui tacchi piuttosto alti nulla toglieva alla fermezza del portamento, tutto incentrato sull'arco delle reni da cui era sotteso superbamente il busto. Aggiungerò che a quella epoca la moda femminile voleva ancora vesti che sembrerebbero dover essere indicibilmente ingombranti: ma queste non apparivano certo tali a chi le portava, e neppure, a dir vero, a chi guardava, tanta era l'armonia che, per la bravura della sarta, si produceva tra le membra di una bella donna e tutta quella profusione di stoffa che, sposandone le forme, scendeva fino ai piedi. Nel caso poi di Marie-Jeanne, va da sé ch'era il suo gusto personale a creare il capolavoro che colpiva perfino me, poco più che ragazzo, nello scontrarmi per strada. Ma era ancora un altro, e più forte, senso a dominare: lo constato con un certo stupore in me stesso a più di quarant'anni di distanza. Quella donna, in tutto così raffinata, si sentiva che nulla al mondo era mai valso a distorglierla dal suo unico fine, verso il quale aveva mosso, senza mai deflettere, con quell'andatura non meno flessuosa che annervata. Aveva amato un solo uomo, non gliel'avevano lasciato sposare, ma non s'era data per vinta: era stata sua, e ora, finalmente, costui, da amante si sarebbe tramutato in legittimo marito. Rammento che non potei a meno di voltarmi per seguire Marie-Jeanne con gli occhi, come affascinato da tanta risolutezza alleata a una grazia così sovrana. Una sottile scia di profumo la seguiva e sarebbe stata forse l'unica cosa a cui mia madre avrebbe trovato a ridire. Per il rimanente essa figurava certo ai suoi occhi il fiore più squisito di una certa eleganza: quella che uno dei suoi artisti preferiti (ma chi sa più chi sia quest'oggi?), Helleu, aveva fermato

nelle « punte secche » di cui aveva fatto incorniciare le riproduzioni nel suo spogliatoio. Ma essenzialmente, e dovevo persuadermene ancor più di lì a qualche anno, essa incarnava per lei qualche cosa di estremamente romantico: l'ideale di una donna che per tutta la sua vita s'era mantenuta fedele a un solo uomo.

Finita la guerra e tornato a casa Renzo, che doveva sempre un po' risentirsi della sua ferita, non andò molto che i due si sposarono. La cerimonia ebbe luogo, letteralmente, « nella più stretta intimità », e quando Yvonne che aveva ormai vent'anni, si fu sposata a sua volta, con Ludovico di Anzasco, Renzo e Marie-Jeanne si poterono godere qualche anno di tranquilla felicità. Una felicità si potrebbe fin dire borghese, tanto poco di quanto faceva il lustro di quello ch'era pure il loro mondo entrava nella vita che avevano scelto di condurre. Solo alcuni intimi avevano accesso alla loro casa; a riunioni mondane non prendevano mai parte se non qualche rara volta in primavera all'epoca delle corse di cavalli, e a teatro andavano solo quando richiamati dai nomi di Bernstein, di Bataille, di Donnay, ai quali Marie-Jeanne si sentiva legata dalla sua fedeltà di parigina. Eccezionalmente veniva festeggiato con un piccolo ricevimento in casa loro Dario Niccodemi quando la rappresentazione di un suo nuovo lavoro teatrale lo conduceva a Torino. Marie-Jeanne l'aveva incontrato a Parigi ai tempi di Réjane (che, già anziana, ne aveva con la sua protezione favorito gli esordi drammatici), e n'era nata una specie di amicizia tra artistica e mondana con la quale Marie-Jeanne, pur così aliena da ogni velleità « culturale », si doveva immaginare di portare il suo piccolo contributo all'incremento dei rapporti italo-francesi. Probabilmente, nella sua ignoranza, le doveva anche sembrare che l'Italia si stava finalmente sprovvincializzando se quel mezzo greco, dopo aver fatto le prime prove a Parigi, si conquistava ora il nostro pubblico con *L'aigrette* e con *L'ombra*, opere di poco inferiori, le sembrava, a quelle dei suoi colleghi francesi, come *La raffica*, e *La Marcia Nuziale*, indiscutibili capolavori ai suoi occhi. Ma a parte queste occasioni di una mondanità del resto discretissima, la vita di Marie-Jeanne e Renzo trascorreva pari pari, quanto mai appartata, interrotta solo ogni tanto da qualche breve soggiorno a Parigi, o d'estate a St. Moritz, e d'inverno a Cannes.

Anche mia madre aveva una spiccata predilezione per il teatro di prosa, e mi sono spesso dipoi domandato come facesse a conciliare col suo rigore moralistico quella che a me pare tuttora una ben singolare indulgenza nei confronti del teatro francese del *boulevard*, al cuore del quale non si trovava altro che il dramma dell'adulterio, e senza che nulla davvero ne riscattasse la « immoralità » come invece avveniva, per esempio nei romanzi del suo benamato Bourget dopo la conversione. Ma doveva sempre trattarsi del medesimo fatto che le velava nell'intimo le contraddizioni della sua natura: bastava che una passione le si imponesse come autentica per trovar piena giustificazione ai suoi occhi, e partecipando dello scarso discernimento critico del suo mondo in fatto di letteratura e di arte in genere, prendeva per autentica l'espressione drammatica di certe presunte complicazioni psicologiche, di certi vantati conflitti sentimentali convenzionalmente portati alla ribalta dai vari Donnay, Bataille, Bern-

stein, così cari a Marie-Jeanne e del resto reputatissimi e applauditissimi in quel tempo. Così, per assurdo che possa a me stesso parere di paragonare anche solo alla lontana due esseri tanto dissimili, di fatto, era un medesimo impulso a accomunare, nel profondo, per certi riguardi, Marie-Jeanne e mia madre: l'impulso, cioè, che in entrambe alimentavano i postremi miti romantici dell'altro secolo e che di entrambe faceva, fuor d'ogni loro consapevolezza, s'intende, dei veri e propri campioni di non-conformismo. All'origine di quest'impulso — così sdegnoso, anzi ignaro di ogni rispetto umano — si potrebbe esser tentati di riconoscere come un riflesso dell'antica nobiltà nativa persistente a dispetto del progressivo imborghesimento della società. Ma fino a che punto sarebbe un'impressione giusta? Si fa un po' troppo presto da parte di taluni a dissociare nobiltà d'animo da nobiltà di sangue, ma anche da parte d'altri a identificarle. Accontentiamoci dunque di dire che il non-conformismo di Marie-Jeanne e di mia madre era una specie di lusso che non si potevano impedire dal passarsi, e che irresistibilmente le portava, nei momenti culminanti della loro vita, a trascurare senza incertezze ogni considerazione di ordine sociale, a trascendere ceppo, ambiente, casta, a fare infine, ognuna a suo modo, « parte per sé stessa ». Ma questo non impediva, beninteso, che non soggiacessero poi ciecamente a una quantità di pregiudizi, primo tra i quali proprio quello del « titolo », se non del « nome ». Così, per appartata che si svolgesse ormai la sua vita, Marie-Jeanne si può star certi che non dimenticava mai di essere la figlia del visconte di Saint-Brieuc, e ora la contessa di Montalto dopo esser stata per vent'anni la marchesa di Romagnano. Questi Montalto, per la verità, non si poteva dire che fossero gran che: dopo aver dato, dal '600 in poi, un certo numero di funzionari a casa Savoia, solo da Carlo Felice s'erano finalmente visti riconoscere i titoli di nobiltà che da generazioni accampavano e ciò molto più, si sussurrava, per il favore incontrato dal bellissimo Casimiro presso la regina Maria Cristina, che non per effettivi meriti personali. Ma oltre alla prestantza fisica ereditata dal nonno Casimiro, Renzo poteva vantare una altrettanto rara signorilità del tratto, e questa la teneva indubbiamente da sua madre che era stata l'ultima dei Crevacore, finiti come tutti sapevano ma di cui mia nonna diceva che gli strozzini avevano potuto spogliarli di ogni cosa fuorché del loro *grand air*. Questo *grand air* aveva fatto tutt'uno col valore dimostrato da costoro, per quanto attaccati all'*ancien regime* potessero essere per natura, nelle campagne per l'Indipendenza in cui avevano combattuto; e Renzo dimostratosi anche in questo loro erede, battendosi cioè come s'era battuto fino a quando nel '17, quella pallottola non gli aveva trapassato un polmone, oltre a far figura di eroe agli occhi di Marie-Jeanne, s'era conquistato sempre più vaste simpatie come campione di una bravura discesa « per li rami » e quindi indefettibile. *Bon sang ne peut mentir*.

Ma erano simpatie, va pur detto, di cui Renzo non si sognava di prevalersi per nulla, accontentandosi come faceva della pacifica esistenza di chi, una volta arrivato a realizzar pienamente la propria vita sentimentale, poco d'altro si cura. Non che, a dir vero, scarsamente portato a una specifica forma di attività dalla sua natura e dalle abitudini del suo ambiente, di gran che si fosse mai curato, l'ottimo Renzo, se non quando da giovane, e specie ai tempi

di *Sir Lancelot*, aveva passato il suo tempo tra cavalli e fantini; ma ora sembrava essersi veramente «seduto», e un estraneo che se lo fosse visto additare come l'oggetto d'una leggendaria passione amorosa, non avrebbe davvero trovato nulla di molto romantico in quel personaggio dall'apparenza senza dubbio distinta ma di scarso rilievo e che gli anni incominciavano un po' a appesantire. Quanto a me, l'immagine che ne ho serbato è quella di un signore di mezza età che spesso incontravo nel tornare a casa verso mezzogiorno intento a scegliere nella salumeria dove noi pure ci servivamo qualche raffinato antipasto: *caviar*, *foie-gras*, salmone affumicato. Così lo vedo ancora avviarsi tra il via-vai della gente per i portici di corso Vittorio, tutto soddisfatto del pacchetto che reggeva appeso a un cordino e col contenuto del quale avrebbe di lì a poco allietato la bella tavola apparecchiata, tutta rilucente di argenterie e cristalli sulla bianchissima tovaglia di Fiandra, di colei che non aveva avuto bene fino a quando non era diventata la sua legittima consorte.

I popoli felici, è risaputo, non hanno storia. E quella coppia sembrava dover ormai interamente sfuggire alla indiscreta curiosità della cronaca grazie alla felicità finalmente raggiunta, quand'ecco si produsse un incidente che, troncando questa di colpo, doveva dare alle figure del conte e della contessa di Montalto una sia pur momentanea ma tragica pubblicità. Successe cioè che Renzo, predisposto com'era alle affezioni polmonari da risentimenti dovuti alla sua ferita, si trovò ad un tratto in gravissime condizioni per via di un'influenza trascurata. In quei primi anni dell'altro dopoguerra, di sulfamidici s'era ancora lontani dal parlare, figurarsi di antibiotici: così fu che il male ebbe rapidamente ragione di ogni cura allora praticata, e vinto dalla virulenza del processo infiammatorio, in pochi giorni Renzo aveva reso l'ultimo respiro. Marie-Jeanne, dapprima come incredula, divenne di pietra non appena si fu persuasa ch'era davvero finito tutto, e misurando fino in fondo l'orrore del suo stato s'immobilizzò ai piedi del letto, con gli occhi asciutti fissi al volto ormai esanime di Renzo, affatto ignara dei familiari accorsi e che singhiozzavano intorno a lei. Finalmente si riscosse, e baciata la cara fronte uscì dalla stanza senza che a nessuno dei presenti, messi in soggezione da quel muto dolore, venisse fatto di seguirla. Drizzarono tutti l'orecchio a un vocìo concitato che di lì a un poco giunse loro dal basso. Marie-Jeanne era salita in ascensore fino all'ultimo piano della casa, e aperta una finestra che dava sul cortile s'era gettata nel vuoto sfracellandosi al suolo.

La risonanza di questo suicidio fu meno grande di quel che si potrebbe pensare. Non che, divulgatasi in un baleno la notizia prima ancora che fosse giunta alla redazione dei giornali, la gente non avesse trasecolato alla improvvisa tragica conclusione di quel famoso romanzo sfociato ormai da vari anni, e per sempre pareva, nelle pacifiche acque dell'idillio coniugale; ma, di fatto, la notorietà dei protagonisti non eccedeva gran che l'ambito di un mondo abbastanza ristretto qual era quello di cui Marie-Jeanne, e noialtri, facevamo parte. Trattandosi poi di un mondo in cui la stessa eventualità del suicidio non veniva neppure contemplata, più assai che la tragedia veniva risentito lo scandalo di un fatto così clamorosamente lesivo del decoro sociale, e istintivamente si tendeva a temperare il gusto del

pettegolezze abbandonandosi solo sottovoce. Per quanto velatamente, non si perdeva in ogni modo una così bella occasione per tirare in ballo vuoi la morale, vuoi la religione, vuoi infine, e meno farisaicamente, la pura e semplice *bienséance*; ma sarebbe quasi parso indulgere a una certa qual connivenza dare eccessivo peso a quello che dopo tutto era stato un fatto di cronaca che la buona società avrebbe preferito non aver da registrare nei suoi annali. Fu nel clima di questo diffuso stato d'animo che il duplice funerale venne sbrigato, si può dire, alla svelta, e non andò molto che alla povera Marie-Jeanne furono solo più pochi a pensare. Qualcuno tuttavia ci fu che non la dimenticò tanto presto, che anzi per un pezzo dovette rammentarla nelle sue preghiere, ed era la medesima persona che per quel gesto disperato, non aveva avuto che parole, ed esplicite parole, di compianto: se non temessi d'esser frainteso vorrei dire che arrivò quasi a ostentare una specie di solidarietà con la sventurata suicida — mia madre. Ma è che mia madre *sapeva*.

Sapeva cioè pur lei che portava ancora il lutto di mio padre (e lo doveva portare, se pur più tardi in forma attenuata, per tutta la vita) da quale spaventoso impulso era stata essa stessa quasi sopraffatta trovandosi sull'orlo di quel torrente gonfio e rovinoso il giorno di agosto di cinque anni prima che l'aveva raggiunta in montagna il telegramma con l'annuncio della morte improvvisa di mio padre. Chinassero pure gli occhi imbarazzati i suoi ascoltatori alle sue sconcertanti dichiarazioni. Quanto a lei, lo diceva piano e forte: solo a Dometdio aveva da render conto della sua vita, e della sua morte, quella disgraziata; a noi non rimaneva che compatirla con tutto il cuore. Per frivola che fosse stata tanta parte della sua vita (ma della sua frivolezza nessuno dei suoi attuali censori s'era mai, beninteso, sognato di farle carico), una cosa era certa: che di lei si poteva dire, come della peccatrice del Vangelo, che aveva molto amato — amato cioè in un modo terribilmente serio. Senza dubbio mia madre sembrava adoperare due pesi e due misure salvando allora la madre e dannando vent'anni dopo la figlia con quasi dantesca disinvoltura. Ma è che della vita di Marie-Jeanne Yvonne doveva ricalcare soltanto, con fatua leggerezza, gli aspetti più esteriori, e finir poi per fissarsi in una di quelle « relazioni » più che altro di comodo e fra tutte intollerabili a mia madre in quanto figuravano ai suoi occhi come una degradante contraffazione del matrimonio: un *faux-ménage*.

Mia madre, comportandosi con tanta inconseguenza sembrerebbe dar nuova prova della sua irrazionalità, perché, dopo tutto, una gran parte delle persone che frequentava, e anzi probabilmente la maggior parte, aveva contratto matrimonio non ricercando in esso altro che una « convenienza » non molto dissimile da quella ricercata da Yvonne nel suo concubinaggio. Ma la verità è che mia madre di questo fatto per lo più non si rendeva conto, e quando le succedeva di rendersene conto bisognava sentire come tuonava contro i disgraziati contraenti e più ancora contro i loro genitori. Un « matrimonio d'interesse »! Abbominazione maggiore non poteva darsi ai suoi occhi. Era il solito mito dell'autenticità a ogni costo, in omaggio al quale il mondo si divideva in eletti e dannati, e non sarò certo io a lamentarmi di esser cresciuto nel culto di questo mito; ma si può pensare quel che dovesse

produrre nei rapporti quotidiani una così irriducibile esigenza. Infine, mi dovevo sempre più persuadere di una cosa: che per quanto bene ci potesse aver sempre voluto, mia madre, prima di tutto, per natura, era stata essenzialmente una moglie, e più che una moglie. Onde il terribile schianto alla morte di mio padre, quel disperato senso di un bene per sempre perduto, che a momenti poteva toccare alla ribellione. E quando in quegli anni feci la scoperta del Manzoni da me affatto misconosciuto al tempo della scuola, e ascoltai rapito e commosso la confessione di Ermengarda delirante e prossima alla fine, il grido « *Amor tremendo è il mio* » mi giunse al cuore come una musica sconvolgente da tanto che metteva a nudo in me qualche cosa di mai prima espresso, eppure familiarissimo.

..... *Amor tremendo è il mio.*  
*Tu nol conosci ancora; oh! tutto ancora*  
*Non tel mostrai: tu eri mio: sicura*  
*Nel mio gaudio io tacea; né tutta mai*  
*Questo labbro pudico osato avria*  
*Dirti l'ebbrezza del mio cuor segreto.*

Oggi ancora, Verdi soltanto, con una di quelle strazianti melodie attraverso le quali un'Amelia, una Leonora, un'Azucena, riassumono e celebrano *in extremis* l'esser loro di donne votate a un'unica e fatale passione, ha il potere di turbarmi come fa il Manzoni ogni volta che mi accade il riascoltare l'eco lacerante di questi ultimi accenti di Ermengarda. Non per nulla, del resto, a mia madre, già più che matura, si serrava la gola e le lagrime rigavano il viso al risonare di una di queste arie — tardi conosciute, e anzi rivelatele da me, per esser stata, in gioventù, quasi esclusivamente wagneriana la sua educazione musicale. Se mai anzi ci furono momenti in cui il nostro contrasto si placava, questi sono tra quelli che rammento con maggior commozione e gratitudine: momenti in cui comunicavamo tacendo, entrambi presi e come rapiti dall'incanto di quel largo spiegarsi in libero sfogo canoro della sconfortata pena di un cuore ferito a morte.

**G**uglielmo degli Alberti *La Marmora* (Guglielmo Alberti), è morto a Firenze il 18 maggio di quest'anno, quando avevamo già in bozza il suo racconto *Abbozzo per un ritratto* che pubblichiamo in questo numero. Alberti, nel consegnarcelo, ci aveva manifestato il suo particolare affetto per queste pagine che Giacomo Debenedetti ci dice non essere le sole dei suoi ricordi. Il Comitato Direttivo e la redazione de *L'Approdo Letterario*, rimpiangendo l'amico e lo scrittore, e porgendo alla sua famiglia le più commosse condoglianze, ha affidato ad Alessandro Bonsanti l'incarico di rammentarlo nelle seguenti pagine con *Alcuni Ricordi* che costituiscono già un primo, limpido, se pur breve saggio sulla sua figura e la sua opera.



Claude Monet: *La barque bleue* (1886)

# ALCUNI RICORDI SU GUGLIELMO ALBERTI

di

Alessandro Bonsanti

*Il mio primo incontro con Guglielmo Alberti, origine di una lunga e vera amicizia, ebbe luogo alle « Giubbe Rosse », nell'anno in cui uscirono i Saggi critici di Giacomo Debenedetti, ed ebbe per me, anche in quel momento, particolare risalto perché mi fece prender coscienza del territorio culturale torinese e del suo significato, e mi pose in rapporto con alcuni scrittori ad esso appartenenti, ai quali poi dovevo restar legato più o meno negli anni a venire, dallo stesso Debenedetti a Umberto Morra, a Filippo Burzio, quindi, più tardi, a Massimo Mila, ai due Ginzburg, fino a Giaime Pintor.*

*Non posso infatti pensare ad Alberti, sia alla figura dell'uomo che all'opera dello scrittore, senza ritrovare in lui insieme predominanti e ammantate di discrezione, le caratteristiche che mi paiono fondamentali di quel gruppo, da cui fu distinto durante il ventennio e che in molti dei suoi appartenenti riuscirono a perpetuarsi anche dopo, dimostrando d'essere elementi connaturali e non derivati in parte da una reazione alla politica dell'ora, e per un'altra parte da tendenze letterarie e culturali in genere non condivise o addirittura avversate. Verrebbe fatto di porle sotto l'etichetta della serietà osservata in ogni contingenza della vita, se non fosse giusto riconoscere che il concetto ne può mutare da individuo a individuo; così mi pare più logico definire quelle caratteristiche comuni come una esigenza imprescindibile di legare strettamente l'uomo, nell'insieme dei suoi aspetti sentimentali e spirituali, al suo lavoro in un continuo, leale ed esplicito ricambio. Una definizione ricca un giorno di apparenze seducenti, quella della « torre d'avorio », ma non fu mai possibile applicarla al gruppo torinese e tanto meno ad Alberti, direi quanto più egli, proprio per certi aspetti della sua vita e delle sue frequentazioni mondane, avrebbe potuto sembrarvi coinvolto.*

*Il primo incontro fu istruttivo per me anche sotto altri punti di vista. Ho già raccontato che udii Montale, in tale circostanza, chiedere ad Alberti se avrebbe preferito aver scritto i Saggi critici di Debenedetti piuttosto che il suo Oreste, un libriccino pubblicatogli nel 1926 da Gobetti e che per trent'anni e più doveva anche restare l'unica opera edita in volume di lui. Allora non conoscevo Montale*

abbastanza per sapere in che senso bisognava interpretare la sorprendente domanda, e non ricordo il tenore della risposta che dette Alberti, seppure ne dette una; quanto invece non ho mai dimenticato è l'espressione perplessa, imbarazzata non meno che choquée, che finì col dipingerglisi in volto. Doveva trovare evidentemente assurdo solo il pensare che si potesse desiderar di aver scritto il libro di un altro, evidentemente a sua volta ignaro che Montale era abituato in quegli anni a tender trabocchetti ai debuttanti, al fine di saggiarne il diritto a venir accolti, se non nel chiuso della « torre », ai tavolini di marmo delle « Giubbe ».

Quel libriccino, Alberti, consolidatasi la nostra amicizia, me lo regalò un paio d'anni dopo. Era, e pareva, frutto di stagione; letteratura ed arte raffinata di uno che conosceva i classici stranieri più immediati, nonché l'uso che in quegli anni se ne veniva facendo da noi, Valéry e Gide, e Valéry Larbaud, filtrati attraverso il denso strato, il setaccio a maglie fitte, della saggistica inglese. Credo che se Oreste mi piacque subito, fu per le ragioni meno pertinenti, e che insomma non lo capii come invece lo capisco oggi, che vedo dissolte sotto il passare degli anni quelle parentele troppo imminenti, e invece immensamente cresciute, anche per il contributo del lavoro successivo dell'Autore, le ragioni della sua durata, d'una ormai perenne attualità. Alla quale appartiene assai più delle opere cui sembrò giusto sul momento riferirlo, almeno alla maggior parte di esse, che hanno assunto la patina di vecchio e spesso non si possono rileggere senza sforzo.

Quell'Oreste a cura di Pilade, quel ritratto di un amico a cura dell'amico che occorrerà ristampare, spingeva innanzitutto a chiedersi come fosse allora Pilade, il confidente e il cronachista di vicende impalpabili, ma quanto palpitanti per chi è ancora lontano dalla trentina. È difficile descrivere una persona com'era trentacinque anni prima, se si è avuta l'occasione — nel caso di Alberti, una fortuna di cui dovremmo ringraziare la sorte se non fossimo costretti invece a duramente rimproverarla d'averla troncata — di vederla sempre più di frequente fino a diventare una di quelle presenze familiari che contribuiscono ad attutire la diffidenza verso il mondo circostante. Potrei dire che non era molto cambiato se non fosse un'osservazione che siamo indotti a formulare spesso in casi analoghi, e che ha insieme del vero e del falso. Anch'egli, in quei giorni, era riconoscibile per caratteristiche esteriori; di tutti coloro che facevan capo a Solaria, era l'unico a portare pantaloni senza risvolta, eppure era un particolare molto meno snobistico delle nostre camicie dal collo largo, del nodo della cravatta immenso e tenuto lento. Infine, per rispondere in ritardo alla domanda di Montale, era allora in tutto Pilade come si poteva immaginarlo dalla descrizione di Oreste, nello stesso modo che appariva oggi, a rinnovata e rivalutata lettura della prima operetta, il Pilade quale ormai da tempo si configurava per gli amici? Direi di sì.

La nostra conoscenza, nel frattempo, aveva progredito, e ne fu causa soprattutto il soggiorno che facemmo insieme nella casa di Umberto Morra a Camucia, la villa alle falde della collina per chi guardi Cortona, provvista di romantica leggenda e forse di fantasma: una fanciulla annegatasi per amore nel laghetto. C'era anche Moravia, e lavorava alle Ambizioni sbagliate, un romanzo che gli dette parecchio da fare. Di quel soggiorno, per quanto riguarda Alberti, ricordo specialmente come mi colpisse, nella conversazione dove ha sempre brillato, il frequentissimo riferimento a persone più che a fatti, per la maggior parte allora a me sconosciute, nel quale credetti di vedere un riflesso di

quella vita di mondo che l'amico conduceva accanto a quella della cultura; solo assai più tardi, certi elementi dovevano servirmi a capire i saggi di varia umanità che aveva incominciato a scrivere dopo Oreste, e che costituiscono la storia della conquista insieme della sua maturità di uomo e di scrittore. Questi saggi, che vanno dalla letteratura al cinematografo, da lui raccolti in volume solo nel 1958 col titolo *Fatti personali presso la Casa Editrice Sansoni*, mi faccio vanto di dirlo dietro le mie insistenze e per mio tramite, mostrano come, oltre ad aver rappresentato nella nostra letteratura quasi da soli (e avviene di pensare semmai al Cecchi) una saggistica di stampo anglosassone che c'è voluta la seconda guerra mondiale per vederla riconosciuta e accettata, cercano sempre di scoprire com'è fatto l'autore dell'opera di cui parlano in quanto uomo, e precorrono anche in questo «contenutismo» avanti lettera, quanto si cominciò a chiedere proprio negli anni della guerra dalle generazioni più giovani, quasi a rivalsa di certe tesi dell'arte per l'arte ch'erano state avanzate dai loro maggiori per ragioni non sempre d'ordine tattico.

Risultò fin dall'inizio, dal saggio del 1926 sulla Febbre dell'oro, che ad Alberti interessavano i perché delle cose; ogni opera d'arte più o meno riuscita formulava innanzitutto, per la sua sensibilità, un perché cui occorreva cercare e trovare risposta. In tal senso bisogna configurare il lavoro di lui; questo è il punto di vista dal quale bisogna porsi per capire il senso del suo lento, e se si vuol cauto, progredire. Chi lo frequentò, gli avrà udito dire più volte che non sapeva scrivere, del che nessuno certo si accorge leggendo i suoi scritti, nello stesso modo che non gli verrà forse fatto di notare che scrive bene, salvo non si metta a esaminarli di proposito a tal fine, perché allora constaterà che sono anche scritti bene e che è solo la spontanea, naturale aderenza alla materia trattata, a togliere importanza al grado e modo della scrittura, a renderlo un problema sia pure solo apparentemente secondario.

Il fatto è che Alberti già stava educando in sé quell'amore per i problemi destinato a esplodere in lui nella sua piena maturità, e a condurlo al suo ultimo risultato, al libro su *Alessandro Manzoni*, pubblicato appena un mese fa da Garzanti, a cui appose con modestia un sottotitolo: *Introduzione allo studio della sua vita e delle sue opere [del Manzoni]*, destinato a diventare la miglior lode che gli si possa attribuire. Tuttavia, allora, il cammino da percorrere era ancora lungo; e costellato di distrazioni ed estravaganze di cui seppe però far tesoro.

Fu il periodo in cui l'amicizia con Mario Soldati e il passaggio di questi alla regia cinematografica, condussero Alberti a fargli da assistente, provando così nel vivo di un mestiere ancora capace di sorprese, un interesse che ho già avuto occasione di sottolineare. Un'attività che Alberti continuò a svolgere collaborando anche con altri registi, e mi ricordo di aver assistito alla ripresa della grande scena del ballo di *Un colpo di pistola*, per la regia del Castellani, e lo vedo ancora provvedere a metter ordine fra le comparse, mentre Maria De Matteis, come al solito geniale costumista, munita d'abbondante scorta di spilli, correva dall'una all'altra per adattare le vesti sontuose, ed eseguire insomma quelle modifiche e quei ritocchi dell'ultimo momento che tanto concorrono a conferire al lavoro del cinematografo un che di provvisorio, ma che assumono contemporaneamente tanta importanza per il raggiungimento dei risultati preventivati. Intorno a queste comparse, Alberti scrisse in seguito uno dei suoi saggi più tipici, dove dalla narrazione di vicende occorsegli, di tono inizialmente episodico, si passa,

per soffermarvisi sopra ben presto, all'interpretazione di una figura umana che assume risalto di ritratto aulico mediante un procedimento psicologico e ambientale. La collaborazione ch'egli dette in questo periodo ad alcune riviste severamente selezionate, reca le tracce di un affinamento dovuto esclusivamente, da parte di persona già fornita in partenza di tutte le carte culturali auspicabili, e insomma perfettamente aggiornata, a una presa di coscienza sempre più approfondita. Si può pertanto asserire che la guerra lo trovò già padrone di tutti i suoi mezzi, e che il soggiorno in Svizzera durante il periodo repubblicano, e soprattutto il matrimonio, facilitarono e forse affrettarono la risoluzione di una crisi che doveva esser sempre stata latente in lui come s'è visto, dando un senso definitivo al suo interesse verso la persona umana e i problemi che la riguardano. Si può far notare di passaggio, a questo punto, che perfino la indefessa confessione della libertà e dell'eguaglianza degli uomini, dell'avversione a ogni tipo di sopraffazione e di totalitarismo, non mancò di concedere all'avversario il beneficio del dubbio e la garanzia di quelle stesse libertà contro le quali aveva così a lungo e così disastrosamente operato.

Nel dopoguerra, durante il quale Alberti si fissò con la famiglia a Firenze pur conservando la casa avita a Biella, egli testimoniò in vari modi la felicità che gli procurava il ritorno totale alla religione da lui interpretata nel modo più aperto e riformistico. Cosicché l'antico frequentatore degli entretiens di Pontigny, il corrispondente di Gide e di equivalenti personalità dell'Europa fra le due guerre, cedette a poco a poco il terreno davanti all'amico di Père de Ménasce, al cultore di Père de Foucauld; infine all'interprete del Manzoni e all'esegeta dei Promessi Sposi. Subito nel dopoguerra aveva tradotto per Mondadori le memorie di Bernard Berenson, nella cui cerchia era stato introdotto da Umberto Morra fin dagli anni di Oreste; ma se si dovesse porre l'accento su quanto distinse dagli altri questo periodo destinato ad essere anche quello terminale della sua vita, fu la ricerca di una verità umana da accordare con quella offertagli dal ritorno senza riserve alla religione. Il suo impegno, in questa ricerca, fu strenuo, e chi ebbe la ventura di essergli vicino può testimoniare che se qualcuno giunse assai più spesso di altri a unire i due capi, questi fu proprio Alberti. Appartengono al periodo suddetto anche certi scritti più dichiaratamente autobiografici che prese a stendere col desiderio di dare ad essi uniformità e completezza, e vi appartiene il grandioso ritratto della madre che si pubblica inedito in questo numero dell'Approdo, dove la figura ritrattata prende risalto da quella della gentildonna che le serve di contrasto, con effetti di chiaroscuro d'una singolare efficacia rappresentativa. Il raggiungimento di una pace spirituale da doversi tuttavia sempre difendere anche contro se stessi, coincide qui esemplarmente col raggiungimento di una maestria esecutiva che va misurata e riconosciuta adoperando un metro esclusivamente artistico.

È che nel frattempo, sviluppatosi da un breve saggio che doveva servire da prefazione a nn'auto-logia di scritti del Manzoni sino ad assumere le proporzioni di un volume a sé stante, e l'equilibrio e la completezza relativi, era stato scritto il libro dedicato ad Alessandro Manzoni. Benché da un punto di vista strettamente critico non si possa negare che il ritratto della madre impegni a un giudizio più approfondito e definitivo, appare altresì evidente che la stoffa di cui è contesto il libro è della stessa qualità; che entrambi sono nati da esigenze della stessa natura, davvero ineluttabili: un processo di chiarificazione intima stava giungendo in porto. Qui soccorre in buon punto a dare una mano al critico

la riflessione che l'incontro di Alberti col Manzoni non è stato casuale, e che se esisteva un autore dal quale egli potesse ricavare il più possibile anche a beneficio di sé, questi era appunto il Manzoni. Sono constatazioni che si fanno evidentemente dopo che l'incontro è avvenuto e la scintilla è scoccata; tuttavia non ci si può trattenere dal pensare, a testimonianza di un caso felice, ai motivi esistenti perché ciò accadesse, insomma a una specie di predestinazione. Umberto Morra, giunto primo a dar conto del libro, ha notato giustamente che il mondo del Manzoni, « ha trovato con Alberti un esploratore quanto mai attento, che ne condivide tante premesse ». E certo il curriculum spirituale del Manzoni, distinto in gioventù da tante traversie, ma atteso nella piena maturità da una certezza di cui i Promessi Sposi sono intrisi con una naturalezza che dovrebbe risultare percepibile anche alle orecchie più sorde, dovette presentarsi ad Alberti durante la sua paziente elaborazione della vita del suo autore in rapporto con l'opera, con un volto familiare, quasi una consanguineità così preziosa da diventare mezzo di comprensione e d'intesa. Quando non si sapesse che Alberti si preparava a compiere ancora un passo avanti col dedicarsi a interpretare la vita e l'opera di Père de Foucauld, verrebbe fatto di pensare che la morte, cogliendolo il 18 maggio un mese appena dopo l'uscita del suo Manzoni, volesse sorprenderlo in un momento di particolare grazia, nell'attimo che segue all'opera appena fornita.

Era nato a Torino il 4 gennaio del 1900, da famiglia toscana antichissima che si ritrova in Dante, nella quale, durante il secolo scorso, si era inserito il nome dell'ultimo dei degli Alberti. E da sua madre aveva ereditato un altro nome famoso, quello dei La Marmora. Aveva ripreso a portare il titolo nobiliare dopo la nascita dei figli quasi a sottolineare il ritorno, fra gli altri ritorni, a una tradizione domestica, e certo per atto di umiltà. Chi fu onorato della sua amicizia e confortato del suo affetto, sa quanto abbiamo perduto.

# LE SILENCE DE GENOVA

di

André Frénaud

Sauras-tu pressentir encore le rêve inscrit  
ressassé dans ces pierres?

*Au matin l'homme s'éveillait pour répondre  
à la beauté rageuse de la nuit.*

*Il prenait les rues, il montait des escaliers,  
élevait des tours, un instant il se profilait.*

*Il s'éloignait par des portes de pierre,  
dévalait par des rampes, il s'arrêtait  
au marché au poisson pour s'égayer  
pour égarer le feu nocturne.*

*Un jour il bouchait des arcs, retaillait les ouvertures,  
il découvrait un autre accès ou se perdait à la lumière.*

*Une grille pour entrevoir les étendards  
des parties séparées. L'étendue qu'il entrouvrait  
par le terrain inégal. Si les épisodes changent  
ils inventent à chaque fois le même trajet.*

*Tout avait bonhomie et donnait confiance  
comme la couleur du poivron.*

# IL SILENZIO DI GENOVA

di

André Frénaud

Traduzione di Giorgio Caproni

Riuscirai a ravvisare ancora il sogno inciso,  
insistito su queste pietre?

*Al mattino l'uomo si svegliava per rispondere  
alla bellezza ràbida della notte.  
Infilava le strade, saliva scalinate,  
alzava torri, per un attimo si profilava.  
S'allontanava da porte di pietra,  
calava giù da rampe, sostava  
al mercato del pesce per trovar refrigerio,  
per distrarre il fuoco notturno.  
Un giorno accecava fornici, ne riapriva le luci,  
scopriva un altro accesso o si perdeva nello sforgorio.  
Un cancello per intraveder gli stendardi  
delle fazioni divise. La distesa che schiudeva  
sul terreno ineguale. Se gli episodi mutano,  
ogni volta essi inventano lo stesso tragitto.*

*Tutto era bonomia e ispirava fiducia  
come il colore del peperone.*

*Le nègre américain, le chic type rieur,  
déposé avec fracas anciennement  
par la mer alluvionnaire dans le port attirant  
et qui continue à marcher par les carrugi étroits,  
les filles polyglottes les belles poitrines  
qui savent la langue de chacun,  
tous les gens qui trompent leur vie dans les bas quartiers,  
ceux qui défient, ceux qui se taisent également obstinés,  
les palais à hautes portes refermées, les mâts,  
les grues profilées, si l'on monte on les voit  
et plus haut la mer.*

*Quel obscur maugrément par le soleil  
quand tu allais parmi ces rues  
mal assuré confiant,  
une longue fille à ton bras, et l'ardeur étonnée  
l'enjouement querelleur assuraient l'appui?*

*Quel vestige de toi, par la ville inconnue,  
aussitôt pressenti t'acharnait à saisir,  
parmi l'épanchement qui fait rumeur,  
un songe que tu n'avais jamais formé ici?  
Quel aveu t'insinue ce labyrinthe accueillant?  
Mais qui en toi résiste à l'écho indéfini  
qui prolonge une violente parole différée,  
parmi tous les cris par les détours?*

*Les longs draps des sueurs des nuits de rêve,  
les écrans blancs qui s'assombrissent à la fin du jour,  
sauras-tu y découvrir les directions prises?  
Quels éclats retiennent les vitres sous les corniches?  
Qui s'approche et toujours imminent, qui  
toujours se détourne?*

*Il negro americano, l'amicone pronto al riso,  
deposto con fragore anticamente  
dal mare alluvionale nel porto attraente  
e ancora in giro per gli angusti carrugi,  
le prostitute poliglote le belle poppe  
che sanno la lingua d'ognuno,  
tutta la gente che ammazza la vita nei quartieri bassi,  
quella che sfida, quella che tace egualmente ostinata,  
i palazzi con gli alti portoni chiusi, le alberature,  
le gru stagiate, tutto si può vedere salendo  
e, da più in alto ancora, anche il mare.*

*Quale oscuro mugugno nel sole  
quando te n'andavi per le vie  
malsicuro, fiducioso,  
una lungagnona a braccetto, e l'ardore attonito,  
la rissosa allegria garantivan l'appoggio?*

*Quale traccia di te, per la città sconosciuta,  
subito presentita, t'accaniva a carpire,  
fra la rumorosa effusione,  
un sogno che non avevi mai foggiato qua?  
Qual confessione t'insinua il labirinto accogliente?  
Ma chi in te resiste all'eco indefinita  
che prolunga una violenta parola rimandata,  
fra tutti i gridi nei meandri?*

*Sui lunghi lenzuoli di sudore delle notti di sogno,  
schermi bianchi che s'abbuiano col morire del giorno,  
riuscirai a scoprire le direzioni prese?  
Quali fulgori trattengono i vetri sotto i cornicioni?  
Chi s'avvicina e, sempre imminente, chi  
sempre si volge altrove?*

*C'était en ce lieu-ci, mais où? C'était plus-tard.  
C'est la fête où tu seras, peut-être.  
Cœur insoumis, cœur mal comblé,  
quelle énergie tâtonnante s'assemble  
pour quel avènement?*

*Avançais-tu pour le nier ou pour l'accomplir  
l'adversaire complice, le captif intraitable?  
En ajoutant tes pas au cheminement des pierres  
lorsque tu trahissais sa démarche pourquoi  
te reconnaissais-tu?*

*Porté par l'illusion allusive à l'être obscur,  
tu t'éveilles à percer le secret rien qu'en marchant,  
ému, enfoui encore en l'inconnu qui traîne,  
tu poursuis l'action souterraine et tu l'ignores,  
semblable à un cheval qui divague.  
L'être inaccessible, serait-ce pleine pamoison,  
le plaisir aspiré l'unité sourcillant  
sans autre écart que pour jouir de la joie?*

*Sauras-tu pressentir encore le rêve inscrit  
ressassé dans ces pierres?*

*Au débouché de la nuit  
t'ouvrirait le train des issues bleues,  
entre les tunnels t'éveillent les villages endormis,  
de sa face épaisse émergeait la mer brillante.  
Et la gare, le point de départ enfermé dans les fumées,  
la longue marche, les degrés, d'impasse en impasse  
tes pas sur tes pas, les secrets du changeur  
de toujours obscurcis,  
les visages, l'incertain orient,*

*Era qui in questo luogo, ma dove? Era più tardi.  
È la festa dove tu sarai, forse.  
Cuore non sottomesso, cuore inappagato,  
quale energia brancolante si raccoglie  
e per quale avvento?*

*Procedevi per negarlo o per portarlo a compimento  
l'avversario complice, il prigioniero intrattabile?  
Aggiungendo i tuoi passi all'avanzar delle pietre  
allorché ne tradivi l'andatura, perché  
ti riconoscevi?*

*Portato dall'illusione allusiva verso l'essere oscuro,  
sol camminando ti svegli a penetrare il segreto,  
turbato, sprofondato ancora nell'ignoto che si dilunga,  
persegui l'azione sotterranea e la ignori,  
simile a un cavallo sbrancato.*

*L'essere inaccessibile sarebbe pieno deliquio,  
il piacere aspirato, l'unità scaturente,  
unico scarto quello per gioir della gioia?*

*Riuscirai a ravvisare ancora il sogno inciso,  
insistito su queste pietre?*

*Allo sbocco della notte  
t'apriva il treno esiti turchini,  
fra una galleria e l'altra ti svegliano i paesotti addormentati,  
dalla sua faccia spessa emergeva il mare brillante.  
E la stazione, il punto di partenza chiuso nei fumi,  
la lunga camminata, gli scalini, d'angiporto in angiporto  
i tuoi passi sui tuoi passi, i segreti del cambiavalute  
sempremai poco chiari,  
i volti, l'incerto oriente,*

*le lavoir percé sur les remparts,  
la table sainte cachée par le rideau pourpre.*

*Es-tu revenu ici autrement qu'en songe?  
Es-tu là qui t'appuies sur les dalles rugueuses  
ce matin où tout est vide,  
où tout te sembla vide depuis toujours  
en ce matin?*

*En vain les allées et venues du soleil bienveillant.  
Il cligne, secoue la pluie,  
sur la rue en rumeur édifie l'ordre et l'ombre.  
Aujourd'hui la foule creuse, la ville dépouillée.  
Nul vin noir méchamment n'y vient luire  
pour enfiévrer ta paix déserte.  
Aujourd'hui ce qui fait défaut ne pèse plus.  
Dans la pierre dure le Saint Georges  
enfouit la chaleur du dragon.  
Si tu n'as plus d'ennemi c'est qu'il a vaincu.  
Sans espoir ni envie ta peine est vide.*

*Toi qui chemines infatigable, désolé  
au long des arcades parallèles,  
derrière le seuil d'un regard interdit  
l'innombrable montée de la douleur et du désir,  
son ressassement s'est épuisé;  
une masse de larmes aux cristaux muets  
a fixé le grouillement des cris.  
Sortirait-elle de toi cette force  
pour immobiliser le jour violent?*

*Des enfants jouent. Pourquoi rôder par là  
si tu ne peux te saisir ni te confondre?*

*il truogolo sforacchiato sui bastioni,  
la balaustra dell'altare nascosta dal tendone di porpora.*

*Sei qui tornato altrimenti che in sogno?  
Sei tu che qui calchi le lastre rugose  
stamani in cui tutto è vuoto,  
in cui tutto ti parve vuoto da sempre  
nel mattino?*

*Vano l'apparire e sparire del sole benevolo.  
Strizza l'occhio, dà una scrollata di pioggia,  
sulla strada in rumore edifica l'ordine e l'ombra.  
Oggi la folla vacua, la città spoglia.  
Malignamente nessun vino nero v'arriva a scintillare  
per dar fervore alla tua pace deserta.  
Oggi ciò che manca non pesa più.  
Nella pietra dura San Giorgio  
sprofonda la vampa del drago.  
Se non hai più nemico, è perch'egli ha vinto.  
Senza speranza né brama la tua pena è vuota.*

*O tu che prosegui instancabile, desolato  
lungo i portici paralleli,  
oltre il limitare d'uno sguardo interdetto  
l'innumerabile erta del dolore e del desiderio,  
il suo continuo ripetersi s'è stremato;  
una massa di lacrime dai muti cristalli  
ha fissato il brulicame dei gridi.  
Uscirebbe da te tanta forza  
da immobilizzare la luce violenta?*

*Ragazzi giocano. Perché t'aggiri qua  
se non puoi afferrar te stesso né confonderti?*

*Si tout est clos aujourd'hui écarte-toi.  
Va-t'en dans la campagne aride où s'élèvent  
pas à pas des maisons sans passé.  
Va écouter là-bas les cris du bateau  
t'apportant naguère -  
O médiatrice de toujours incertaine.  
Dans le sillage indéfiniment s'exténuant  
de la nostalgie, en vain espères-tu  
la douloureuse image, l'absence non plus  
aujourd'hui ne lui rend pas pouvoir.*

*Rien qu'une émeute de la mer aujourd'hui,  
ou ces maigres pins qui s'enflamment. Tu regardes,  
ressassant lentement rien toujours, à la recherche  
d'un prestige qui s'est défait,  
comme l'éclat éperdu de la vague  
ou le rougeoiement dans la flaque.  
Restera le boniment traditionnel de la mer  
pareille à toi pareil à ce petit chien  
qui gloutonne et grossit et, tendre, lèche  
ou irrité.*

*Tu étais aussi bien somnolent dans la chambre.  
Qu'importe s'il y a peu d'herbe dans tes songes.  
Le flamboiement étouffé par l'âpre torpeur.  
Les menaces par les meurtrières entendues.  
Des chats sortent du magma et se jettent.  
La main coupée, la neige apparue dans la cendre.  
Qui est mort, si le cadran se couvre de sang?  
Oubliée, la voile disparue  
dans le miroitement violet.*

— Certains après-midi cependant

*Se tutto oggi è precluso, allontanati.  
Vattene nella campagna arida dove si alzano  
ad ogni passo case senza passato.  
Va' ad ascoltare laggiù la sirena della nave  
che poco fa ti portava -  
O mediatrice in ogni tempo incerta.  
Nella scia che all'infinito s'estenua  
della nostalgia, invano spera  
la dolorosa immagine, neppure l'assenza  
oggi le ridona potere.*

*Nient'altro che un tumulto di mare, oggi,  
o questi magri pini che piglian fuoco. Tu guardi,  
ripetendo e ripetendo lentamente il nulla, in cerca  
d'un prestigio che s'è dissolto  
come lo sprazzo trasognato dell'onda  
o il barbaglio rosso nella pozza.  
Resterà il tradizionale vaniloquio del mare  
simile a te simile a quel cagnolino  
che ghiottoneggia e cresce e, tenero, lecca  
o irritato.*

*Tu non stavi poi peggio sonnecchiando in camera.  
Che importa se c'è poca erba nei tuoi sogni.  
Il fiammeggiar soffocato nell'aspro torpore.  
Le minacce intese attraverso le feritoie.  
Gatti escon dal magma e si buttano.  
La mano mozza, la neve apparsa sulla cenere.  
Chi è morto, perché il quadrante si copra di sangue?  
Dimenticata, la vela scomparsa  
nel baluginio viola.*

— *Certi pomeriggi tuttavia*

*la rumeur de marée de la rue  
dans les rais du soleil dans la pénombre  
sur le lit solitaire parfois te comblait —*

Les abords de la nuit seraient-ils plus propices?

*Parmi les rats qui se glissent, le mince œil luisant,  
rue des Trois Rois,  
le clocher aux huit profils émerveille  
l'entassement des gravats.  
De nouveau la promesse, l'appel impatient,  
tout s'émeut, tout aspire à t'émouvoir : l'embellie  
au passage incertain de la lune la fraîcheur par bouffées  
du grand souffle d'autrefois, les paysans dressés  
en mouvement au pas des portes,  
et l'ancienne voix rude,  
les niveaux sans accès se répondant,  
et les crocs parmi le marbre veiné,  
la fille à la hernie et la jambe de bois  
qui t'interpellent au désert d'ombres : les mères,  
tout revient sort d'ici te hèle s'ouvre en toi  
s'unifie en un mouvement solennel, jusqu'aux nuages...*

*Érigée par la nuit s'entrouvrirait  
la ville épaisse au ventre favorable?*

*Non, tes pas, l'interminable pas  
ne t'introduira jamais entre ces pierres  
ni les éclats venus d'ici,  
plus qu'un instant.  
La folie de brûler les nœuds, d'accéder  
à la part perdue, à l'universel  
ruissellement qu'exhalèrent*

*il fragor di marea della strada  
nei raggi di sole nella penombra  
sul letto solitario t'appagava —*

I paraggi della notte sarebbero più propizi?

*Fra i topi che sgusciano, gli occhietti lucidi,  
in via dei Tre Re,  
il campanile dagli otto profili stupisce  
il cumolo di calcinacci.*

*Di nuovo la promessa, l'appello impaziente,  
tutto si turba, tutto aspira a turbarti: la momentanea accalmia  
al transito incerto della luna la frescura a folate  
dal vasto respiro d'un tempo, i terrazzani eretti  
in moto sull'uscio di casa,  
e l'antica voce rude,  
i piani senza accesso che si rispondono,  
e gli uncini in mezzo al marmo venato,  
la meretrice con l'ernia e la gamba di legno  
che t'adescano nel deserto d'ombre: le madri,  
tutto torna sorte di qui ti chiama s'apre in te  
s'unifica in un moto solenne fino alle nuvole.*

*Drizzata nella notte si schiuderebbe  
la città greve dal ben disposto ventre?*

*No, i tuoi passi, l'interminabile passo  
non t'introdurrà mai fra queste pietre  
né fra gli scrosci sopraggiunti di qua,  
se non per un attimo.*

*Della mania di bruciare i nodi, d'accedere  
alla parte perduta, all'universale  
sfolgorio che emanarono*

*en tâtonnant ceux qui bâtirent,  
toi sur leurs traces, que vous en reste-t-il?  
Le bien commun du malheur et d'une poursuite  
abasourdie. L'autre c'est toi encore  
en tous lieux éperdu  
et qui peux t'entrevoir en l'étrange figure.*

*Frères qui vivez ici et dont le rêve épelle  
une absence mal lisible et qui nous leurre,  
s'il ne peut y avoir connaissance ni résolution.  
Cette lente effraction de soi, le possible privilège  
de se reconnaître au miroir de l'étranger...  
J'avais cru recouvrer la patrie infortunée,  
me saisir total, dans l'éclaircie  
en m'évanouissant m'enfreindre, communiquer.*

Était-ce l'aube ou le soir déjà perçé?  
Qu'avions-nous espéré que nous allons cherchant?

*Tout s'ordonne et remue dans l'accueillant espace,  
tout s'avive et se tient, se disperse.*

*Détournés de l'ardeur invisible mais qui passe  
par le flux et reflux de leurs songes,  
se sont-ils démis, ceux-là, s'ils se divertissent  
avec le peu quotidien, s'ils entretiennent  
le feu certain, confirment les gestes  
qui ne sont pas sans réponse,  
animés insouciantes,  
ceux qui vaquent ici par la splendeur d'été,  
dans les salons populeux qui marchent  
sous les minces morceaux d'azur  
que taillent les faites des hautes demeures,*

*brancolando quelli che costruirono,  
tu sulle loro tracce, che mai vi resta?  
Il bene comune della sventura e d'una prosecuzione  
stordita. L'altro sei ancora tu,  
in ogni dove smarrito  
e che puoi intravederti nello strano volto.*

*Fratelli che qui vivete, il cui sogno còmputa  
un'assenza poco leggibile e che ci illude,  
se non può esserci conoscenza né risoluzione.  
Questa lenta effrazione di sé, il possibile privilegio  
di riconoscersi nello specchio d'una terra straniera...  
Avevo creduto di ricuperare la patria sfortunata,  
d'afferrarmi intero, nella schiarita  
d'infrangermi svanendo, di comunicare.*

Era l'alba o già la sera trapela?  
Che cosa ci eravamo aspettati che noi andiamo cercando?

*Tutto s'ordina e si sommuove nell'accogliente spazio,  
tutto si ravviva e si trattiene, si disperde.*

*Stornati dall'ardore invisibile ma passeggero  
nel flusso e riflusso del loro fantasticare,  
hanno forse abdicato, costoro, per divertirsi  
col poco d'ogni giorno, per conservare  
il fuoco certo, confermare i gesti  
che non sono senza risposta,  
animati, incuranti,  
indaffarati in questo splendore d'estate,  
camminando pei salotti delle vie popolose  
sotto gli esili lembi d'azzurro  
tagliati dai fastigi delle alte dimore,*

*depuis la naissance ancienne.*

*La marmaille a fait signe, ils vont partir,  
la journée faite : le malheur entretenu.*

*La mer, pourquoi voulaient-ils retrouver la mer,  
la source inaltérable vue d'en haut,  
cette femme puissante aux jambes épaissies  
et les enfants qui regardent par le bleu?  
Montaient-ils, bonté bruyante, jusqu'au paradis  
entre les légumes du couvent, entre les figuiers,  
ou te conduisait-il le funiculaire  
vers la mort de saison en saison?*

Genova - Populonia - Paris  
14 août 1961 - 14 avril 1962

*fin dalla nascita antica?*

*La marmaglia ha fatto cenno, stan per andarsene,  
fatta la giornata: prolungata la sventura.*

*Il mare, perché mai volevano ritrovare il mare,  
la fonte inalterabile vista dall'alto,  
il grosso donnone dalle gambe tozze  
e i ragazzi trascorrenti con lo sguardo il celeste?  
Salivano, bontà chiassosa, fino al paradiso  
fra gli ortaggi del convento, tra i fichi,  
o ti portava la funicolare  
verso la morte di stagione in stagione?*

Genova - Populonia - Parigi  
14 agosto 1961 - 14 aprile 1962

## IL RIPOSO

di

Vittorio Lugli

**D**a molto tempo non incontro quel mio vecchio compagno, e mi ha fatto pena vederlo così sconcolato, depresso. Dopo una onorevolissima carriera nella magistratura, da oltre un anno vive in campagna, nella sua campagna, con la figlia, i nipotini, e « non mi ci trovo, non mi ci trovo », dice quasi gemendo. Non gli ricordo l'esempio del Filocleone aristofanesco, nelle *Vespe*, non gli consiglio di esercitare nell'ambito domestico la sua passione di giudicare, perché l'amico soffre veramente. Solo mi chiedo se oggi i vecchi magistrati han lasciato la consuetudine umanistica, se non leggono più Orazio.

Non meno grave il caso del collega svizzero incontrato in un congresso. Insegnante di letteratura italiana in una Università del suo paese, da poco era sceso dalla cattedra, e non si dava pace. Come se il mondo si fosse del tutto dimenticato di lui, mentre il mondo continuava senza il suo insegnamento. Poi ho capito meglio: il collega era stato anche rettore nella sua Università, e ora dimesso insieme dall'insegnamento e dall'alta carica. Quando sarà più lontano il ricordo degli onori, negli studi egli troverà — credo — il conforto che lo guarirà della sua densa tristezza. Valente conoscitore della nostra poesia, già aveva pensato di riempire il « riposo » traducendo Leopardi: molto opportunamente, perché da oltre un secolo, dopo Sainte-Beuve e Musset, la voce del cantore di Nerina e di Silvia s'è fatta sempre più fioca nei paesi di lingua francese.

Simili conforti mancano al ragioniere che per tanti anni ho visto al suo

sportello. Non gli è riuscito di trovare un'altra occupazione, e alla sua età — sessantacinque anni, quaranta passati nel breve cerchio dell'ufficio — forse non saprebbe acconciarsi ad altro lavoro. Pensionato da sei mesi, gli ho chiesto come se la passava. « Abbastanza bene » mi ha risposto con un sorriso pallido, come un infermo senz'altra speranza che quella di vivere col suo male. Il bravo Giuseppe, invece, assunto ora col grado di « giornaliero » in una biblioteca, valido aiuto nella pulizia e nella vigilanza, pochissimo tempo è rimasto in ozio. Lasciata la ferrovia appena compiuti i sessanta, ancora forte e in salute, « che cosa ci facevo in casa tutto il giorno? » dice con i chiari occhi sorridenti. Perché volentieri sarebbe rimasto alla sua grossa fatica, lungo la strada ferrata, ancora per alcuni anni.

La vecchiaia palese, ufficialmente dichiarata e necessariamente accettata: questo per molti il « riposo ». C'è anche, s'intende, la malinconia del non contar più nulla, il fastidio di vivere ormai per un sussidio che sembra tale anche se formato in parte del nostro contributo. Contro la piccola prudenza borghese (« Studia, figliolo, procurati un posto e un giorno avrai la pensione ») ci sono gli animosi che non si esaltano per questa povera sicurezza. Un modesto privilegio — quando era ancora per pochi — e quelli che non lo cercavano, preferendo l'alea, l'avventura, e di lottare fino all'ultimo nell'incerto giuoco, forse anche mostravano una simpatica fiducia in se stessi e nella vita. Qualcosa di virile forse anche in questo disdegno della piccola esistenza quotidiana assicurata, e basta pensare al suo opposto, al calcolo per nulla elegante di coloro che possono dirsi profittatori della pensione. Sono i sottufficiali *ballucinés par la retraite* — così li chiamava un amico francese —, e quanti accettano, subiscono l'ufficio, il lavoro, solo per la prospettiva, nella attesa del lontano ozio tranquillo. O gli altri che si propongono di servire il minimo tempo necessario, e con un modesto assegno vitalizio passano ad altro lavoro già predisposto, meglio redditizio o più gradito.

Ma ora, poiché siamo tutti o quasi pensionati o pensionandi, bisogna guardare con occhio tranquillo questo riposo che giunge come imposto, a una

data non scelta da noi: questa improvvisa dichiarazione di inidoneità. E chiedere — come s'è fatto da più parti — che siano protratti i limiti di età negli uffici, pel constatato felice allungarsi della vita, e perché insomma l'uomo desidera, fin quando è possibile, affermare con l'opera la sua presenza tra gli uomini. Anche si pensa a sovvenire di consigli, di aiuti i lavoratori, perché nel modo migliore possano riempire il tempo libero, le ore che le macchine lasciano, e più lasceranno in seguito, al loro ozio. Così si potrà fare anche per quelli il cui tempo è tutto libero.

Consigli non parrebbero necessari agli anziani più colti, che potran provvedere con le proprie risorse, col vantaggio di una libera scelta. Il dono della cultura: lo spirito che porge alimento ed esercizio allo spirito. Quelli poi che dello studio o dell'arte han fatto la loro professione meno di tutti dovranno temere il « riposo », con gli scienziati, i ricercatori, i maestri di ogni scienza od arte. Mentre scemano le energie, e il desiderio urge di fare quel che ancora non si è potuto, ecco il tempo che ci permette di raccoglierci nel lavoro più nostro. Né vien meno quel che ha di meglio la scuola, il colloquio coi giovani: vengono ancora i migliori, numerosi e riconoscenti, anche interessati se ci trovano sempre intenti al nostro lavoro. Non torneranno i « carrieristi », quelli che vorrebbero sapere, capire come abbiamo fatto ad arrivare, già delusi a sentire che siamo arrivati a cinquant'anni, dopo venticinque passati nei ginnasi e nei licei, com'era l'uso di un tempo.

Così il « riposo » non è proprio giunto come una calamità; veramente non ho sofferto al passo che a molti par tanto duro. Del resto, il limite d'età è tale per noi che non potrebbe desiderarsi più alto, e gli ultimi cinque anni (coi doveri ridotti e la curiosa denominazione di *ordinari fuori ruolo*) blandamente ci adducono alla fine. Cui non è possibile arrivare impreparati, com'è avvenuto al collega svizzero traduttore di Leopardi o all'amico magistrato. Infatti, dopo la cara malinconia degli addii e le consuete, tanto grate manifestazioni di affetto da parte di colleghi e scolari, vicini e lontani, mi pare di aver trovato quasi subito la mia nuova forma, di aver ripreso, anzi continuato a vivere molto semplicemente.

E pure a tratti il dubbio mi coglie che la mia saggezza non sia troppa, e però voglio essere indulgente a coloro cui l'ozio studioso non basta per compensarli di quel che vien meno, il lustro derivante dalla cattedra. Quelli che sognano la carica vitalizia, come il generale ampiamente decorato, cui umile s'inclinava il vescovo di una piccola diocesi, e l'altro scotendo il capo: — Ma lei sarà sempre vescovo! — Indulgente dovrò essere pensando quel che accadde quando mi congedavo dalla scuola, e mi colpì più che tutto il resto. Vennero alcuni giovani a salutarmi, a casa, e con più aperta confidenza mi dissero il loro dolore per il maestro che se ne andava. Era quasi un compianto, e così sincero, ch'io sentii bene il dovere di confortarli, di assicurare quell'affetto premuroso. Non doveva sembrare loro ingiusto che i vecchi lasciassero il posto ai giovani. Non andavo poi tanto lontano, ed i miei scolari mi avrebbero sempre trovato, lieto di intrattenermi con loro, più lieto di poter essere loro utile in qualche modo. E, tra i libri e le carte, anche senza la scuola le mie giornate non sarebbero state vuote. Essi parvero abbastanza contenti, non del tutto persuasi. Io poi volevo bene che mi compiangessero come un vecchione (nato quasi mezzo secolo prima di loro!) ma non per altro... Invece, lo sentivo bene, ero senz'altro diminuito ai loro occhi poi che ero sceso dalla cattedra, l'alto luogo che mi mostrava ai vicini e ai lontani. E affettuosamente avrebbero desiderato che mi fosse ancora ritardata quella specie di degradazione.

Ci ripenso, e ancora sorrido malinconicamente. Anch'essi, i giovani, come gli anziani, come tutti? Entro il grigiore delle masse, chi può cerca di assumere una qualifica esatta, facilmente intesa, di incasellarsi, di entrare in un corpo costituito. Perché il giudizio comune cerca i segni visibili, i nomi esatti, i gruppi cospicui, e altro non cura. Ma i giovani, almeno essi pensavo sfuggissero al troppo facile uso. Ho tollerato in loro qualche volta, e quasi con simpatia, il dispetto della scienza ufficiale, burocratizzata, il sospetto per il « verbo » del cattedrante, con la speranza segreta di vincere quella diffidenza. E questi giovani ribelli alla regola sembrano più rari oggi che nel passato. Conformisti anche i giovani, oggi? Sarebbe una assai triste cosa, perché in essi il vizio sembra tanto più grave.

Non intendiamo scusare in noi questa pigra abitudine. Non invocheremo le lunghe prove, le delusioni, l'usura dell'esistenza, perché i giovani ci perdonino i compromessi, le poco eroiche rinunce, le deroghe. Siano pur severi coi nostri difetti, non si affrettino a farli propri. Quando vengono a visitare il nostro tranquillo ritiro, ci rechino quel che hanno di più giovane, la fervida energia, la fede fiammante, l'entusiasmo. Noi mostreremo loro quel che di meglio ci ha lasciato la vita: il gusto di osservarla, goderla negli altri, lo studio di parteciparvi ancora col nostro lavoro, che speriamo continuare fino alla fine. Mostreremo le nostre giornate raccolte, non vane, con l'abitudine del pensiero e la gioia della grande poesia. Le pagine dei sommi da rileggere, da vedere più a fondo. E qualche libro, pur degno, che ancora non abbiamo letto, e ci attende, ci invita, mentre ancora abbiamo il tempo.

Per concessione dell'Editore e dell'Autore, pubblichiamo questo capitolo del volume *Pagine ritrovate, Memorie, fantasie e letture*, che esce ora nella collezione einaudiana dei *Saggi*.

# LACLOS E LA NOSTALGIA DELL'EROICO

di

Franco Ferrucci

*Je vous demande pardon pour tous les ruisseaux passés, présents et à venir, pour leurs frères les oiseaux, pour leurs cousins les ormeaux, et pour leurs bisaïeux les sentiments.*

MADAME DU DEFFAND

Una pura ricerca di fonti letterarie sarebbe incapace di provare l'originalità artistica delle *Liaisons dangereuses*. Si può infatti affermare che non c'è parte del materiale con cui Laclos costruisce il suo romanzo che non sia stata attinta alla tradizione narrativa del Settecento francese. Anzitutto, la forma epistolare; poi la trama, che si concentra intorno a un tema iniziale, la seduzione per vendetta, già utilizzata, per citare solo un nome, da Dorat ne *Les malheurs de l'inconstance*. Alla tradizione vera e propria del cosiddetto «romanzo libertino» riconduce la tipologia del protagonista maschile, Valmont (ricorderò il Versac degli *Égaréments du cœur et de l'esprit* di Crébillon fils, o il personaggio centrale delle *Confessions du comte de...* di Duclos, oltre naturalmente al Lovelace di Richardson): è la figura, ormai istituzionale del *roué par profession*, del seduttore per principio, e forse il Duca di Dorat è quello che più somiglia, per molti aspetti, a Valmont. Un tema ricorrente di questa produzione è inoltre la denuncia dell'ozio pernicioso al quale è costretta la classe nobiliare, ridotta a cercare uno sfogo nell'avventura amorosa; anche in Laclos, in modo meno esplicito, questo tema è presente: ma egli lo trasforma completamente, cogliendo l'essenza profonda di quell'apparente perversione, e portando così a dimensioni epiche la schermaglia erotica dei suoi personaggi. Laclos utilizza schemi letterari e miti sentimentali che trova ovunque diffusi nella sua epoca; ma eccolo capovolgere, in forma totale e continua, il senso originario di quanto ha così facilmente ricevuto. Ci sono due episodi del romanzo veramente illuminanti a questo proposito.

Apriamolo alla prima lettera, inviata da Cécile alla confidente di collegio. La fanciulla è entrata nell'appartamento materno, un uomo l'attende e vola ai suoi piedi; ella perde la testa e si lascia sfuggire un grido. « Qu'avez-vous? », interviene la madre, « asseyez-vous et donnez votre pied à Monsieur ». In realtà, si trattava solo di un calzolaio. All'inizio della vicenda, questo episodio non ha solo la funzione di presentare il personaggio di Cécile (miscuglio perfetto di ingenua cattiva fede e di cedevole sensualità, osservata con un disprezzo freddo e divertito, eppure senza la minima traccia di misoginia, sentimento del tutto estraneo allo spirito del romanzo); esso ha un altro significato, non meno importante. Già nella prima lettera è consumata la demistificazione di un rituale del secolo; e basta leggere i romanzi dell'epoca per rendersi conto delle ondate di sentimento che dilagano per tutta quella letteratura così spesso definita « cinica e libertina »: quante lacrime, e consunzioni d'amore, e mancamenti, e deliri; quanti gesti rituali, riassunti in questo solo movimento, fossile di una servitù cavalleresca, il cavaliere che vola ai piedi della dama. Ed ecco il gesto improvvisamente separato dalla sua sostanza rituale, ridicolizzato; Cécile, la giovane figlia del secolo, trova alle sue ginocchia il calzolaio, e la madre ride, divertita, alla scena. La conclusione di Cécile dà senso a tutto l'episodio: « Je crois que, quand je serai mariée, je ne me servirai plus de ce Cordonnier-là ». Contro questo mondo, che vive in modo così aperto il tramonto dell'eroico, o meglio la sua notte già profonda, si appunteranno gli strali dei due grandi protagonisti.

L'altro episodio riguarda la studiata benevolenza del visconte di Valmont verso i contadini (lettera XXI). Deciso a impressionare Madame de Tourvel e a convincerla del suo ravvedimento, Valmont si reca un mattino in un villaggio non lontano, fingendo di uscir a caccia. Egli sa di essere seguito da un servitore della Présidente, che ha ceduto alla curiosità di investigare sulle misteriose uscite quotidiane di Valmont. Questo è l'unico caso di ingresso del mondo esterno nella chiusa società del romanzo; e l'ingresso non è casuale, è ancora il mondo contadino e patriarcale mitizzato dai contemporanei di Laclos sulle tracce di Rousseau. Non c'è quasi romanzo o romanzetto del tempo che non presenti l'episodio della buona azione ricompensata dalla gioia di fare il bene; anche Valmont, quando la famiglia si getta ai suoi piedi, sente le lacrime corrergli agli occhi: « et j'ai senti en moi un mouvement involontaire, mais délicieux ». Fin qui, tutto è in linea con la tradizione; il racconto di Valmont si distingue solo per un'ammirevole sobrietà di tono, per la ricerca dei tratti essenziali a illuminare la scena. Ma è la riflessione che segue immediatamente a capovolgere il significato dell'episodio: « J'ai été étonné du plaisir qu'on éprouve en faisant le bien; et je serais tenté de croire que ce que nous appelons les gens vertueux, n'ont pas tant de mérite qu'on se plaît à nous le dire ». Con un solo colpo maestro della sua implacabile lucidità, Laclos distrugge il luogo comune più diffuso nel suo secolo e forse in ogni tempo: la « bontà » dell'azione caritatevole è riassorbita e confusa nell'atto di vanità, e Valmont intuisce come essa non sia, in ultima analisi, che un gesto di dominio sulla con-

dizione del povero, già cristallizzato materialmente nell'immagine della sofferenza, e indotto per di più alla cristallizzazione spirituale della « gratitudine ». Ma andiamo a fondo di questo episodio: il fatto che Valmont abbia scelto questa via di seduzione dimostra la sua superiorità strategica sulla vittima designata: egli può fare *anche* il bene, mentre l'altra non sarà mai capace di fare il male. Valmont ha quindi un'arma di più nelle sue mani; tra le due forme di vanità, la sua ha l'enorme vantaggio di essere assistita da un'intelligenza più acuta e tagliente. E questo suo atteggiamento ripugna, nella sostanza e nello stile, all'etica più profonda del secolo, la ricerca della felicità come dominio delle passioni. Valmont, la Marquise, la Présidente, ognuno a suo modo si oppongono all'idea di *repos* come garanzia di *bonheur*; il loro destino è tragico in quanto aspira all'eroico in contrasto con il quotidiano, e tende alla pienezza in opposizione alla filosofia della rinuncia.

Se mai c'è stato uno scrittore completamente dissimulato dietro i suoi personaggi, questi è Choderlos de Laclos. Per tutto il romanzo la sua presenza è fantomatica e inafferrabile come quella del dio di Joyce che in un angolo della creazione rimane intento a pulirsi le unghie, o come il *comédien* di Diderot, seduto in platea davanti allo spettacolo della vita, con un libretto d'appunti sulle ginocchia. Ogni suo atteggiamento va ricavato da un personaggio, da una situazione romanzesca; e ancora, il dubbio non è mai fugato: le pensava, Laclos, certe cose messe in bocca ai suoi personaggi? C'è solo un attimo, in quelle incolori prefazioni rivolte soprattutto ai censori, in cui compare una punta autentica e velenosa, proprio in chiusura dell'*Avertissement de l'éditeur*, quando si tratta di convincere la censura che non c'è nel romanzo nessun riferimento a personaggi in vista dell'epoca: « ... nous ne voyons point aujourd'hui de Demoiselles, avec soixante mille livres de rente, se faire Religieuse, ni de Présidente, jeune et jolie, mourir de chagrin ». L'affermazione ha un tono noncurante e leggero; ma ecco affiorare la nostalgia dell'eroico che abbiamo già indicato come un tema fondamentale dell'opera; e si tratta dell'unico intervento, per quanto già dissimulato nella finzione dell'*éditeur*, che l'autore compie in prima persona. Per il resto, bisogna lasciar parlare i personaggi. Nella lettera II, la Marquise de Merteuil invita Valmont a sedurre Cécile, per vendicarsi di un'offesa fattale dal pretendente alla mano della fanciulla; ed eccola esprimersi in questi termini: « Je veux donc bien vous instruire de mes projets: mais jurez-moi qu'en fidèle chevalier, vous ne courrez aucune aventure que vous n'ayez mis celle-ci à fin. Elle est digne d'un Héros: vous servirez l'amour et la vengeance... ». La risposta di Valmont è sullo stesso tono: « Souvent même je désire... de finir par donner, avec vous un exemple de constance au monde. Mais de plus grands intérêts nous appellent; conquérir est notre destin; il faut le suivre... » (lett. IV). Il rituale amoroso del secolo, in via di esaurimento e ormai rivolto alla caricatura, ritrova slancio e vigore nelle pagine di Laclos; tutta una terminologia cavalleresca viene richiamata dai due protagonisti. Ascoltiamo ancora la Marquise: « Telle dans nos anciens Tournois, la Beauté donnait le prix de la valeur et de l'adresse » (lett. X); e quando Valmont le ribadisce la sua intenzione di

sedurre la devota Présidente, sperando così di meritare ancor più la gloria e con essa la stima della Marquise, ella risponde: « Venez donc, venez au plus tôt m'apporter le gage de votre triomphe: semblable à nos preux Chevaliers qui venaient déposer aux pieds de leurs Dames les fruits brillants de leur victoire » (lett. XX). Va notato, a questo punto, che Laclos continua un discorso già iniziato anni prima da un altro scrittore, dall'onnipresente Rousseau; ma ancora una volta, quello che era spunto iniziale viene utilizzato e approfondito in modo assolutamente originale. Un'intera generazione aveva letto Rousseau in chiave sentimentale e moralistica, impadronendosi degli aspetti più vistosi della *Nouvelle Héloïse*. Laclos dichiara più volte la sua ammirazione per questo romanzo, e la Marquise de Merteuil esce a dire che essa è l'unica opera, nel suo genere, che sappia davvero parlare d'amore (lett. XXXIII). Ma che cosa li avrà colpiti, soprattutto? Non certo il gusto delle tirate melodrammatiche; non certo il ritratto della vita campestre, addirittura ignorata da Laclos, non l'apologia di quell'insieme di prudenza calcolatrice e di buon senso piccolo-borghese riuniti in Julie sotto l'etichetta di « virtù ». È successo qualcos'altro di molto importante: è rinato in Rousseau l'amore passione, votato all'eterna promessa e alla morte; è rinato già in quel titolo, così estetizzante e di gusto talmente archeologico, ma già così intriso del sentimento di « cortesia » che circola per tutte le pagine del libro: quello stesso che ispira il linguaggio studiatamente trobadorico, il rito feudale di questo giuramento d'onore e di fedeltà imposto da Julie a Saint-Preux:

*C'est là, mon féal, qu'à genoux devant votre Dame et Maîtresse, vos deux mains dans les siennes et en présence de son Chancelier, vous lui jurerez foi et loyauté à tout épreuve, non pas à dire amour éternel... Vous ne jurerez point d'être toujours soumis, mais de ne point commettre acte de félonie, et de déclarer au moins la guerre avant de sécouer le joug. Ce faisant, aurez l'accolade et serez reconnu vassal unique et loyal Chevalier. (Nouvelle Héloïse, lett. XXXV).*

Ora, per Rousseau l'amour-passion, incapace da solo di portare alla felicità, doveva allearsi alla rinuncia definitiva. Per Laclos, invece, la passione deve mirare alla conquista, e solo in tal modo può aspirare alla felicità. Non è da stupire che entrambi, per vie così diverse, giungano a quella « nostalgia dell'eroico » a cui si accennava: sentimento tragico per eccellenza, in quanto si urta già nel suo nascere con l'impossibilità che è presente nelle cose. Ma non c'è niente in Laclos del sogno astratto e furente dell'impotenza che si scarica nel mito della « volontà di potenza »; nessun ostacolo psicologico frena la pienezza dei suoi personaggi. Essi sono grandi e compiuti, e come il protagonista del dramma greco, il loro limite non può essere imposto che da qualcosa di esterno, di oscuro e beffardo, e, in fondo, di meschino nella sua stessa forza. Alle origini delle *Liaisons dangereuses* c'è un ideale di pienezza; niente lo prova meglio dell'*Education des femmes*, il solo testo di Laclos, a parte il romanzo, che conservi ancora un certo interesse letterario.

Le prime pagine dell'*Education des femmes* ripetono, quasi parola per parola, il tono e gli argomenti del Rousseau dei *Discours* ideologici. D'altra parte sarebbe inutile cercare in tutto il saggio un'originalità di concetti assai difficile da dimostrare; lo ripeto, Laclos non deve parlare in prima persona, il problema di esprimersi gli diventa insolubile, il suo genio è quello del burattinaio, che ha in sé qualcosa di misterioso e divino. Tutto l'opposto di Rousseau, proteso a ingoiare ogni personaggio in se stesso, a farlo soffrire e mentire in base alle sue passioni, un autore, insomma, che sarebbe riuscito a tramutare l'intera storia universale in una lunga esperienza autobiografica. Ma più che le pagine scorrono, più l'edonismo di Laclos si impone al lettore, straripa addirittura dalla pagina. Certo, un comune atteggiamento edonistico lo lega a tutto il suo secolo; anche Rousseau, fra gli altri, parla sempre in nome della felicità, ma in fondo la libertà dello stato di natura gli serve da schermo, è un'ipotesi utile e non realizzabile, serve soprattutto a dimostrare che nella vita di società non c'è che la rinuncia che conti, o la grande solitudine del passeggiatore solitario. Il contrario avviene in Laclos; l'evocazione della felicità naturale non è congiunta a una volontà di moderazione degli istinti; basta leggere la più bella e autentica pagina del discorso, il risveglio dei sensi nella donna di natura. L'idea della gioia è legata all'atto sessuale; ed è una gioia attivamente e consapevolmente ricercata:

*C'est alors, qu'à quelque distance, elle aperçoit un homme; un instinct puissant, un mouvement involontaire, la fait courir vers lui; plus près, elle devient timide, elle s'arrête; mais, emportée de nouveau, elle le joint et le serre entre ses bras... Jouissance délicieuse, qui, jamais, osera te décrire?*<sup>(1)</sup>

È la « femme à sens actifs » che può esistere solo in una società dove ogni *obligation* e *entrave* siano abolite; dove la monogamia sia dichiarata contro-natura, così come l'obbligo fatto ai genitori di occuparsi dei figli; dove esista una sorta di comunismo sessuale primitivo, nel quale « toutes étaient à tous ».<sup>(2)</sup> Che cosa è avvenuto, quando questo mondo felice è scomparso definitivamente? Anzitutto è nata una grande consolazione, sconosciuta dapprima: l'amore.

*L'amour est le consolateur de la société. L'homme social a payé ce bien de tous ceux que possède l'homme naturel. Tels nos premiers pères, suivant la tradition, ne connurent la jouissance qu'après leur expulsion du paradis terrestre.*<sup>(3)</sup>

Ma nel vivere di società la donna si è trovata più debole di fronte all'uomo, sottomessa, schiava; ella ha dovuto ben presto forgiarsi armi nuove e segrete:

(1) *Oeuvres complètes de Laclos*, Pléiade, pag. 415

(2) *Ibid.*, pag. 434 e passim.

(3) *Ibid.*, pag. 417.

*Elles sentirent enfin que, puisqu'elles étaient plus faibles, leur unique ressource était de séduire... Plus malheureuses que les hommes, elles durent penser et réfléchir plutôt qu'eux.*<sup>(1)</sup>

Così nacquero bellezza ed amore; ma insieme anche lo stato di guerra perpetua tra i due sessi e, ultima e tremenda illusione, il sentimento di gelosia. Questa parte interessante e personale dell'*Education des femmes* si perde ben presto in una casistica salottiera della bellezza e dei suoi ornamenti; svanisce ogni rimpianto dello stato di natura, addio intenti filosofici, compare perfino la ricetta di una crema per la pelle! Ah, non avrebbe mai dovuto, Laclos, parlare in prima persona. Ma queste pagine sono molto importanti; torniamo alle *Liaisons*, scrutiamone i personaggi. Due grandi immagini di donna allora ci colpiscono: la Présidente de Tourvel e la Marquise de Merteuil.

La prima ci appare nel ritratto che Valmont ne fa alla Marquise (lett. VI): « toute parure lui nuit; tout ce qui la cache la dépare ». Qualcuno è riuscito a trovare insignificante questa figura così grande da commuovere profondamente Baudelaire, che così la definisce: « Type simple, grandiose, attendrissant. Admirable création. Une femme naturelle. Une Ève touchante. La Merteuil, une Ève satanique ». Nessuno come Baudelaire ha capito così profondamente lo spirito del romanzo: basterebbe questa sola nota a dimostrarlo. E infatti, la Tourvel ha molti tratti della *femme de nature* dipinta nell'*Education des femmes*; ma è superficiale ed errato sostenere, come qualcuno ha fatto, che la Présidente non è che la sua trasposizione nel romanzo. La cosa è in realtà più complessa. Si ricordi che una caratteristica importante di quell'ideale femminile erano i *sens actifs*, l'autodecisione, l'intelligenza non offuscata dal sentimento più esclusivo: e siamo qui molto più vicini alla figura della Marquise de Merteuil. Abbiamo quindi una sola immagine di donna, riassunta in un lontano paradigma naturale, e il suo fatale sdoppiamento nella società civile, in due mondi incomunicabili, chiusi l'uno rispetto all'altro. Tutte e due hanno rinunciato a qualcosa di molto importante per essere ciò che sono: e sono destinate a lottare fra di loro, senza mai incontrarsi, senza scambiarsi una parola. Valmont è il terreno della loro disputa eterna, la presenza maschile che le ha costrette alla schiavitù immemorabile. Esse sono le due grandi protagoniste della vicenda. Occorreva un'esperienza culturale come quella della Francia del XVIII secolo per ispirare questo dramma della lotta senza quartiere fra i due sessi: bisognava constatare nella realtà della vita dei *salons* quanto peso e autorità avessero assunto le incantevoli figure di donna che reggono e dominano i rapporti umani più intensi di quel tempo, e che scuotono così spesso vittoriosamente il peso dell'eterna catena imposta dall'altro sesso. E Laclos ci appare come l'ultima voce di questa civiltà, alle soglie di un mondo che

<sup>(1)</sup> *Ibid.*, pag. 417.





4 - Felice Casorati: *Merriggio* (1938)

avrebbe ben presto respinto la donna nella regione del demoniaco e dell'angelico, mostro spietato o specchio angelico di virtù, nuova e sempre riadottata strategia di rivincita e di condanna, sigillo a una condizione di passività.

Anche a questa luce, la Marquise de Merteuil appare come la più straordinaria creazione dell'arte di Laclos. Come personaggio femminile ella non ha confronti nella letteratura del suo secolo: le eroine dei romanzi del tempo si chiamano Pamela, Clarissa, Julie. È vero, è apparsa Manon, ma era splendida e effimera, avvolta di mistero: nella vita dell'uomo era l'ebbrezza e la follia. Des Grieux si domanda, attonito, come è stato possibile abbandonare onore e rispettabilità dietro quel fantasma irresistibile, « perfide et volage »; Manon non ha principi a cui obbedire, è una forza di natura che sconvolge irrazionalmente ogni principio di virtù. Il suo fascino risiede nella sua incomprendibilità. Ben altra tempra si rivela la Marquise de Merteuil. Si rilegga tutta la grande lettera autobiografica (LXXXI), che prende spunto dal desiderio peccato di mostrare a Valmont che ella non ha affatto bisogno dei suoi consigli, che è ben superiore al suo amico-rivale. Sofferamoci un attimo su questo aspetto dei loro rapporti. Giraudoux ha notato giustamente che una delle grandi idee del libro è questa amicizia lucidissima, tenera e puntigliosa al tempo stesso, fra l'uomo e la donna; questo dialogo continuo, traboccante di intelligenza e di disprezzo, nel quale i due si comunicano i trionfanti bollettini delle loro vittorie, la rete sottile e gloriosa delle manovre di guerra amorosa. « Il n'y a que vous et moi dans le monde qui valions quelque chose » esclama un giorno Valmont (lett. C). Eppure questa amicizia perfetta dei sensi e dell'intelligenza è destinata a crollare sotto la spinta di due forze diverse ma convergenti, il desiderio di affermare la propria superiorità e la gelosia, che insorge nei momenti più significativi della vicenda, da ambo le parti. Due sentimenti, lo si vede, legati all'eterna guerra fra i due sessi; sulla gelosia, come volontà di possesso e vanità offesa, non occorre soffermarci; ma quel bisogno di imporre il proprio predominio sull'altro (soprattutto da parte della Marquise) merita una spiegazione. La lettera autobiografica è illuminante a questo riguardo.

*Et qu'avez-vous donc fait que je n'aie surpassé mille fois?... Dans cette partie si inégale, notre fortune est de ne pas perdre, et votre malheur de ne pas gagner.*

La sua stessa condizione di donna le ha dato l'occasione di capovolgere l'inferiorità in superiorità. Ma la Marquise vuol subito distinguersi dalle donne del suo secolo; ella non è una « femme à sentiment », una di quelle donne che, da vere superstiziose, confondono incessantemente l'amore e l'amante, e hanno « pour le Prêtre, le respect et la foi qui n'est dû qu'à la Divinité ». Non è neppure una « femme sensible », stordita dai suoi sentimenti. Ogni sua azione discende dai suoi principi, è frutto di profonde riflessioni. Come

la donna di natura nell'*Education des femmes*, ella è costretta a difendersi dalla società ed ha trascorso la sua adolescenza a « observer et réfléchir ». La celebre pagina in cui la Marquise ricorda come è riuscita a piegare la sua fisionomia, a farle assumere l'espressione dei sentimenti che desidera fingere davanti agli altri; le letture nelle quali si addestra, i romanzi, i filosofi, i moralisti; i piaceri e i dolori, nei quali ella non vede che fatti da raccogliere e da meditare; tutte queste esperienze che ella si impone discendono da un *princípio*. Ma quale? La Marquise non lo rivela espressamente; ma le sue conclusioni non sono per questo meno chiare. Si osservino queste frasi, che ella lascia cadere qua e là, e nelle quali è raccolto il significato più profondo di tutta la sua figura:

*Vous jugez bien que, comme toutes les jeunes filles, je cherchais à deviner l'amour et ses plaisirs: mais... je n'avais que des idées vagues et que je ne pouvais pas fixer; la nature même, dont assurément je n'ai eu qu'à me louer depuis, ne me donnait encore aucun indice. On eût dit qu'elle travaillait en silence à perfectionner son ouvrage (lett. LXXXI).*

*Ce fut là, surtout, que je m'assurai que l'amour, que l'on nous vante comme la cause de nos plaisirs, n'en est au plus que le prétexte (ibid.).*

Che cosa esprime questo linguaggio se non la fede più assoluta nei dettami di quell'amore naturale, che una donna « à sens actifs » come la Marquise de Merteuil si sente chiamata a onorare e a seguire come la vera divinità che governa la vita? Ella ci appare allora, non soltanto come la grande vendicatrice del suo sesso, ma come un combattente di quella battaglia nella quale anche Valmont si trova impegnato: entrambi rivendicano alla natura quello che la società nega o atrofizza. E paradossalmente, la battaglia della Marquise è possibile solo in quanto ella ha strappato alla società le sue stesse armi. Fra tutti i personaggi del romanzo ella è di gran lunga, con Valmont, la più esperta, la più smaliziata, la più « civilizzata »: l'artificio, che la società usa per difendersi dalla natura, è da lei adottato come disgregazione occulta dell'apparato sociale, e in nome delle esigenze naturali. Infatti, se Valmont può spesso lottare alla luce del sole e circondare di gloria ogni suo nuovo *éclat*, la Marquise dovrà lavorare in profondo, tra le quinte, restare esempio di virtù e di moderazione, farsi astuta consigliera e abile discepola delle vecchie dame che imperano nei salotti e che decidono della reputazione delle giovani spose. Come dubitare della sua effettiva superiorità su Valmont? Si legga soltanto l'episodio della beffa crudele giocata a Prévan, vero capolavoro di racconto da parte della Marquise, condotto su due piani tra i quali la tensione è perfetta: da un lato, la partecipazione gioiosa all'impresa erotica, dall'altro, il continuo, magistrale scatto della parodia. Diverso è il tono dei « resoconti » di Valmont: eguale lucidità e raffinata intelligenza, ma l'attenzione è spostata piut-

tosto sull'abilità dei procedimenti o sulla tecnica di esecuzione, come nel racconto della seduzione di Cécile, o della Vressac; oppure nella « profanazione dell'amore », attraverso la lettera scritta alla Présidente dal letto di Emilie. Le frasi più profonde sull'amore e sugli uomini sono sempre espresse dalla Marquise; un'unica eccezione da parte di Valmont: la sua reazione dopo aver conquistato Madame de Tourvel. Ma questo è già il nodo del dramma, e per capirlo a fondo occorre soffermarci sulla figura della Présidente, e sulla sua funzione all'interno della vicenda.

« L'amour est le consolateur de la société. L'homme social a payé ce bien de tous ceux que possède l'homme naturel ». Ricordate questa frase, tratta ancora dall'*Education des femmes*. Madame de Tourvel ne è l'incarnazione umana più esemplare. Sicurezza, dominio sprezzante degli avvenimenti, abitudine all'analisi dei propri moti dell'animo — tutto ciò non può riguardarla. Dell'ideale archetipo naturale ella ha serbato l'assoluta spontaneità, il rifiuto della *parure*. Anche per lei la difesa dalla società si realizza nella fede verso la divinità amorosa; ma dapprima il suo amore è distorto verso le pratiche religiose, la filantropia, la virtù: Valmont comprende fin dall'inizio che la Présidente cederà solo al prezzo di un rivolgimento totale dei suoi principi, e ne trae un motivo maggiore per soddisfare il suo orgoglio: « Je serai vraiment le Dieu qu'elle aura préféré » (lett. VI). Dopo aver ceduto, ella si « consacrerà » interamente all'amante, rendendo totale la scelta:

*C'est donc à votre neveu que je me suis consacrée; c'est pour lui que je me suis perdue. Il est devenu le centre unique de mes pensées, de mes sentiments, de mes actions. Tant que ma vie sera nécessaire à son bonheur, elle me sera précieuse, et je la trouverai fortunée* (lett. CXXVIII, à Madame de Rosemonde).

Madame de Tourvel rappresenta l'ingresso della totalità nel mondo geometrico e razionale degli intrighi di Valmont e della Marquise. All'inizio, la sua conquista appare a Valmont una specie di necessaria punizione, oltre che la soddisfazione di un desiderio erotico. Egli giunge perfino a pensare che la seduzione della Présidente sarà un merito di più agli occhi della Marquise de Merteuil. Costei dapprima non comprende, poi è persuasa; insieme condurranno la guerra spietata e insieme infliggeranno la crudele umiliazione. Essi si ritrovano ancora alleati nel corso delle « operazioni » (tutto il linguaggio dei due complici è attinto alla terminologia militare: strategie, sapienti manovre, assalti, difese, gloria della vittoria, resa delle armi); lo saranno anche nei riguardi di Cécile, e non è un caso che la simpatia della Marquise verso la fanciulla si volga in antipatia una volta che ella ha ceduto a Valmont. Così resterà fredda e malvolente ai trionfanti accenti dell'amico che le annuncia la sua vittoria sulla Présidente; alleati nella battaglia, fatalmente si irrigidiscono a fatto compiuto, fino alla rottura. Succede infatti qualcosa di imprevisto nel corso della vicenda:

quella vittoria sulla Présidente, effettiva e totale, ha pure il suo drammatico rovescio. Ogni sentimento umano, ogni gesto, ogni reazione sembravano poter essere previsti e dominati; ma si è aperta una breccia nelle loro stesse fila. Quell'immagine di totalità, di assoluto, che Madame de Tourvel rappresenta, perviene a contaminare la limpida dialettica delle loro manovre. Essi stessi ne sono pervasi, a poco a poco, e senza riuscire a porvi riparo; Valmont si trova infine disarmato e la situazione gli sfugge di mano. Quando la Marquise gli descrive la sua felice serata con l'amante del momento, egli protesta in questi termini:

*Tenez, ma belle amie, tant que vous vous partagez entre plusieurs, je n'ai pas la moindre jalousie; je ne vois alors dans vos Amants que les successeurs d'Alexandre, incapables de conserver entre eux tous, cet empire où je régnais seul. Mais que vous vous donniez entièrement à un d'eux! qu'il existe un autre homme aussi heureux que moi! je ne le souffrirai pas; n'espérez pas que je le souffre* » (lett. XV).

Il fatto è che l'avvento della Présidente non fa che illuminare un aspetto della loro personalità che essi si sforzano invano di tenere nascosto; in questi due personaggi, così spesso e così a torto definiti « aridi » e « cinici », arde una continua e mal dissimulata aspirazione a quell'amore-passione che essi vogliono negare come totalità ma che non fanno che affrontare e esorcizzare continuamente nel corso delle loro esperienze. Quanta differenza anche qui dalle ombre umane che svolazzano per la vasta rappresentazione romanzesca del libertinaggio del secolo! Sentiamo parlare Valmont del suo nascente amore per la Présidente: « Me voilà donc depuis quatre jours livré à une passion forte » (lett. IV). E soprattutto, la Marquise de Merteuil quando tenta in un primo momento di dissuaderlo dall'impresa:

*Cet entier abandon de soi-même, ce délire de la volupté où le plaisir s'épure par son excès, ces bien de l'amour, ne sont pas connues d'elles (le maritate, n.d.a.). Je vous le prédis: dans la plus heureuse supposition, votre Présidente croira avoir tout fait pour vous en vous traitant comme son mari, et dans le tête-à-tête conjugal le plus tendre, on reste toujours deux* (lett. V).

Questa osservazione non è soltanto ironica; sotto il tono leggero si rivela un'aspirazione all'unità della coppia nell'amore degna dell'amour-passion più esclusivo. Ma entrambi i protagonisti scontano la loro lucidità e il loro spirito di conoscenza con la fatale impossibilità a concentrare la loro ricerca su un oggetto che li possieda interamente. Quando Valmont ha conquistato la Présidente, e offre ancora la sua « servitù » alla Marquise, come premio per la *prouesse*, ella si schermisce: « comment vous fixer? », gli domanda. La risposta di Valmont drammatizza lo stato di fatto. Egli protesta, nega di essere innamorato della

Présidente (cosa che la Marchesa ha intuito perfettamente); ma si tradisce poche righe più avanti, quando cerca di giustificare il suo interesse per la donna che ha appena conquistato:

*Il fallait donc trouver, pour mon observation, une femme délicate et sensible, qui fit son unique affaire de l'amour, et qui, dans l'amour même, ne vit que son Amant, dont l'émotion, loin de suivre la route ordinaire, partît toujours du cœur pour arriver aux sens; que j'ai vue par exemple (et je ne parle pas du premier jour) sortir du plaisir toute éplorée, et le moment d'après retrouver la volupté dans un mot qui répondait à son âme... Or, vous en conviendrez, de telles femmes sont rares...*  
(lett. CXXXIII).

Valmont è stupito, sconvolto dall'esperienza con Madame de Tourvel; e quella volontà analitica che lo trattiene vicino a lei, come per sorprendere il segreto della sua umanità, si congiunge ormai a un fascino profondo, sulla natura del quale la Marquise non si inganna (« c'est de l'amour, où il n'en exista jamais: vous le niez bien de cent façons; mais vous le prouvez de milles », lett. CXXXIV). È a partire da questo momento decisivo nei rapporti fra i personaggi maggiori del romanzo, che la vicenda mostra chiaramente di essere dominata dalla fatalità. Valmont ama la Présidente, la Marquise non si sbaglia affatto; le parole con cui terminerà la sua lettera a Danceny (che precipita gli avvenimenti finali) risuonano di autentica disperazione. Egli ha abbandonato Madame de Tourvel e non sa darsene pace: « ...je paierais de la moitié de ma vie le bonheur de lui consacrer l'autre. Ah! croyez-moi, on n'est heureux que par l'amour » (lett. CLVI). Ma pochi giorni prima, scrivendo alla Marquise, si era espresso quasi negli stessi termini:

*Semblable au voyageur, qui revient détrompé, je reconnatrai comme lui, que j'avais laissé le bonheur pour courir après l'espérance et je dirai comme d'Harcourt: « Plus je vis d'étrangers, plus j'aimais ma patrie ». Ne combattez donc plus l'idée ou plutôt le sentiment qui vous ramène à moi* (lett. CXXXIII).

Non si tratta qui dell'ennesima incarnazione del libertino trascinato irresistibilmente dall'impressione più immediata. Il destino di Valmont diventa tragico proprio perché la sua sete di amore-passione collutta in modo inevitabile con il suo stimolo di conoscenza e di gloria. La lotta iniziata da Valmont e dalla Marquise contro la retorica dei sentimenti si basa su una scommessa lucida e temeraria: riuscire a dimostrare che tutto è riconducibile al principio di piacere, ogni passione e ogni gesto. L'uno e l'altra hanno assunto quest'impresa come un impegno d'onore e di guerra; entrambi, — e particolarmente la Marquise — sapevano di combattere una lotta in nome della natura vilipesa, e questa guerra era condotta

da cospiratori nei sotterranei della vita sociale. La Présidente è ora condannata a essere la loro vittima più illustre; e la lettera, superba di stile e di spietata efficacia, che la Marquise suggerisce a Valmont, ha il tono squillante e trionfale di un grido di vittoria: la lucida ragione si è fatta ancora gioco dell'amore idolatra, gli ha dimostrato che fra tutte le forme di vanità, quella che si riconosce per tale è l'unica degna di sopravvivenza. Tutto sembra doversi concludere, e Valmont ritornare alla Marquise; ma le acque si intorbidano ancora di più, la Présidente non è passata invano tra di loro. Alle pressanti richieste di Valmont la Marchesa risponde con aperta ironia, il gioco di forza tra i due è cominciato, in nome della reciproca volontà di dominio. Le ultime lettere di Valmont hanno qualcosa di torvo e sinistro, sono pervase da un furore di distruzione; e infine « la guerra » è dichiarata fra i due giustizieri di Madame de Tourvel, nella quale essi avevano creduto di colpire la società, senza accorgersi di stare inferendo su una parte preziosa di se stessi, l'altra incarnazione di uno stesso rimpianto rivolto alla mitica felicità. La loro essenza umana, come quella della Présidente, affonda le radici nel mondo di natura; essi l'hanno incontrata, l'hanno riconosciuta, sono stati costretti a combatterla, e soccombono del suo sacrificio. In questo mondo di *salons* parigini, dove non un gesto sembra poter sfuggire al rigore delle forme e alle massime del *bon ton*, si rivela, improvvisa, la visione tragica della vita.

Ora, una tragedia è tale in quanto è inevitabile. Non si muore di incidenti nell'Edipo re. Lo scioglimento delle *Liaisons dangereuses* è stato molto criticato, e si è detto che Laclos ha voluto appiccicare un finalino moralistico e edificante per addormentare la censura e riappacificarsi coi lettori. Questa tesi è comprensibile; avendo fatto di Laclos un romanziere pruriginoso e della sua opera un romanzo da «boudoir», quel finale resta incomprensibile se non con interventi esterni. Ho cercato di mostrare che la cosa è ben diversa. Anche in questo caso Laclos ha utilizzato un materiale pre-esistente: il finale drammatico e moraleggiante era d'obbligo per un certo tipo di letteratura romanzesca del Settecento. Ma egli ne ha fatto qualcosa di assolutamente incomparabile, e di intimamente coerente a tutto lo spirito delle *Liaisons dangereuses*. Seguiamo i protagonisti: Mme de Tourvel getta un grido alla rivelazione, un grido che l'unica inversione di tutto il romanzo incide stilisticamente sulla pagina, un grido alla Racine: « Le voile est déchiré, Madame, sur lequel était peinte l'illusion de mon bonheur... » (lett. CXLIII). Da quel momento ella precipita verso le *tenebre* e la morte; la lettera, splendida, all'ignoto destinatario è un atto di rivolta in delirio alla totalità del mondo circostante, alla vita stessa tramutatasi in una ridda di fantasmi. Non meno profondamente tragico è il destino finale dei due giustizieri. Anch'essi scompaiono dal proscenio dell'azione; i loro ultimi atti sono raccontati da Mme de Volanges, da Mme de Rosemonde, da Bertrand, da tutto quel mondo ridicolizzato da tempo attraverso le loro gesta. Valmont muore nel duello con Danceny: la sua fine ha qualcosa

di eroico, di guerriero, coerentemente alla sua figura circondata dall'*éclat* e dalla gloria della seduzione; ma la Marquise, la cospiratrice segreta della guerra d'amore, è punita ancora più crudelmente. Il coro delle vecchie dame che scandisce le sue sventure nelle ultime pagine è l'unica voce che possa sottolineare il castigo; il marchio della *petite vérole* appare sul suo volto e ora « l'anima è dipinta sul viso », la sua fortuna rovina, il processo è perduto, la donna è costretta a fuggire. La società ha colpito con le armi di sempre, e ciecamente, rifiutandosi di capire. I tre grandi protagonisti sono dunque sconfitti da qualcosa che è più forte di ciò che essi, in modo diverso, esprimono in comune; una nuova vittoria della società è consumata a spese di un mondo che rivendica le esigenze della natura. Non è la *virtù* che ha trionfato sul *vizio*: è la grandezza, quella dell'intelligenza e quella dell'amore, che ha ceduto alla mediocrità. L'eroe tragico non può che scontare la propria superiorità; e il vincitore, malgrado tutto, riesce a serbare una sua opaca dignità, l'apparenza legittima e ferma delle cose che restano, degli atti che si conformano e che si adattano, senza mai scontrarsi con il furore dell'offesa divinità. Ben presto Mme de Volanges e gli altri saranno schiacciati dal sarcasmo e dal rancore; ma altri saranno i giustizieri, e diverse le mani che li guideranno all'impresa. Come sempre accade, difficilmente si sarebbe riconosciuto Laclos nei suoi autentici eredi.

Raffrontate col loro tempo, le *Liaisons dangereuses* chiariscono infatti il loro più autentico significato. Nel crepuscolo di un secolo che ha espresso la sua prima grandezza nel lucido sogno di impadronirsi del segreto della felicità umana, l'opera soffre pienamente il dramma di un impossibile esaudimento. Per Voltaire, per Marivaux, la felicità era a portata di mano; il limite sociale era sentito come benefico margine e riparo alle passioni; un gusto classico e sorvegliato dei sentimenti li guidava alla più serena analisi della vita morale; era l'eredità, e insieme la nostalgia del *grand-siècle*, che in loro continuava a operare. Questo universo è sconvolto a metà secolo; e in colui che esprime in modo più evidente lo stato d'animo della nuova generazione, J.-J. Rousseau, il problema già si pone nei termini di una scelta totale e di una assoluta rinuncia. Ma il prezzo di quella rinuncia era il mito insorgente della forza dei sentimenti contro la « aridità » della ragione, della vita di natura contro l'esperienza della società, che il vecchio Voltaire vede nascere con aperta e indignata disapprovazione. Laclos si trova nel punto estremo della parabola; è il momento in cui tutta una letteratura che professa una pseudo-fedeltà alla dogmatica rousseauiana versa lacrime artefatte sulla sorte dell'uomo, in un torbido crescere di furore sentimentale, in cui il mito della rinuncia è ormai approdato all'elegia dell'impotenza. Sono gli anni di Bernardin de St. Pierre. È il momento in cui la ricerca della felicità in nome delle esigenze di natura si mostra sempre più incapace di riconnettersi al fondamento conoscitivo che guida le esperienze più alte del « secolo dei lumi », e in cui il « problema del male » non è visto ormai

che in chiave edonistica o parodica. Sono gli anni del Marquis de Sade. Le *Liaisons dangereuses* rappresentano ancora un punto mirabile di equilibrio dei grandi temi che hanno dominato la vita del secolo: la volontà di capire e il desiderio della felicità. Il fatto che Laclos senta ormai impossibile la convivenza delle due aspirazioni non fa che suggellare la profondità della sua intuizione. Qui è racchiuso il significato limpido e tragico del suo romanzo. E malgrado le sue aperte professioni di fede verso Rousseau, lo sguardo lucido che Laclos rivolge al problema della *Natura* e del *male*, lo fa piuttosto erede della tradizione dei grandi moralisti dell'età classica, e avvicina la sua esperienza alla figura più geniale, più drammatica e più umana di tutto il Settecento francese: e intendo riferirmi al grande contemporaneo e avversario di Rousseau, a quel Diderot che resta ancora, e in gran parte, da scoprire nella sua pienezza. Proprio per questa posizione al culmine di una lunga esperienza, la figura di Laclos è stata soggetta a così contrastanti definizioni. Che cosa farne? L'ultimo dei classici o il primo degli analisti moderni, il discendente di Racine o il capostipite della linea che porta da Sorel a Raskolnikoff? La domanda resta aperta e la risposta è precaria. È certo, comunque, che Laclos non si sarebbe riconosciuto né in Stendhal né in Dostojevski.

Già l'uomo non si riconosceva più negli anni post-rivoluzionari. Ripenso a quell'ufficiale di guarnigione che per esorcizzare la noia scrive goffi madrigali alle dame di provincia; che per segnalarsi agli occhi del suo superiore Montalembert sostiene le sue idee a proposito delle fortificazioni nell'*Eloge de Vauban*, che gli vale un'immediata punizione da Parigi; che scrive in fretta e furia le parole di un'*opéra-comique* che cade alla prima rappresentazione; che in piena Rivoluzione, si iscrive al Club dei Giacobini, manovra per il principe d'Orléans, ne scrive i discorsi politici, ne partecipa la disfatta, giungendo a un passo dalla ghigliottina, evitata per miracolo a prezzo di accorate suppliche; che vive oscuramente, con un impiego amministrativo, una vita placida e borghese, « tutto volto alle gioie della famiglia »; che ne esce per seguire Napoleone nella campagna d'Italia, dove si annoierà, si ammalerà e infine morirà di morte del tutto naturale in quel di Taranto, protestando vanamente il suo bisogno di quieta vita familiare, « unica possibile forma di vera felicità ». Di questa ultima immagine si impadroniranno facilmente i biografi, che vorranno fare di Laclos l'esempio della rettitudine personale e civile; io non riesco a vedere in tutta la sua vita che un seguito di sfortunati e mediocri tentativi, e, negli ultimi anni, i segni di una sicura e malinconica decadenza. Da questo punto di vista, il suo romanzo serba ancor oggi qualcosa di indecifrabile e di misterioso nella sua perfezione. Forse non è vero, forse non bisogna prestar fede a un testimone di tal fatta; ma l'episodio narrato da Tilly è il solo a gettare un lampo di luce vivida e conturbante nella biografia di questo uomo. Siamo a Londra, nell'anticamera del principe di Galles, dove Laclos e Tilly atten-

dono di essere ricevuti; Laclos si annoia, e scarica la sua impazienza in un ricordo preciso, la composizione delle *Liaisons dangereuses*; ed ecco infine uscire dalle sue labbra una frase degna dei suoi eroi: «...je résolu de faire un ouvrage qui sortit de la route ordinaire, qui fit du bruit, et qui retentit encore sur la terre quand j'y aurai passé». Questa frase, notate, è stato un altro a tramandarcela; ma sembra davvero l'unica volta in cui Choderlos de Laclos non si sia sbagliato in un calcolo, ed è tempo di dargli ragione senza più riserve. Per il resto, tutto è oscuro e malcerto nella sua figura. Leggete tutto intorno a lui, e chiedevi chi fosse: ecco, pressappoco, quanto riuscite a mettere insieme. Un uomo alto, vestito di nero. Gli piaceva lavorare su commissione ed eseguire incarichi. Sembra che amasse il silenzio.

## NOTA BIBLIOGRAFICA ESSENZIALE

Ottima è la ricerca biografico-critica di EMILE DARD, *Le général Ch. de Laclos, auteur des Liaisons dangereuses*, Paris 1905. Vedi anche il meno ricco ma utile: FERNAND CAUSSY, *Laclos*, Paris 1905.

L'episodio narrato da Tilly si trova nelle: *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France depuis MDCCLXII, jusqu'à nos jours, ou Journal d'observation*, Tomo XX, Londra, MDCCLXXIII.

Le preziose note di Charles Baudelaire su Laclos sono state raccolte in appendice alle *Oeuvres complètes de Laclos*, ed. Pléiade, Paris 1959. Geniali e illuminanti per più aspetti i saggi di: ANDRÉ MALRAUX, *Laclos*, in «Tableau de la littérature française de Corneille à Gide», Paris 1939; e di: JEAN GIRAUDOUX, *Choderlos de Laclos*, in «Littérature», Paris 1941.

Si consulerà sempre con simpatia e giovamento la ricreazione di EDMOND et JULES DE GONCOURT, *La femme au dix-huitième siècle*, Paris 1880, ottima guida introduttiva al mondo che fu di Laclos (cfr. particolarmente le pagg. 195-199).

Essendomi proposto di evitare di infoltire questa nota con la menzione di opere che hanno incominciato ad annoiare me stesso, e che non vedo perché dovrebbero annoiare altri, cito soltanto, in quanto caso limite della « indignata ripulsa » al nostro autore: GEORGE SAINSBURY, *A history of the French Novel*, I, London 1917, pp. XIV-XV e 453.

L'idea di un Laclos « interprète d'une société finissante, peintre des vices qui la minent... » e delle *Liaisons dangereuses* come « suprême fleur du classicisme », si trova bene espressa in: A. MONGLOND, *Le préromantisme français*, I, Grenoble 1930, pp. 3-11. Si noti, per deludente contrasto, il libretto di ROGER VAILLAND, *Laclos par lui-même*, Paris 1953; dove Laclos diventa un pre-rivoluzionario cosciente, un paladino della nascente (?) borghesia, un anticipatore di Marx, un precursore della tauromachia scientifica, e altre cose ancora.

Una *thèse* diligente, spesso marginale, votata a riprendere alcune rapide e nervose intuizioni di Malraux è quella di JEAN-LUC SEYLAZ, *Les Liaisons dangereuses et la création romanesque chez Laclos*, Paris 1958. Ma negli ultimi anni i migliori contributi sono venuti da parte italiana. Si vedano i due saggi di ARNALDO PIZZORUSSO: *Un romanzo classico, le Liaisons dangereuses*, in « Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università di Cagliari », vol. XVII, 1950; e: *La struttura delle Liaisons dangereuses* ibid., vol. XIX, 1952. Acute osservazioni (specie sul finale del romanzo) si trovano nello studio di LUIGI DERLA: *Questioni di critica laclosiana*, « Studi francesi », 1960, IV, pagg. 278-289.

La decadenza intellettuale di Laclos negli ultimi anni trova una conferma nelle note a un romanzo di Lacretelle, ripubblicate da Claude Pichois sotto il titolo a sensazione di: *Un roman méconnu et inachevé de Choderlos de Laclos*, « Saggi e ricerche di letteratura francese », vol. I, pagg. 87-148, Milano 1960. Ma la promessa è, ahimè, del tutto sproporzionata, vista la grande differenza che continua ancor oggi a sussistere tra « opera incompiuta » e « opera neppure incominciata ».

# *Le idee contemporanee*

## CASI E FORTUNA DELLA NARRATIVA DELL'ANNO

*L*ettore, pubblico, son venuti assumendo in questi anni, nelle definizioni teoriche e negli abbozzi di analisi della situazione attuale del romanzo, una responsabilità diretta e han portato alla valutazione o all'apprezzamento di un'opera narrativa — più o prima che in rapporto alla storia dell'autore e a più larghe relazioni di questa entro un quadro culturale — come di un punto o un oggetto di cui misurare la forza entro un corso programmabile d'un circolo di produzione: spia, pur quest'ultimo, di orientamenti e tendenze generali, ma fatalmente appiattite o costrette entro l'angolo di una attualità così rilevante, o esclusiva, che finisce col valere come una scelta e col respingere quindi valutazioni di diverso ambito, storico, culturale, che anzi investe dell'insofferenza riservata ad esperienze del passato concluse o d'insufficiente apertura verso problemi e valori nuovi. Una attualità slittante, umbratile, e così esclusiva da non consentire addentellati né verso l'ieri né verso il domani, caratterizza un particolare atteggiamento critico: e infatti, nulla di più lontano da forme di volgarizzazione, nel caricare come oggetto il romanzo di facoltà meno esposte alla confusione o all'asservimento a quelle funzioni sociali, politiche, o altro, in cui si tradurrebbe in pratica la preoccupazione d'una qualunque presa storica. Sotto tale riguardo ecco la pur stretta attualità delle nuove esperienze aprirsi come un bisogno di differenziazione da indirizzi dominanti in anni pur recenti, diciamo nei primi dieci anni del dopoguerra. E se allora la narrativa ebbe carattere di apertura, cercò la comunicazione diretta e insomma parlò un linguaggio comune, normale, il primo predicato della narrativa sarà ora la postulazione almeno programmatica d'una coerenza in ogni parte e elemento del prodotto, quindi distruzione di ponti e addentellati quali nelle applicazioni della narrativa a fini diversi o impropri, e sostituzione agli interessi

relativi, impropri, d'un confronto diretto con la realtà, d'un parallelismo con l'astoricità d'essa misurato nel rigore della registrazione, della durata, del linguaggio. Prodotto, o oggetto, che trasporta nel cerchio degli affetti, della coscienza, un fluire della realtà sottratto ad ogni presunzione di inquadramento o di dominio razionale. Di qui il misurar nel campo d'un circolo di produzione il romanzo, come risposta ad una situazione generale che ha in quel circolo la sua causa, ed è pur situazione reale: vale a dire che, a confronto, avrebbero dimostrato una loro irrealtà ideologie o esperienze tradizionali, e, quindi, una cultura apparisce corrosa in una crisi generale.

Un'ambizione di denuncia prevalentemente teorica, e implicitamente a un grado di confessione, è il primo tratto che distingue dalla narrativa del dopoguerra quella degli ultimi anni. L'istintivo bisogno di dar sostegno al rifiuto dei motivi di fiducia che giustificavano scrittura ed esperienza realistica, è rivolto nella maggior parte dei casi contro il proprio passato: la confessione si esprime dunque nella ricerca dei modi che più adeguatamente consentano all'autore di parlar di sé, anzi, di una situazione che, riversata sulle più prossime cause del disagio, sulla inutilità o sul logoramento di esperienze, quanto prossime, inconsistenti attualmente, può consentire una nuova partecipazione, o ridurre estraneità, alterità, quasi, a una forma di decifrazione o di orientamento entro una sostanzialmente informe realtà. Ed è sempre, né può esser altro, che confessione. Il romanzo è l'autore: non un momento di una esperienza che si articoli nel rapporto della nuova con le altre opere dello stesso autore, della sua carriera con un corso di altre esperienze e interessi culturali, in cui s'apra una storia d'ambito più generale; non tradizioni né ideologie, e l'inserzione eventuale dell'opera singola in un quadro complessivo solo renderà diverse ulteriori esplorazioni o prestazioni d'esso autore che redige volta a volta un referto, il quale vale in sé. Alla presa su una realtà qualunque è sostituita la duttilità dei modi usati per la confessione, un interesse per l'efficienza tecnica, formale, per l'abolizione di particolari rapporti cronologici, anche nelle forme sintattiche. Tuttavia, se appena si va oltre la confessione, oltre il soggettivismo rigoroso, interessi teorici e formali riportano agevolmente, seppur ora per una via impersonale, a uno dei più tipici caratteri della narrativa meno recente e pur prossima, e senza soluzioni di continuità: da Vittorini o Gadda o Pavese potremmo dire, alle preoccupazioni più a ridosso degli ultimi anni. Fino a che punto, per questa via, sarà tutto un corso di fatti ideologici e culturali, a ripresentarsi, se pur nella impersonale veste di strumenti stilistici e strutturali, entro l'ansia, la confessione, conseguenti a un dato posto come assolutamente nuovo e sufficiente in sé a caratterizzare un corso di relazioni prospettate solo in vista dell'avvenire: il dato, cioè, d'una civiltà industriale? Rispetto a questa, il primo atto d'adeguazione è — col richiamo a una denuncia, alla confessione — il penetrare nel suo circolo con lo scoprirne i comportamenti, e prima di tutto rinunciando a un tessuto di fatti culturali, o sostituendo a ciò che è dell'uomo, o di un uomo figlio di una tradizione particolare, una autonomia che lo disponga a compromettersi ed iniziare una relazione con una realtà nuova e anzi estranea come la natura stessa e al pari della natura astorica e oggetto, ma ambiente comunque e circolo di relazione.

È naturale una specie di prevaricazione, un desiderio di anticipare le forme di relazione e inser-

zione, sia nel sostituire, ai criteri tradizionali di valore d'arte, una valutazione dell'opera nella sua resa e rispondenza e fortuna pratica, di mercato (magari nel contrapporre criteri nuovi in sede estetica a quelli tradizionali: e il criterio di valore d'arte non è — e come potrebbe — abbandonato veramente se non, per così dire, per disperazione, per bisogno di sincerità nella denuncia, ma relegato tutto nell'ambito d'una particolare esemplarità della confessione stessa, esemplare, simbolo, sensibilità lirica: e in questa intanto sarà da indicare un primo esito preciso dell'attenzione ai dati formali, già indicata come indice di continuità col passato almeno più prossimo); sia nell'assumere a oggetto del racconto parti, aspetti, o condizioni di quella stessa nuova realtà, ora come indizio di un disagio fondo, metafisico, o invece come studio particolare e tecnico che è poi un modo di introdurre problemi più generali per una via d'asciutto studio d'un particolare, d'un « vero » particolare. O direttamente confrontando, nella confessione, l'oggi con l'ieri: dello scrittore, e della società; o per altre forme: nelle quali tutte il senso del nuovo tanto più s'accampa quanto più liberandosi da una fiducia nell'attacco a sezioni particolari oggettive sfoga la confessione o liricamente, o nell'autonomia della esplorazione, in un disagio che tanto più rende puntualmente la propria misura, e ne dà il senso oggettivo, quanto più fatta angolazione d'un vivere non corretto o rivolto su se stesso ma capace d'un sussistere autonomo: presenza o viva proiezione, nella puntualità anarchica della attualità, d'una condizione del reale, e vergine nel coglierne uno od altro tratto. Ma è una condizione sempre lirica, poetica, quanto teoricamente armata. Lettore e pubblico, tuttavia, restan parte della macchina o del circolo in cui vuole agire l'ambizione teorica (a guidarne l'adattamento più difficoltoso quanto caratterizzato da una totale crisi), ma, anche, riconoscersi l'ambizione (pratica) a sentirsi inseriti in una cristallizzazione sociale, e a misurare presa e efficacia d'inserzione propria attraverso la analisi e la confessione — cioè il romanzo — nella misura della risposta del pubblico, del lettore. Il successo, in questo caso, può essere un dato di controllo, non certo l'unico, né sufficiente da solo, che anzi potrebbe valere non meno l'assenza di risposta momentanea da parte del pubblico, e l'ambizione potrà in tal caso mostrarsi, quanto insensibile verso il passato, pronta a pronunciarsi su schemi e valori dell'avvenire. Sul dato, costante, dell'incidenza e del valore delle direzioni strumentali e formali. In queste, il contatto col pubblico: chiamato a rispondere in misura che è venuta crescendo negli ultimi anni, per un complesso di fattori diversi, economici, editoriali, e in un'accresciuta circolazione di idee, e di fatti di costume, che riportano a una condizione economica complessiva di cui ha risentito anche quella particolare tribuna che è costituita dai premi letterari. Né, con questo, si presumerà che abbiano assunto toni nuovi negli ultimi anni. Caso mai, toni nuovi fu dato avvertire nell'immediato dopoguerra, né da allora son sopravvenuti reali mutamenti: nei dibattiti e nelle relazioni finali delle giurie sono presenti ancora orientamenti e indirizzi prevalenti già in quegli anni. Ma le ragioni della narrativa nuova, per il fatto stesso che governano il gusto di lettori, commissari e giudici, hanno visto crescere un loro vantaggio, sia pure nella forma mediata di una descrizione dei particolari contenuti d'una o d'altra delle opere preferite: contenuti più attuali, e quindi modi coerenti, attuali, d'impianto, e di linguaggio. Anche in questo caso, non sarà da porre l'attenzione alla

punta delle scelte quanto piuttosto alle decisioni che giustificano l'abbandono di quelle esperienze narrative che più sembrano rispettose del passato, specie se si tratta del prossimo passato. Questa, intanto, la prima osservazione che vien fatto d'annotare circa l'assegnazione dei premi dell'anno. L'attualità domina in una premura di sacrificare quanto, apparendo non staccato da una tradizione precisa, sembra meno consono non tanto alle esigenze d'una narrativa più di punta ma, piuttosto, a una astratta esigenza di dichiarare comunque l'usura o l'insofferenza che investono quella recente tradizione.

A una analoga astratta esigenza è lecito, del resto, riferire in senso più lato la straordinaria fortuna, di critica, e di pubblico, di opere chiaramente impresse d'un sigillo di acontemporaneità: una forma di evasione, nella situazione quale s'è fin qui descritta, sull'avvio d'un qualche inopinato successo (incomprensibile sul piano d'una effettiva attualità e d'una presa in problemi concreti, a non voler ricadere nelle ideologie e nei miti più tradizionali: e il fatto investe anche il giudizio di valore in campo estetico, valga il caso, celebre, del Gattopardo). Son seguite altre forme di oleografie storiche, che richiamano all'immediato dopoguerra, ma anche qui agevolmente ha potuto applicarsi un gusto sperimentale nei dati espressivi e strumentali (si pensi a *Le armi l'amore* di Tadini): in generale si tratta d'opere che in quanto fuori della recente tradizione han potuto esercitare una qualche indiretta funzione polemica, più o meno liberatrice. È in sospetto, sostanzialmente, il romanzo che, per servirci d'un nome solo come riferimento cronologico, dagli inizi di Moravia arriva a circa dieci anni fa: dal '30 per poco più d'un ventennio, con eccezioni, naturalmente, e l'osservazione vale come sottolineatura ed estensione del carattere della narrativa, in particolare, del primo decennio di questo dopoguerra; e investe il romanzo, quanto più proprio il romanzo fu contraddistinto d'una carica certo non comune di rinnovamento, e assiduo nell'accompagnare inchieste e analisi e prospettive ideologiche, sociali, di costume, magari politiche. Tutto questo mostra o sembra mostrare oggi una precoce usura. L'avvento d'un complesso di fattori nuovi, e sostanziali, che quel romanzo non avrebbe né preceduto né prefigurato, sembra denunciare una relativa sordità delle esperienze e dei contenuti che lo caratterizzano, quanto più li accosta alla tradizione oggi la premura stessa d'una del tutto diversa attualità, come guardandoli in una filigrana in cui si confonde il loro proprio disegno. Non conta l'esattezza d'un appunto del genere, quanto il suo porsi in una situazione che in quelle esperienze pur recenti non trova possibilità d'addentellato, di chiarificazione. Non è a dire che portino di più, o dati più nuovi, le opere nate da un tal disagio: è sufficiente il suo porsi per relegare in secondo piano romanzi che, pur validi, sembrano a ragione o a torto richiamarsi o mantenersi fermi in un momento passato. E ne han dato esempio indiretto anche le scelte dei maggiori premi di quest'anno. Dei quali è da dire che non sono stati assegnati a scrittori qualificabili come nuovi nel senso che s'è descritto fin qua: non mancavano, nelle « rose » dei candidati, ma la scelta è caduta su scrittori che solo indirettamente rispondono a talune delle esigenze nuove, soprattutto nell'apparire meno d'altri (sacrificati, su tale piano, Benedetti e Bonsanti) legati alla narrativa e, anzi, al costume dell'immediato anteguerra o del dopoguerra, o più in crisi verso i contenuti di quella narrativa. È il caso, in particolare, dei vincitori del Premio « Viareggio » (e

« Campiello ») e dello « Strega »: Arpino, e Berto: scrittori, e, con essi, il Bernari de L'anno del sole quieto, che hanno iniziato in quella narrativa logorata d'usura, o più in particolare nel dopoguerra la loro carriera, comunque nel quadro dei temi e delle ideologie e del linguaggio di quella narrativa (e lo scarto è più violento infatti nel più anziano, Bernari). Ma sembrano denunciare fortemente, polemicamente, una crisi che investe la loro stessa formazione: in sede, innanzi tutto, di contenuti, di motivazioni psicologiche.

Due romanzi di confessione aperta e che ribalta sugli anni più recenti, segno più o meno diretto d'una situazione attuale. Caratterizza una generica attualità la caduta o l'assenza d'ogni presunzione d'una realtà interiore di cui dare testimonianza, la rinuncia a un impegno morale: conseguenza, risposta, normali, in una crisi di ideologie o di impegni. E s'è potuto osservare di recente, in uno scrittore pur già chiaramente padrone dei propri temi, una riluttanza verso la « prima opera »: essa costituì una specie di precedente obbligato, fissò in certi tratti fermi la figura dello scrittore, predeterminando e riducendo il campo delle esperienze successive, sacrificando una disponibilità aperta e non risolta e che si fa avvertire ancora come rinuncia, perdita: l'opposto d'una responsabilità in cui riconoscersi. Di tipo analogo sono le varie forme che assume la confessione: anche nel caso di Arpino e Berto. Nell'uno e nell'altro, la parte che spetta agli interessi che governarono la narrativa nel primo decennio del dopoguerra prevale tuttora su atteggiamenti più nuovi. Assente, o quasi, l'usura degli impegni morali e sociali in quanto almeno abbia ad esprimersi nelle forme di una qualche ricerca formale, tecnica, più o meno nuova; evidenti, invece, insoddisfazione, sfiducia: ed evidenti già nel tono ostinato diretto, di sfogo, della confessione. Si tratta di scrittori attentissimi, e naturale dunque il comparire della denuncia d'una lunga illusione — quella appunto in cui si riassumerebbero il realismo e i miti della narrativa d'anni pur recenti — ma al limite della partecipazione personale dello scrittore a quell'esperienza, e su un piano non critico, non con una presa diversa sui fatti narrati. Di sé, della propria crisi quale narratore, scriveva due anni fa Arpino: « ...questa "cosa" più che un libro, quando sarà, per me sarà inutile: l'ho già consumato tutto, in undici anni, e il risultato vero non potrà essere lui, ma io... »; e ancora: « Tutto quello che ho fatto finora — e che mi sorprende curiosamente a difendere, cioè a spiegare — mi appartiene, è vero: ma mi appartiene come mi appartiene un orecchio, un'unghia, che non so di avere se non si decidono a ammalarsi. Non sono come io sono, né possono rappresentare ciò che vorrei »; « Vorrei poter affrontare la "cosa" possedendo una lingua brutale. Non ricca, non morbida, non eufemistica come l'italiano. Certo, è anche affascinante trovarsi alle prese con una lingua come la nostra, cascare tra le sue pieghe e lottare tra le sue eleganti dolcezze. Ma è disputa, scherzo, esercizio... non un vibrante randello... E la "cosa" meriterebbe di essere raccontata col coltello. Più ha lati teneri e fuggitivi, più, in questi, vuole un bulino che l'italiano non possiede. Più ha storie interne e piani e argomenti duri di vita, più le abbisognerebbe una lingua semplicissima, metallica, che ignoro ». La lingua è, qui, indotta come segno di una esigenza a cui risponda già uno strumento opportuno, od è, invece, un disagio, in cui solo parla la constatazione di una chiusa difficoltà, di una insolita scontentezza?

Dice, Arpino: « il risultato vero non potrà essere lui, ma io », e, ancora: « ...Non posso neanche pensare. Tutto quello che pesco, se mi affaccio al bordo di un minimo pensiero, sono frange e brandelli di cose sfatte, fiotti di cenere... ». Queste ultime parole rispecchiano lo stato d'animo da cui è nato l'ultimo romanzo suo, *L'ombra delle colline*: una denuncia moralmente sofferta, ma senza impegno di riesame razionale: « fiotti di cenere » anche le confessioni del protagonista del romanzo: « Sono cresciuto coi morti, Lu, e ho potuto metterli da parte, collocarli lontano, a furia di sperare nella pace, nella comune e lunga vittoria, cui però non versavo ogni giorno il meglio di me, ma soltanto i deboli vapori di intenzioni inorganiche... Basta solo capire, rendersi conto che non c'è vita sufficiente per vedere compiute le speranze vere, generali, proprio perché anche un uomo come me non ha saputo forzare la sua neghittosa vita e crescerla in progetto, in parte laboriosa dell'avvenire... Compreso questo, allora rimane un mucchio di tempo, anni e anni da consumare, disperdere... »; dal passato, e dal futuro, il tempo è come risucchiato sul presente, e serve appena a constatare un passo, delle cose, diverso da quello dello scrittore; né il vedersi, oggi, così diversamente da prima, metterà in moto nell'autore una critica dell'uomo che era ieri, e delle speranze e dei miti d'allora, quanto coinvolgerebbe a un tempo una condanna del realismo del dopoguerra e s'appunterebbe a un tentativo nuovo di presa sul reale, strumentalmente magari, e comunque collocherebbe in altra forma il rapporto, col tempo, dello scrittore, e dello scrivere. Un'ambizione, questa, teorica, ma che nasce dal dubbio sulla consistenza di programmi che, tutto sommato, restarono condizionati a prospettive prefigurate e di cui è venuta crescendo, col passar del tempo, la discordanza dalla situazione effettiva, e che ora sotto il velo degli entusiasmi caduti, lasciano vedere principi e interessi che riportano a tradizioni ancor più remote e vaghe: con la conseguente constatazione dello scarso progresso compiuto, e della loro scarsa utilità per un impegno, pur morale, che si configuri con tratti propri. Ecco il vantaggio di scrittori liberi da quell'esperienza, o per l'età, o perché stretti a un rigore più rigorosamente indipendente, poetico. Ecco, vale a dire, la ragione della autorità che conservano scrittori che sembrano rispondere a un'esigenza stilistica anzi strumentale proprio come un segno di indipendenza nella lettura della realtà: e una realtà, che affonda nella contemporaneità più polemica ma in una sezione strettamente espressiva, e lirica, poetica: Gadda, o, oggi, uno scrittore come Pizzuto. E, sebbene più appartato, è ad uno scrittore di tale natura che dobbiamo uno dei libri più ricchi di poesia, tra quanti ne sono usciti quest'anno, il *Landolfi dei Tre racconti* (di cui s'è detto diffusamente, di recente, in questa sede).

Arpino e Berto restano al di qua del corso, e del carattere, indicati: ne esprimono bensì lo stimolo, attraverso la denuncia dei temi, in cui si erano fin qui tenuti, della narrativa del dopoguerra. Denuncia che resta allo stato d'una confessione di casi personali, in cui pur potrebbe accennarsi metaforicamente o allegoricamente un rifiuto della propria storia, delle proprie origini nell'ostilità, da cui l'uno e l'altro romanzo muovono, dello scrittore che racconta in prima persona verso il padre, ex carabiniere nel romanzo di Berto, colonnello in quello di Arpino. Dalla immediatezza della denuncia viene al romanzo di Berto, *Il male oscuro*, un'esposizione caratteristica, piacevole in una somma di mali artisticamente



5 - Chaim Soutine: *Le Faïen mort* (1925)



6 - Nicolas de Stael: *La pierre* (1908)

non scontati, così che la stessa superficialità ha contribuito al successo largo del libro. E al romanzo di Arpino hanno cresciuto scioltezza il lirismo, il sentimentalismo, cioè qualcosa di nuovo nella confessione, aperta e senza riserve rovesciata sull'occhio del lettore, in modo da far sentire più preciso, nella denuncia, il rifiuto di una condizione inaccettabile: una forma più agevole (meno esposta perché non gravata di responsabilità teoriche e espressive), di quella stessa insoddisfazione che è il tratto caratteristico della narrativa più recente e che si presentava quest'anno pur con esempi più controllati ma forse meno dotati del pregio dell'evidenza, se non dell'esempio. In Arpino v'è tuttavia l'intento consapevole di indicare l'attrazione per un'esperienza riportata ai dati naturali, oggetto, «cosa», e di impostare su basi nuove quelli che restano elementi di un conflitto tra mondo delle colline e città, in Piemonte (palese l'eredità di Pavese), insufficienza dell'impegno politico, il cercar nel padre uno sfondo pur polemico al flusso delle generazioni, a un corso che ripete i suoi scacchi (« Sono cresciuto coi morti »), l'ostacolo, che avverte, di un linguaggio o solo di confessione diretta o tradizionalmente lirico, che relega il senso di genere o di « brandelli di cose sfatte » al limite dello sfogo. Il limite, che fa la fortuna del romanzo di Berto: romanzo divertente, che è pur un dato positivo, ma al quale giova il clima attuale di crisi più di quanto non lo rappresenti per parte propria effettivamente. Personaggi, situazioni scorciate con abilità, e al limite delle accentuazioni proprie dell'aneddoto.

L'insidia, implicita in tendenze dichiaratamente sperimentali, strumentali, è il compiacimento lirico, il frammentario, minuto, idoleggiamento formale, che, per quanto concerne lingua, e tradizione narrativa, in Italia, s'è fatalmente quasi sempre arenato in un livellamento provinciale delle più ambiziose aspirazioni culturali. È una rischiosa esperienza che registra precedenti remoti, dal D'Annunzio risalendo per la via d'un linguaggio poetico a Lucini e a Dossi, quest'ultimo stretto ad esperimenti che non è possibile sopravvalutare, se appena si controlli l'arco della sua opera dalle prime prove, le sole istintivamente, anche sul piano dello stile, felici: e del resto il livello provinciale degli interessi culturali e letterari delle Note azzurre conferma i fini immediati e mediocrementemente felici dei suoi esperimenti. Ma come Dossi poté servir di bandiera per tendenze che in realtà poco hanno in comune con i suoi esperimenti, giova del pari a mettere in guardia contro un altro rischio, pur ricco di precedenti, e in certo senso opposto, quello che porta a riconoscere solo in esiti apparentemente, o prevalentemente, lirici, scrittori ricchi di forza di scavo: e vale ricordare che un compiacimento di lettura così di superficie risulta ricco di conferme nella tradizione nostra, pur del secolo, e legittima l'insofferenza per forme di linguaggio che possano apparir tradizionali, e, di conseguenza, l'identificazione di un'esigenza di chiarimento nel campo degli interessi col gusto di linguaggio e strutture sperimentali: a parte la validità, da stabilire caso per caso, dei risultati. Ma il moto si presenta come orientato verso una fuga da esperienze recenti, e, con questo, dalla tradizione. D'altra parte, la fiducia, trasferita nelle tecniche, influisce sugli interessi. Si spiega allora la distrazione da un campo d'esplorazione dei fatti umani, per un modo di raccontare che indirizzi verso altri campi: l'accostarsi del romanzo al cinema, come è stato osservato per i romanzi, in particolare, dei giovani, ma anche per

L'anno del sole quieto di *Bernari*; e può valere come osservazione generale, pur per *La Califfa di Bevilacqua*. Vi corrisponde il restringersi, di altri, a una materia o a una esperienza più limitatamente propria e controllata, come nella *Spartizione di Chiara* — per tenerci ad autori più direttamente discussi pel traguardo di premi, o vincitori — ma sono osservazioni che valgono in generale, pur per *Carpi* (*Relazioni umane*) e per *Roversi* (*Registrazione di eventi*). Altri più strettamente segue forme di scrittura frammentata in vista d'una ricostruzione di cui si scorgono i dati lirici, o di colore (come nel giovanissimo autore de *La potenza di Mneme, Accame*). Ma la ricostruzione dovrà sia pur implicitamente respirare anche nel momento del livellamento d'ogni dato storico o tradizionale, specie per quanto concerne il linguaggio. È naturale che quanto più si possa parlare effettivamente di ricostruzione, più, al tempo stesso, riapparirà la persona umana, nella sua responsabilità. E più, conseguentemente, si verrà sostituendo alla opposizione un'affinità con zone di più segreto valore, pur della tradizione. Così il gusto satirico (ben diverso dal grottesco d'altri esempi della narrativa dell'anno) di *Pizzuto* richiama, già nella scelta dei tipi umani, prima ancora che a *Gadda*, a *Palazeschi*.

L'impegno della ricostruzione è pur documentabile, in forme e in sedi diverse, nei due romanzi *La penombra che abbiamo attraversato*, di *LALLA ROMANO*, e *Il passo dei Longobardi* di *ARRIGO BENEDETTI*, e, se pur in uno stato di crisi dichiarata, ne *La buca di San Colombano* di *ALESSANDRO BONSAANTI*. Anche *Benedetti*, vincitore d'un premio, ma forse con la *Romano* l'autore più discusso e che più ha interessato, ha ceduto in varie parti a un gusto del montaggio, del movimento, ma più per il controllo nel processo agli orientamenti spirituali del nostro secolo riesce indicativo di una crisi se pur trasferita in sedi espressive meno attuali e che forse possono apparire improprie a chi più lavora a ridosso degli indirizzi culturali dell'ora. Attuale il *Pizzuto* delle *Paginette*, e il racconto della *Romano*, che è dotato d'una straordinaria forza di penetrazione, nel tema limite d'un ritorno della scrittrice al paese dell'infanzia. Zone, angoli, uno spostarsi silenzioso: e il precipitare dei sentimenti legati all'inganno di quel tempo, per una fitta inchiesta della coscienza; così che il compatto silenzio muta lo schermo del tempo in una dimensione ch'è la stessa presenza della persona umana, coscienza allarmata, che sostanzia una serenità di idillio, in un paese, in una natura, in una facoltà straordinaria di penetrazione: straordinaria per la compattezza unitaria che presta a tutto. Violenza, e dolore, si fan capaci di interpretare un controllo — in realtà, stridente — come una traccia di patrimonio spirituale che apre leggi di estraneità e oggettività ad un colloquio e a una partecipazione difficoltosa più quanto più scontata con la distruzione dei ricordi come tali. Di qua la compattezza indicata, come d'un lavoro che, piuttosto che incidere in una materia, ne muti all'interno la struttura e, per così dire, la natura, e il significato. Un risultato anche inventivo, e formale, cui non era pervenuta nei racconti precedenti, e di valore positivo, pur nel quadro, in particolare, della narrativa dell'anno e degli interessi che ne governano gli orientamenti, sebbene la *Romano* pur nella attualità cui in parte può rispondere il suo lavoro resti del tutto indipendente.

ALDO BORLENGHI

## UN DIARIO, UN'ESPERIENZA: «LAVAGNA BIANCA»

*Una lavagna pulita, intatta — lo so anch'io — è nera, non è bianca. Ma non temo, per queste pagine, qualche imprecisione: stare anche un poco fuori dalle cose vere, che si incontrano. Vorrei, semmai, sperare proprio in quelle che « non si trovano ».*

*Ma, fuor di scherzo, non c'è dubbio che preferirei, quest'anno, scrivere in nero su una lavagna bianca. Un Capodanno che mi aprisse ai prossimi mesi con la mente lavata: quasi un ricominciamento. E via via notare qualcosa, infittire una lavagna di note e di esperienze della vita e della mente...*

E veramente questo nuovo libro di Leone Piccioni, edito da Vallecchi: *Lavagna bianca. Diario 1963, con agosto in URSS*, riflette queste esperienze della vita e della mente in modo assai singolare.

Un diario che dà soprattutto prova della concreta capacità meditativa di colui che si accinge a notare sulla lavagna bianca di un anno, insieme a certe letture, pensieri, impressioni, interpretazioni del suo tempo. Anche di costume e di lavoro: il lavoro letterario, proprio del critico Piccioni; e il lavoro radio-televisivo di cui Leone Piccioni è rappresentante.

Ecco, dunque, un diario personalissimo: direi, uno specchio di quella capacità meditativa, pacata e profonda, che tanto più s'apprezza in un uomo delle giovani generazioni. E impegnato in un'attività, che s'innesta nella visione e nella concezione più moderna e dinamica della vita e della cultura. Un diario, insomma, che consola; che fa piacere; che rianima la fiducia nei valori autentici.

*... un piede nell'esperienza, e l'altro nella memoria; una disposizione mentale nell'evasione, l'altra nel richiamo continuo e pressante alla responsabilità; creder, momento per momento, di « conoscere il meglio », per legarsi « al peggior », o viceversa, per lo scambio continuamente possibile, appunto, se dettato da mutevole disponibilità.*

È un passo che Piccioni ci propone, appunto, ad indicare quel caratteristico, risoluto, esser aperti ai fatti della vita, di cui la sua generazione dà prova. Generazione formatasi attraverso dure esperienze anche esterne, imposte dal mondo, dalla storia. Ma generazione che ha acquisito una particolare ricchezza, disponendosi ad affrontare il bello e il brutto, che non ha timore — dice precisamente Piccioni — « del peggio fisico o materiale ».

Chiarisce molto bene, questo punto:

*Nella generazione che ci ha preceduto, invece, penso che più netta, irrevocabile fosse la scelta, con poi un certo orgoglio nel proporsela e divulgarla come il necessario, e non sbagliato — e le contraddi-*

*zioni inevitabili, tutte nascoste, mai dichiarate. In definitiva con un rigore maggiore anche verso se stessi, non mandandosela mai buona, almeno apertamente.*

E, di qui, proprio da questa scelta netta, il « fiorire del moralismo », l'« orgoglio della propria virtù ». E Piccioni finisce: « Con ipocrisie grandi, certo, ma con straordinari casi di altezza morale ».

Diversa la nuova, la sua generazione: giusto in virtù di quella prontezza ad affrontare la realtà. Una maggiore duttilità anche morale: ma che non è, non dev'essere soltanto scaltrezza. È senso particolare di responsabilità. È gusto, doloroso, del riflettere.

E questo *Diario* di Piccioni ben ci orienta in tal senso. Del resto, conoscendo i precedenti libri dello stesso Piccioni: in particolare gli studi leopardiani, quelli sulla narrativa italiana, quelli ungarettiani; era chiaro questo senso pensoso, questa ansia di ricerca interiore. Ben bilanciata, e quasi corroborata, dal gusto desto, vivo, per l'oggi: i problemi, la vita, i sentimenti e anche gli scompensi dell'oggi. Un po' in tutti i campi.

Accostiamoci ancora a questa corda centrale del *Diario*:

*A me da qualche tempo accade... di non sentirmela più di giudicare. Anni fa mi pareva di possedere più fermezza (certo nessuna maturità, nessuna esperienza) nel distinguere l'un atteggiamento dall'altro, nel sentire limiti d'opportunità e di convenienza morale nelle azioni mie e degli altri. Più vado avanti negli anni, conosco gente, e conosco errori e difetti non solo miei, più intenerisco verso le sorti dei miei cari più piccoli o più anziani, entrati nella vera vecchiezza, e più sento che non saprei giudicare. Forse mi accade per viltà o debolezza, perché così posso fare a meno tante volte di giudicare me stesso, o le persone che possono essermi care.*

E questo pensoso sospendersi non è, forse, il giudizio più netto, rapido, incisivo? Tanto più che Piccioni, subito, prosegue:

*È la considerazione della natura degli uomini, così come mi si propone, l'ineluttabilità per tanti di agire secondo un moto che troppa più forza di quella disponibile ci vorrebbe a far mutare. Riflettere anche sul movente e sui risultati di tante azioni, che si dovrebbero giudicare.*

E propone « una misura più ampia e umana in questa paura del giudizio: » il rifiuto degli schemi. Sarà — dice benissimo — un arricchimento d'esperienza; e, insieme, « il rischio grande della perdita, o della attenuazione, per sé e per gli altri, del richiamo ad un senso e ad un impegno di responsabilità ».

Tutti dubbi, che si cancellano all'atto stesso della loro proposizione. Che si fanno impegno morale, vivo; ricerca in profondità: negli uomini, negli scrittori, nelle cose.

Ed ecco il *Diario* con le pagine su Petrarca, su Leopardi (un po' gli « autori » di Pic-

cioni, veramente suoi, congeniali). Ecco i « ritratti », critici, ad un tempo e umani, di Ungaretti di Gadda di Landolfi di De Robertis.

Ad un certo punto, tutto s'amalgama: libri, scrittori, pensieri, idee, si fondono, fanno gruppo: esce allora questa fisionomia riflessiva, cristiana, dolente. E sbocca un pensiero, appunto, sul dolore, questo giovane non ancora quarantenne, che ha dentro il peso di esperienze compiute fino in fondo, e sempre risolte in dato anzitutto umano:

*Ci sono dei momenti nella vita, quando il dolore ti attanaglia fino a darti smarrimento (da me tardi sperimentato e di recente: dura prova, duro aprir d'un tratto gli occhi e girarsi attorno a guardare quel deserto che tanta folla d'un tempo diveniva, duro declinar delle illusioni più tenaci!), che alla lettura chiedi aiuto e conforto. E tante opere cui si torna e che parvero donarci stupende ore nel passato, non ci attirano più: con improvviso moto ne sospendi la lettura...*

Nella sua lettura, ora, dirà Piccioni, irrompono i « fatti della vita ». Non è più la lettura « cara, disinteressata » della giovinezza prima. Ora leggere sarà inquietudine, insofferenza. Perché — ci avverte Piccioni —

*L'ideale lettore non dovrebbe avere età, né scontare su di sé o vivere i problemi dei suoi anni... Il lettore ideale non dovrebbe ora amare o ora no, ora credere ed ora dubitare, ora soffrire nella carne ed ora invece spendere vigore e sicurezza. Non dovrebbe partecipare al palpito comune di un ambito familiare... Dovrebbe poter sempre riferire ad un se stesso immutabile le varie letture, i vari testi, alla ricerca di un giudizio che non possa più trasalire.*

Ma è lettura astratta. Sarà proprio entrando in contatto con l'uomo, con la persona dello scrittore, che potrai arricchire la sua conoscenza anche come poeta. È questo che conta: è qui, che si cerca la poesia; e anche la verità: nella vita, nella realtà:

*La sua poesia è ferma e salda, non declina la sua vita; ma — a conoscerlo — quanti altri respiri senti, che palpiti, e scoprirai quella vena dove porti e che senso puoi dare a quella piega più oscura, e rivedrai figure vive riaccendersi fantastiche e tutta una vibrazione nuova e diversa che altrimenti ti manda. Non sarebbe lettura critica? Ma è il mio, il nostro solo modo di leggere: quella avventura.*

Torna, dunque, quel gorgo d'umanità, quella ricerca sofferta, dubitosa; quel rinnovarsi giornaliero dei pensieri, appunto nel dubbio. Torna, insomma, la necessità del « Diario ».

Qui la forza e la sincerità di questo libro. Quasi tutte le sue pagine ne recano l'impronta pensosa, riflessa. E i momenti descrittivi, o quelli memoriali, o quelli più direttamente critici, rientrano l'uno nell'altro; danno compattezza. Solo a tratti il respiro s'allenta: ad esempio, qua e là, nel pur significativo diario di Russia. Perché talvolta spunta un certo

accomodamento colto, una sfumatura di diverso raccoglimento: che subito Leone Piccioni sa riscattare su quel piano del momento vero, dell'anima:

*Un altro anno che se ne va. Figli che crescono: più curiosi dei padri, tra non molto pronti anche a giudicare. Qualche asprezza che si placa, rinunzie, accanto a noi, anche rassegnazioni. Le responsabilità che più pesano, in conflitto con tanti inquietanti pensieri. Ma pare di aver fatto ancora incomparabili esperienze. Si sarà acquistato qualcosa, o c'è ancora qualche cosa d'altro in noi che va perso, si corrompe, si disfa?*

Con la domanda finale, che è il grido in cui s'assomma questo *Diario*:

*Quando finiremo di fare esperienza?*

Ad indicare il valore di specchio dell'anima, veramente. E d'una ricerca che supera i mesi, l'anno, per iscriversi in un momento continuativo. Uno stretto colloquio interiore d'un giovane, tra sé e il suo tempo, nell'arco completo della vita e delle cose.

ANTONIO MANFREDI

## LETTERATURA ITALIANA

### Poesia

#### Poesia e attualità

Ormai è stato identificato il punto che non tiene, il discrimine, il pomo della discordia: secondo taluni tutta la strumentazione tecnologica che ha in maniera vistosa cambiato la faccia del mondo deve avere ripercussioni adeguate anche nel campo dell'arte in genere (della poesia in particolare), secondo altri i mutamenti non sono affatto sostanziali e soprattutto la pianta-uomo resta uguale a se stessa, senza bisogno di rivoluzionarie offerte alla sua domanda che resta ancorata a sentimenti « eterni ». Vero è che a favore dei primi giocano alcuni eventi, come quelli indotti dalla cibernetica, che fanno paventare se non un'equazione uomo-macchina, per lo meno una concorrenza del cervello elettronico al cervello naturale. Per il momento gli esperti rassicurano che il più cretino degli uomini è sempre un genio a confronto della macchina più intelligente; ma non tutti sono d'accordo, e purtroppo non è più una grottesca *boutade* quella che anni fa veniva lanciata, con noncuranza degli spettri fastidiosi ed inamabili purtroppo ora presenti: e se la macchina si mettesse a ragionare meglio dell'uomo?

Tuttavia nessun dubbio che la Natura sia netta-

mente in ribasso, che l'elaborato ed il costruito tendano a sostituire il dato ad un ritmo vertiginoso: anzi l'oggetto tecnologico (ad esempio il fiore di plastica) costituisce un'ostensione dell'oggetto naturale, automaticamente scrostando tutto l'alone evocativo che una secolare retorica del linguaggio vi ha depresso. Ora sono note anche in Italia le tesi del tenace studioso e produttore d'estetica tedesco Max Bense, che pur non fornito di capacità speculative eccezionali e tanto meno di tratto brillante, mantiene un interesse apertissimo nei confronti dell'attualità: l'arte dovrebbe tenere il passo della più spedita gnoseologia, il linguaggio letterario dovrebbe rinnovarsi non attingendo a quello della tradizione, ma a quello della pubblicità, della burocrazia ecc. Bense parla di « stile tecnologico »: la riprova retrospettiva viene offerta con prelievi da Kafka e da Benn. Un giovane poeta fiorentino, Lamberto Pignotti, che pubblica nel « Tornasole » mondadoriano una fitta silloge del suo ultimo « operare poetico » *Nozione di uomo*, rielaborò nel n. 2 di *Questo e altro* la proposta bensiiana in un saggio molto discusso sulla « poesia tecnologica » (secondo una quadruplici partizione), che farebbe seguito a quella « neosperimentale » costituita da Pasolini. Ci sembra giusto sorvolare sulle più ovvie obiezioni: per quanto Pignotti abbia di solito grande

facilità nel reperire efficaci definizioni e fortunati *slogan*, quella di poesia « tecnologica » riesce un po' ostica, a meno che non si supponga l'ellissi « poesia dell'era tecnologica » e simili. Comunque, quando ci sono, i fatti sono più importanti delle intenzioni: e dobbiamo dire che in *Nozione di uomo* quelli non mancano. Anzitutto vi è un vigilante interesse per la costruzione della raccolta, scandita in sette parti (L'uomo di massa, L'uomo di fatica, L'uomo di lettere, L'uomo sensibile, L'uomo in lotta, L'uomo in costruzione, L'uomo di qualità) più tre (Riduzioni, L'industria poetica, Vita zero), con un curioso movimento: ascendivo nel primo gruppo, riduttivo tendente a zero nel secondo. Pignotti fa dell'avanguardia, anzi della superavanguardia: con i Novissimi (di cui segnaliamo gli ultimi prodotti dell'apposita collana scheiwilleriana: CORRADO COSTA, *Pseudobaudelaire*; ELIO PAGLIARANI, *Lezione di fisica*; ANTONIO PORTA, *Aprire*) programmaticamente mette in non-calle ogni schema metrico, ritmico, accentuativo, per far posto ad uno scandito ideologizzare. Ma mentre gli adepti al gruppo dei Novissimi tendono a lavorare anche sulla parola (coartandola, spezzandola, sospendendola), Pignotti tende ad un rigido monolinguisimo, povero fino alla riduzione assoluta ed indistinta, tendente alla *tabula rasa*. In *Nozione di uomo* mancano i contorni degli oggetti: Pignotti parla indistintamente di *cose*. Dunque l'esteriorità è depressa: ci si aspetterebbe allora che l'interiorità prendesse il sopravvento, ed invece i termini correlativi permangono *cielo, vento, sogni*.

In tal modo la comunicazione è intensificata, facendo ricorso ad un tesoro strettissimo di scelte. La programmazione poetica è concomitante rispetto alla poesia: si fa poesia, si parla di poesia all'interno della stessa poesia. Ma così alla mano, con un'inflessione furbesca e moderatamente scherzevole anche nelle brutte circostanze. Forse è proprio avvenuto il passaggio dal latino al volgare:

*La Poesia ve lo dice prima.*

*La Poesia ve lo dice meglio.*

Allora poesia all'altoparlante? Tutto può darsi: tuttavia noi continuiamo a credere che al di là delle trovate più rumorose e scandalistiche (la

cui responsabilità è piuttosto da attribuire ai distratti destinatari, che purtroppo percepiscono sempre chi urla più forte), in questo intenso operare della giovane poesia italiana sia da ravvisare un segno di buona vitalità. Molti riescono ad essere anche se stessi ed a comunicare con intensità esperienze individuali. Accanto alle escrescenze sulfuree della poesia « novissima » questo controcanto di Pignotti, con riuscite a volte lucide e taglienti, con cadute a volte un po' trite, ha un posto preciso e di grande dignità nel panorama dell'ultima poesia (con la speranza di ulteriori, imprevedibili sviluppi). Il poeta non è più un vate, per questo parla così:

*Non starò a sprecar parole.*

*Per la legge dell'utilità decrescente*

*tutti voi*

*occupatissimi e disoccupati*

*dichiarerete fallimento*

*perderete il posto.*

*E badate che non scherzo.*

Non si notano scarti fra ambizioni e realizzazioni: il passaggio dalla codificazione alla decodificazione avviene senza disturbi, per cui non sapremmo allo stato attuale dei lavori additare un poeta più « integrato » di Pignotti ed al tempo uno più scontento di essere tale, più ansioso di ipotecare un futuro diverso.

ALDO ROSSI

## *Narrativa*

### *Il passo dei Longobardi* di Arrigo Benedetti

*Il passo dei Longobardi* di Arrigo Benedetti risponde a un impegno narrativo che non ha precedenti nell'opera di questo narratore: vi si avverte il fatto risolutivo di una decisione interiore, come d'uno stacco rispetto al proprio passato: e più dei racconti precedenti *Il passo dei Longobardi* ha, effettivamente, incontrato interesse e favore di cronaca, ma oggi è usuale, e l'interesse era motivato da un fatto esterno quale il ritorno

alla narrativa dopo la lunga parentesi d'attività giornalistica di Benedetti, da « Omnibus » alla direzione di « Oggi », « L'Europeo », « L'Espresso ». Invitato a rispondere circa quel suo presunto « ritorno » alla narrativa, ha preferito eludere la domanda, come di cosa non pertinente, e sottolineare il significato dell'esperienza giornalistica, dell'aver seguito mano a mano gli avvenimenti, col piacere di comporre le tessere di una lunga storia, e mantenere il contatto col pubblico, e influire o operare nella realtà. Ma questo piacere ha ceduto con gli anni. La memoria lo ha invitato a dare un ordine nuovo agli avvenimenti, a riesplorarli pur con l'appoggio della documentazione ma comunque non più secondo un ordine cronologico ma in quello assunto spontaneamente nel ricordo. Il nuovo romanzo ha come sfondo l'Italia al principio del secolo, e il suo centro in Lucca, la città natale dello scrittore e l'ambiente naturale di tutta o quasi la sua precedente attività narrativa: segue alcuni semplici temi centrali in cui identifica la causa, il nucleo primo delle sventure e delle violenze seguite nella prima metà del secolo: l'impero della violenza fatalmente allargantesi e soverchiante venne favorito dalla passività d'un ceto culturalmente viziato in estenuazioni delicate, descritte soprattutto nella suggestione della musica pucciniana e dei romanzi del Fogazzaro. Schemi raffinati, egoistici, che isolarono dalla realtà. Un addentellato autobiografico ha voluto indicarlo l'autore stesso col richiamarsi al rigore formale inculcato in lui, nell'esercizio giornalistico, da Longanesi, « un dannunziano in cui le preoccupazioni estetiche avevano il predominio su tutto », e ha ricordato come in genere i suoi libri siano nati o apparsi in momenti drammatici e difficili (nel '42 *Le donne fantastiche*, nel '45 *Paura all'alba*), reinserendo anche la propria formazione nel mondo del romanzo, nel riesame di un'età estetizzante, e riconfermando il proprio costante impegno con la realtà, come narratore.

*Il passo dei Longobardi* è costituito di tre parti: *Un delitto del '22*, *Il giro delle Mura*, *Il passaggio della guerra*. La materia non è cronologicamente distinta nelle prime due parti; il passar degli anni o lo sviluppo dei protagonisti vi contano troppo

meno che un frantumarsi infinito d'occasioni e episodi minuti. Il titolo della prima parte ha l'evanescenza, magari il disagio, d'un ricordo; il titolo della seconda risponde al giuoco d'echi che la pigrizia morale e l'attaccamento a moduli di vita raffinati protrae vanamente senza influire sull'aggravarsi d'una condizione di fatto, la violenza del regime, il precipitar verso avventure di sangue. Indistintamente nelle due prime parti il protrarsi di situazioni frammentarie e ferme si accentua, ma complessivamente ne risulta alla fine uno stato d'informe ottusità collettiva: appunto, così da render l'impressione come d'un terreno, insistentemente lavorato più a fondo. Ed è quel terreno di passive irresponsabilità, da cui scatta, nella terza parte del romanzo, la lotta partigiana, la riscossa popolare che segna il crollo di tante insufficienze ereditarie d'un ceto incapace di salvarsi nei miti della propria educazione sentimentale. Due tempi, dunque, nel libro: quello della memoria, e l'altro, della cronaca bellica e partigiana. Nelle recensioni al romanzo s'è verificata una recisa opposizione di pareri: chi ha indicato un risultato positivo solo nel primo, chi esclusivamente nel secondo tempo, ed è un caso singolare in un momento come l'attuale, in cui s'usa preporre altri interessi a quelli letterari, e qui la preferenza non può esser che dettata da un criterio solo formale. Perché, in un presunto e frammentario comunque risultato positivo, si lascia cadere la ragion d'essere del romanzo, che è nel recuperare nel presente i canali remoti di difficoltà non del tutto ancora scontate, e, quindi, in un'insistenza di prove e elementi pur dispersivi ma accomunati in una denuncia di difficoltà generali connesse con date tradizioni, e, insieme, in un processo dello scrittore alla propria formazione letteraria. Impegno, certo, non del tutto risolto, ma in cui è la sostanza del libro, e indicato nel titolo stesso, *Il passo dei Longobardi*, cioè l'Appennino, di dove scesero in ogni età violenze e guerre, ma che segna anche la via delle fortune di Lucca, e di vari incroci di sangue. Orizzonte vasto del libro, che sperimenta anche degli assaggi nel remoto passato, con la vicenda scentesca di Lucida, e gli accenni alla larga penetra-

zione del movimento riformatore in Lucca tra 500 e 600. Imminente per altro il campo dei ricordi diretti dell'autore, attraverso particolari che possono riuscire anche forzature ma hanno nell'insistenza una loro ragion d'essere: schede precise e minute, magari di avvenimenti studenteschi, alla Normale di Pisa, e di altri su su per gli anni tra le due guerre, di orientamenti spirituali, e letterari. L'autore ha indicato il nascere del romanzo da taccuini, ricopiati poi su quaderni, e rielaborati: traccia dell'impegno di aprire un mondo di frammenti a una continuità di storia. Impegno, magari appena parzialmente risolto, ma del quale è pur da tener conto, poiché è evidente che, ad esso, soluzioni formali, letterarie, sono state sacrificate dall'autore, e che ha accettato quanto questo comporta d'un ingombro sentimentale, e di pesante controllo storico. Ha svolto un lavoro sotterraneo, insistendo su una materia diretta, e sentimentalmente negativa, fino a sostanziarla della perentoria realtà dei fantasmi della coscienza. Questo il senso dell'allargarsi della materia del libro a macchia d'olio.

Non veri protagonisti, né intreccio, né caratteri significativi. Piuttosto, sentimenti semplici, a livello di stati e umori collettivi. Solo, si può chiedere, se non valesse la pena, e se l'assunto stesso non chiedesse di affrontare la rappresentazione di altri elementi, pur semplici, ma ben diversamente, e, questi, aperti: nature popolari, come Sofia, una delle figure più vive, e che stende sul romanzo l'ombra di un'occasione perduta, di una felicità rifiutata dal protagonista (che narra in prima persona). Sono elementi che restano con impressione di spiccata vivacità e concretezza nella memoria del lettore (assai più del carattere aneddotico d'altri episodi, come quello del monaco della Certosa di Farneta ingannato dal sergente tedesco, o della vedova che gira con la cassa da morto, e che stranamente sono stati accolti con favore: sbavature e macchie son più frequenti, anzi, nella terza parte). Ha preferito render più sensibile il fondo vago, con qualche umore stregonesco o superstizioso: e, in questo, richiama ancora alle proprie origini, all'incidenza d'una narrativa quale quella del lucchese Enrico Pea, tutta di favolosa memoria,

e agli anni della propria formazione, particolarmente interessanti. Del '33 il suo primo racconto, *Tempo di guerra*, del '38 *La figlia del capitano*, del '41 *I misteri della città*, in nuova edizione nel '49, del '42 *Le donne fantastiche*, del '45 *Una donna all'inferno* e *Paura all'alba*, del '47 *Il silenzio degli amici*. Tra il '29 e il '42 corsero anni di esperimenti non facili. Il senso d'una crisi della narrativa era dominante: dagli *Indifferenti* di Moravia, del '29, a *Paesi tuoi* di Pavese, del '41, le novità apparivano quasi prove e tendenze d'eccezione: vi faremo rientrare gli esordi non solo di Bilenchi Bonsanti e Landolfi. Benedetti sembrava cercare una scrittura diversamente, per così dire, normale, piana, aperta, ma, nei risultati, spontanea, incisiva cioè per effetto di composizione. Prosa non di memoria, ma, parallelamente alla narrativa di memoria soprattutto di toscani coetanei, restituiva un ambiente inquieto intimamente, misterioso, o gratuito, con quanto d'implicita sofferenza comporta un'esplorazione che tocca il gratuito. Sembra sia facile far d'ogni erba un fascio, oggi, da parte di chi parla della narrativa di quegli anni. Si trattò d'esperienze controllatissime, e nettamente distinte così sul piano degli interessi che del linguaggio, e nelle quali operava un'inquietudine morale che dette espressione ad ambienti esplorati con occhio nuovo. In quel cerchio d'anni, e d'esperienze, si svolse con coerenza la narrativa di Benedetti. Rientra, del pari, nel cerchio di quegli interessi la sua parentesi giornalistica, e il frutto che ce ne è reso oggi con l'impegno, cresciuto, del nuovo romanzo.

### *L'aria che respiri* di Luigi Davì

Sette anni fa Luigi Davì esordiva nei « Gettoni » diretti da Elio Vittorini, con una raccolta di racconti, *Gymkhana-Cross*: veniva presentato in quella occasione come una voce autentica di scrittore uscito dal mondo della fabbrica: l'unica autentica, forse. Nato nel 1929, piemontese valdostano, autodidatta: scuole, solo l'avviamento; sua esperienza fino allora, quella operaia, di tornitore che passava dall'una all'altra officina di paese. Questo il

Davì che nel '57 presentavano Vittorini nel risvolto di *Gymkhana-Cross*, e Italo Calvino nel «Notiziario Einaudi» dell'aprile di quell'anno. Nel '61 Calvino presentava, nel numero quarto del «Menabò», *Il capolavoro*, compreso nella nuova raccolta *L'aria che respiri* della serie «I coralli» dell'editore Einaudi. Quel racconto offriva a Calvino l'occasione di dar notizia di qualche sviluppo interessante la biografia e la narrativa di Davì: ha trovato un impiego in una grande industria; vive con la moglie in un sobborgo di Torino: una situazione, che sposta l'esperienza e il mondo, libero, campagnuolo, con qualche colore picaresco, dei primi racconti. Mondo campagnuolo e libero, avventuroso, che aveva già trovato rappresentazione più larga e fusa in un breve romanzo, *Uno mandato da un tale*, uscito nelle edizioni Parenti nel '59, e, come pure *Il capolavoro*, compreso in questa nuova raccolta *L'aria che respiri*. Nel più recente Davì, quello cioè del *Capolavoro*, Calvino avvertiva elementi nuovi: una almeno implicita denuncia dell'assorbimento da parte dell'organizzazione industriale: che è un fatto di stanchezza, di ore, di tacite paratie che calano tra individuo e individuo e allontanano uomo da uomo, lo impoveriscono determinando un clima di reciproca sfiducia o disinteresse. Sul piano stilistico, di contro all'«allegro» del linguaggio dei primi racconti (del giovane «immedesimato in un mondo tra industriale e campagnolo di furberie e trucchi e scherzi e tipi buffi») Calvino avvertiva una rappresentazione, e un dialogo, più ellittici e reticenti ma in questo più significanti per un nuovo senso morale che investe il campo intero degli interessi. Da allora, Davì vien presentato sempre sotto questa prospettiva «operaia» in fase di sviluppo e approfondimento, di passaggio cioè da un primo tempo, di partecipazione acritica, ad un tempo successivo, di denuncia, ma perplessa, e significante soprattutto sul piano morale. È da dire che, in genere, su questa linea, quale sommariamente siam venuti riassumendo, si son mantenute le recensioni ai racconti de *L'aria che respiri*.

Col parlare di mondo della fabbrica, e di indu-

stria e letteratura, si resta nel settore forse più largo della narrativa degli ultimi anni. Anche l'autodidattismo è un dato impreciso: può significare una testimonianza più semplice e diretta; ma può anche comportare una utilizzazione di comodo d'elementi letterari vari: in Davì, dal modello di Vittorini e di Calvino (per certo lirismo avventuroso, e un taglio snello, in genere, dei racconti), e dal conflitto, che richiama a Pavese, tra mondo contadino delle colline piemontesi e mondo operaio della città, all'uso di un gergo che porta in sé i pericoli maggiori, anche se in genere è stato in lui particolarmente lodato (ma si aggiunge proprio in questo caso il cedimento di fronte agli indirizzi e alle mode dell'ora, una difficoltà d'autocontrollo): i pericoli d'un abbaglio di colore, e d'un semplicistico livellamento d'ogni situazione in un indifferente schematismo coperto superficialmente dai colori del dialogo, e della sintassi, gergali. È evidente che si tratta di una esperienza che Davì tenacemente cerca di condurre innanzi, di chiarire nei suoi termini effettivi: di una conquista cioè, in fase di sviluppo, dei propri originali interessi quale narratore. Per questo non mi fermerei sui racconti in cui quasi solo s'accampa una rappresentazione lirica, perché lì appunto l'insidia della letteratura lo porterà a sostanziare o a prestare a un mondo pur suo ragioni preordinate, non originali, come in *Domenica mattina*, ne *Le pietre della frana*, e in *Paesi del vino*: questi ultimi, una variazione molto marginale del conflitto (tema ormai d'obbligo) tra padre e figli come urto tra mondo operaio della città, e mondo contadino. Nel *Capolavoro*, invece, un giovane operaio, che per la prima volta è stato assunto in prova in una grande fabbrica, sperimenta la diversità del mondo umano di questa, a confronto con le piccole officine di paese. Reticenze, sospetti, e, quindi, una inespresa sofferenza, che dura anche nelle ore salve dal lavoro, determinano l'affacciarsi per la prima volta del giovane operaio, nella parentesi della sua assunzione in prova, a un complesso rapporto di problemi umani, che feriscono sul momento, e possono portare all'incomprensione, ma testimo-

niano di una realtà che impegna diversamente, e così declassano le libere esperienze precedenti, ne separano il protagonista, come per un passaggio dall'inconscia giovinezza alla maturità.

Il mondo di Davì è autentico nello stretto settore del rapporto tra operaio e operaio entro la fabbrica. Le frequenti minuziose descrizioni delle macchine comportano lo stesso pericolo delle liriche descrizioni di paesi e scampagnate, e delle vacanze nei caffè domenicali. Sono versioni, ancora letterarie, d'un rapporto che lo scrittore viene definendo e chiarendo: quello tra gradi diversi di coscienza, soprattutto nel concreto e difficile tessuto di relazioni dirette, impegnative, sul lavoro, condizionate cioè dai rapporti di lavoro. Più che di mondo della fabbrica, preciserei che si tratta delle difficoltà, della responsabilità d'una laboriosa conquista delle ragioni d'un comportamento, tra uomini, appesantito, messo in sospetto, da stati di fatto generali e da rigide convenzioni: appunto, la condizione operaia nelle grandi fabbriche. È il fondo più resistente pur del breve romanzo *Uno mandato dal tale*, e dei migliori tra gli altri otto racconti di questo volume: *Gli operai dei turni*, *L'aria che respiri*, *Il capolavoro*; in parte, anche *Brunello giovane*. Una formazione letteraria credo consista, per Davì, piuttosto in un ridursi a un campo che gli è connaturale e lo interessa, che non nell'impossessarsi in astratto di certi temi, e d'una qualche problematica: questi sono invece, soprattutto per i giovani scrittori, e in ispecie per scrittori d'origine non colta, una distrazione, un «canto delle sirene», e se un pericolo forte per tutti, per gli autodidatti in particolare. Davì ha da dire molto più di altri narratori della sua generazione. Ha già trovato un campo d'esperienza che gli è adatto, che è suo, quello dei rapporti tra uomo e uomo nello stato di crisi d'una condizione irrisolta, in fase di modificazioni, nella società attuale. Questo è cultura, e letteratura; cioè, campo autentico di scavo, per lui. In questa prospettiva, il suo recente racconto, *Il vello d'oro*, vincitore d'un premio letterario, rappresenta ancora una vacanza, un esperimento, se pur con parecchia felicità inventiva.

## Opere scelte di Grazia Deledda

L'opera di Grazia Deledda, la narratrice sarda che ebbe nel 1926 il riconoscimento del premio Nobel, ci viene ripresentata ora, in un'ampia silloge cui son dedicati due volumi della mondadoriana collezione di «Classici contemporanei italiani», da uno dei suoi studiosi più fedeli, Eurialo De Michelis. Una precedente silloge, da due successivamente estesa a quattro volumi, era stata procurata nel 1941, per lo stesso editore, da Emilio Cecchi: e l'introduzione che questi vi aveva preposto rappresentava un organico ripensamento di precedenti recensioni, da collocare soprattutto tra il 1911 e il '27, nel tempo cioè della maturità artistica della scrittrice. Al 1928 risale il saggio, di Eurialo De Michelis, *Grazia Deledda e il Decadentismo*, che possiamo considerare il precedente diretto della introduzione a questa sua nuova silloge, sebbene in quest'ultima sia dato avvertire un equilibrio cui non sarà estraneo, tra l'altro, anche il controllo frequente con i risultati dell'esame critico del Cecchi. Diverso tuttavia è il modo d'accostarsi all'arte della Deledda, tendendo il De Michelis ad un inquadramento entro caratteri generali, con cui fa capo ancora, come nel saggio del '28, al Decadentismo. Emilio Cecchi aveva già sbarazzato il campo da una serie di luoghi comuni, aggravati dal preconcetto di una esperienza solo folcloristica e regionale, isolana, della Deledda (e, tra quelli, anche i richiami ad una od altra tendenza culturale poco consistenti in una scrittrice sostanzialmente incolta e ingenua), mirando a isolare piuttosto e a chiarire i nuclei effettivi della sua sensibilità. Che era un modo d'arrivare anche a un concreto giudizio storico tenendosi ben fermo a un esame diretto dell'opera. Giovano al diverso intento del De Michelis i due gruppi di lettere che ha collocato alla fine dei due volumi: le prime, dal 1891 al 1900, a Epaminonda Provaglio, redattore d'una rivista al tempo del noviziato della Deledda; le altre, a Marino Moretti, del 1913-1923, degli anni già della maturità artistica. Difficile, per il primo tempo, accostare alle esperienze teoriche dei veristi i suoi inizi; difficile sostanziare di ragioni

culturali una od altra sua affermazione: sepe bensì mantenersi istintivamente in sospetto verso le varie forme della retorica del tempo, anche se non sempre le riuscì di sottrarsi alle suggestioni del gusto dominante. L'incertezza dei suoi interessi culturali non consente d'accostarla agli indirizzi nuovi della narrativa nel Novecento. Anche il De Michelis osserva che la zona che le compete nel campo degli indirizzi artistici della sua età resta appartata.

Una chiusa scontrosa violenza drammatica è nella Deledda, e questo poté interessare al tempo delle esperienze di Tozzi: ma, piuttosto che risolversi in un narrare lirico, di velato interesse autobiografico, la sua sensibilità si apre alla suggestione di leggende e superstizioni, al fascino del mondo vegetale, e animale. E dove quell'incanto s'accampa più esplicito e diretto, presenta allora una fermezza di linee, e un grado d'intimità che poté venir interpretata da molti come forma di comunione spirituale, anzi, religiosa. L'effettiva natura dei suoi interessi era stata limpidamente circoscritta da Cecchi, sull'esempio, in particolare, della novella *La festa del Crisio*, nella quale operano suggestioni e vivono ambienti che dal primo dei romanzi della maturità, *Elias Portolu*, del 1903, si ripeteranno poi nei successivi: sa trarre dalla vita animale, e da cerimonie e tradizioni, una forza chiusa in cui si fissano irrisolvibili sofferenze umane, d'amore, o d'altre forme di legami e divieti. Quanto veniamo osservando restituisce quell'arte a un cerchio d'interessi effettivi, e mentre rende ragione del ricorso all'ambiente nativo, familiare, della Sardegna, lo libera da ogni limite folcloristico e regionale, se non nel più libero senso in cui è da dir regionale, del meridione o del centro o del settentrione, tutta la migliore narrativa della sua età. Ma anche deriva, da tale carattere, il ripresentarsi di casi e situazioni già rappresentate, e quindi una ineliminabile monotonia. Nei suoi romanzi non v'è reale interesse per l'intreccio cui ostinatamente si affidano: nascono da una situazione chiusa in un proprio nodo di difficoltà remote e insolubili, e che non soffre di venir, non che sciolta, chiarita, senza che si consumi tutta la suggestione del nucleo

inventivo originale. La scrittrice allarga bensì non le ragioni ma l'alone della sofferenza che grava inespresa, ma intanto esaurisce ogni ragion di essere della favola stessa.

Un gusto narrativo di tale natura nasce da una convinzione della ineluttabilità della durezza ch'è nella vita tutta, cose, animali, persone; ed è un carattere che riconosciamo in tutta la maggiore narrativa del nostro Ottocento e del primo Novecento, da Verga a Pirandello. Carattere vivo e concreto, nella Deledda. Ma comporta, in lei, l'esaurirsi d'ogni romanzo nei primi capitoli, e la monotonia, la provvisorietà degli intrecci, per lo sforzo di dar dimensione razionale a disagi che non la sopportano: come nel *Segreto dell'uomo solitario*, e in *Canne al vento*, *L'incendio nell'oliveto*, *Il paese del vento*; con i quali romanzi si abbraccia un periodo che va dal 1913 (*Canne al vento*) al 1931 (*Il paese del vento*), ma con uno stacco di dieci anni tra questo e *Il segreto dell'uomo solitario* (del '18 *L'incendio nell'oliveto*): è un carattere costante, e forse solo in *Elias Portolu* la situazione semplicissima corre spontanea fino al termine. Le sue invenzioni più limpide saran da cercare, piuttosto che nei romanzi, nelle novelle: alcune delle raccolte dei racconti son tra i volumi suoi più belli, e giustamente sono stati accolti largamente dal De Michelis nella sua silloge. Di qui, inoltre, il valore della indiretta autobiografia del postumo *Cosima*, pure compreso nella silloge, e che contiene novelle tra le sue più significative.

Toccava la ragion d'essere della sua arte quando scriveva a Marino Moretti: « il simbolo più profondo della vita è nella sua nudità, io credo », e gli confessava: « Il mio cruccio è di non essere come gli altri, di non poter afferrare ciò che forse è la sola gioia vera della nostra vita illusoria: quella che tutti siamo d'intesa di chiamare il male forse per difenderlo meglio e impedire scambievolmente di toccarlo »; e, in altra lettera: « si sta piegati sul proprio mondo interno dove, almeno, non esistono inganni: neppure quello della primavera eterna! A me piaceva molto la primavera sarda, in certi luoghi senza fiori, dove soltanto l'erba selvaggia cercava d'imitare, al vento, l'ondulazione dell'acqua: e poi era bella,

aspra, l'estate lunga, bruciata: tutto sembrava fatto di pietra, duro, eterno». Questo dunque, « il proprio mondo interno »; questo, il suo sentire la vita « interna »: e la stessa sensibilità proiettava, nei protagonisti dei suoi libri, nella forma d'una malinconia taciturna, da quella di Elias Portulu, che s'innamora della cognata, e nemmeno la condizione di sacerdote lo aiuta a salvarsi, all'altro protagonista, del *Segreto dell'uomo solitario*, chiuso in una rinuncia che la spiegazione razionale, non necessaria, svuota della suggestività emblematica in cui solo consisteva il carattere artistico del personaggio e la ragion d'essere del libro. Limiti di psicologia e mancanza di costruzione non detraggono però alla grave e chiusa sofferenza di quei protagonisti, per quanto spesso accentuati nel loro colore folcloristico, al quale viene anzi qualcosa di più diretto e significante, universale. In *Canne al vento* l'intreccio del romanzo si dipana dai rimorsi del servo Efix: personaggio reale, identificabile in un servo della famiglia della scrittrice, del quale racconta in *Cosima*; e intenso è l'inizio de *L'incendio nell'oliveto*, la descrizione cioè della nonna Agostina e della famiglia da lei governata. Infine, se non poté portarsi fuori del proprio ambiente, seppe fare i protagonisti delle sue invenzioni portatori d'una malinconia dolorosa che imprime tutto di sé.

Scrittrice appartata, come anche nella vita privata le era sempre piaciuta la solitudine: confidava a Moretti, in lettera del 1914: « me ne vado al sole, nell'angolo della mia casetta, come facevo da ragazzina nella mia casa di Nuoro, e sto ore ed ore a guardare la meraviglia di una farfalla o di una cavalletta. Ha mai guardato Lei una cavalletta? Le sembrerò ridicola se Le dirò che io penso a Dio, studiando le cose straordinarie che ha intorno a sé la cavalletta? La farfalla ha più colore, è come il fuoco lucente la cui bellezza è conosciuta da tutti: la cavalletta ha invece la bellezza fredda e misteriosa dell'acqua che non tutti possono intendere ». Non ne faremo certo, per questo, una animalista, e pur parecchi dei suoi racconti migliori hanno a protagonisti animali, domestici e selvaggi. I caratteri osservati fin qua son da ricondurre alla povertà d'interessi e a una

ingenuità culturale, corrette però e salvate da una scontrosa sincerità morale. Ha echeggiato alcune suggestioni del gusto tra fine Ottocento e primo Novecento: nulla in comune però tra la sua Sardegna e certo primitivismo di maniera del folclore abruzzese in D'Annunzio. Il Decadentismo, come cultura, e gusto, resta fuori dal cerchio limitato ma ben netto dell'arte della Deledda. D'altra parte, le rimasero estranee le esperienze del nostro secolo nella narrativa. È da collocare con altri esempi di opere isolate originali, alle quali diede stimolo l'insofferenza per le ambiguità dominanti nei narratori più arrisi da fortuna di pubblico e di critica. E sotto tale aspetto rientra, sia pur indirettamente, tra i documenti del formarsi d'un terreno di esperienze diverse, e nuove, da cui già lentamente prendeva avvio un corso nuovo nell'arte, e che, nella narrativa, non si rifarà agli esempi in qualche modo riferibili a un nostro sia pur marginale e limitato Decadentismo, ma a una tradizione di valore e impegno originali, quale quella rappresentata in origine dalle ricerche e dagli interessi del Verismo, in Italia.

ALDO BORLENGHI

## Critica e filologia

### Le «tavole» della poetica tassiana

La filologia tassiana si è acquistata recentemente un nuovo merito procurando agli studiosi una rigorosa edizione dei *Discorsi dell'arte poetica* e dei *Discorsi del poema eroico*, le fondamentali « tavole » della poetica di Torquato Tasso. Il curatore di questa eccellente edizione, pubblicata dal Laterza nella collana degli « Scrittori d'Italia », è Luigi Poma, giovane critico e filologo che già aveva dato bella prova di sé con acute pagine pariniane e altri contributi tassiani (T. Tasso: *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, Bari, Laterza, 1961).

Poma ha studiato con molto scrupolo la tradizione manoscritta e a stampa dei testi, e ha provveduto così a individuare la lezione più attendibile e quindi a riprodurla con tutti gli accorgimenti

filologici e ortografici del caso. È noto a tutti, o a quasi tutti, che nella giovinezza, e molto probabilmente poco dopo avere stampato il *Rinaldo*, il Tasso elaborò la prima stesura di questi suoi discorsi, in numero di tre e col titolo di *Discorsi dell'arte poetica*, ma che non si risolse mai a pubblicarli, sì che essi videro la luce molto più tardi, addirittura nel 1587, per iniziativa del bergamasco Giovanni Battista Licino (stampatore Giulio Vassalini, Ferrara) sulla scorta dell'originale posseduto da Scipione Gonzaga. Se dunque i *Discorsi dell'arte poetica* appartengono alla giovinezza, e fissano alcuni aspetti della poetica tassiana proprio nel momento in cui il Tasso riprese la composizione della *Gerusalemme liberata*, i *Discorsi del poema eroico*, in numero di sei, rappresentano invece una tarda rielaborazione del giovanile trattato. Intrapresi, infatti, dopo la liberazione di S. Anna e dopo l'apparizione dell'edizione dei *Discorsi dell'arte poetica*, di cui il Tasso ebbe a lamentarsi, questi maturi *Discorsi*, venuti alla luce nel 1594 per le cure di Francesco Polverino (stampatore Stigliola, Napoli), possono illuminare nuovi aspetti della poetica tassiana nel tempo della trasformazione del poema, ovvero della stesura della *Conquistata*. È dunque agevole vedere che questo volume, curato da Poma, contiene i termini estremi, punto di partenza e punto di arrivo, della teorizzazione tassiana intorno al poema epico.

Poma non s'è limitato a pubblicare i testi con grande accuratezza filologica, eliminando molti errori e ristabilendo ovunque una lezione sicura e ben documentata, ma ha anche fornito il volume di alcuni strumenti di lavoro preziosissimi. Prima di tutto s'impone l'indice delle citazioni testuali, in cui il giovane tassista ha compiuto la bella impresa di identificare tutte le fonti (classiche, medievali e moderne; filosofiche e poetiche) delle citazioni che si trovano nei *Discorsi* del Tasso. Questo indice costituisce, dunque, il primo e indispensabile fondamento per quel commento, concettuale e storico, dei *Discorsi* che ancora manca. Utilissima poi la «tavola di ragguaglio» in cui, con grande pazienza, Poma ha fornito gli elementi per reperire le parti comuni alle due

redazioni dei *Discorsi*, agevolando in tal modo un loro immediato quanto puntuale confronto ravvicinato. Ricchissimo, infine, l'indice dei nomi, che è poi anche un indice accuratissimo degli autori e delle opere citati, o appena accennati nei *Discorsi*. In una nota come questa non è possibile rendere conto pienamente di una edizione così ben riuscita e così funzionale. L'importante, in ogni modo, è concludere che questo nuovo volume degli «Scrittori d'Italia» ci restituisce in veste filologica perfetta, importanti pagine del Tasso per l'addietro alquanto deturpate, e nello stesso tempo mette in luce le virtù di intelligenza e di severa applicazione d'un giovane studioso, Luigi Poma, da cui è lecito attendersi per l'avvenire altri contributi non meno utili e persuasivi di quello di cui si è appena ora discorso.

## Il Borromeo, Manzoni e la peste di Milano

Al cap. XXXII dei *Promessi Sposi* (ed. Mondadori, pp. 560-561), a proposito dell'opinione del cardinale Federico Borromeo sugli untori, si legge: «Nella biblioteca ambrosiana si conserva un'operetta scritta di sua mano intorno alla peste; e questo sentimento c'è accennato spesso, anzi una volta enunciato espressamente. «Era opinione comune», dice a un di presso, «che di questi unguenti se ne componesse in vari luoghi, e che molte fossero l'arti di metterlo in opera: delle quali alcune ci paion vere, altre inventate»». E poi in nota: «Ecco le sue parole: Unguenta vero haec aiebant componi conficique multifariam, fraudisque vias fuisse complures; quarum sane fraudum, et artium aliis quidem assentimur, alias vero fictas fuisse comentiasque arbitramur. De pestilentia quae Mediolani anno 1630 magnam stragem edidit. Cap. V». In verità ciò che ora nel testo critico è collocato in nota, ed era in nota anche nell'edizione «ventisettana» del romanzo, nella stampa definitiva del 1840 (Guglielmini e Redaelli, p. 622) era stata invece introdotta nel testo sotto forma di facsimile. Si deve al Barbi la proposta ragionevole di ricollocare in nota la

citazione latina borromaica una volta che, con la scomparsa delle celebri illustrazioni del Gonin che erano nell'edizione del '40, è venuta ormai meno anche l'opportunità di includere nel testo, come illustrazione, il facsimile del manoscritto originale del Borromeo (« Annali manzoniani », II, 14). Non sembrano avere ragione, infatti, quanti, ristampando in seguito il romanzo, e dovendo rinunciare al facsimile, hanno senz'altro fatto seguire le parole latine alla loro traduzione manzoniana con l'« appiccagnolo »: *Ecco le sue parole*.

Ma non questo minimo episodio di filologia testuale interessa ora, quanto piuttosto l'edizione nuova dell'operetta borromaica, pubblicata quest'anno, in occasione del quarto centenario della nascita del cardinale Federico, per iniziativa dell'Almo Collegio Borromeo di Pavia e per le cure del giovane classicista Giancarlo Mazzoli, già alunno borromaico e dell'università pavese (F. BORROMEO: *De pestilentia*, testo latino e traduzione a cura di G. Mazzoli, Pavia, Almo Collegio Borromeo, Pavia, 1964). S'è detto nuova edizione perché l'operetta, inedita sin quasi ai giorni nostri, era già stata data alla luce nel 1932 da Agostino Saba che l'aveva per la prima volta tratta dal manoscritto ambrosiano, e illustrata con uno studio preliminare e con note adeguate, nell'intento soprattutto di indicare i rapporti tra il testo del Borromeo e i *Promessi Sposi* e di dimostrare che il *De Pestilentia* ha senza dubbio costituito una delle fonti più importanti del Ripamonti, prima, e poi del romanzo manzoniano per quanto riguarda i capitoli della peste e degli untori (F. BORROMEO: *De Pestilentia*, a cura di A. Saba, Sora, Camastro, « Collana Federiciana », 1932). Ma la edizione del Saba era di pochi esemplari, divenuti via via sempre più rari, sì che a pochi era dato disporne, e pochi dovettero vederla se nessuno dei commentatori del romanzo, dal 1932 ad oggi, l'ha citata al suo giusto luogo e l'ha messa a profitto nel chiosare i capitoli XXXXII, XXIV e XXXV dei *Promessi Sposi*. Soltanto di recente, in un articolo pubblicato sul « Corriere della Sera », quel finissimo manzonista che è Cesare Angelini ha richiamato l'attenzione sull'operetta del cardinale

e sulla evidente derivazione da *De Pestilentia* di alcuni luoghi del romanzo, tra cui il celebre episodio di Cecilia (cap. XXXIV) oppure quello del lazzaretto dove sono descritte balie e capre che allattano a gara gli innocenti privati della madre (cap. XXXV). Quell'articolo, intessuto di perfette traduzioni (il latino del Borromeo tradotto veramente con stile manzoniano!) e di acute annotazioni, aveva fatto sperare che Angelini si apprestasse a darci, quanto prima, l'intera traduzione del testo borromaico. La speranza per ora non è stata appagata, ma intanto dobbiamo proprio all'interessamento dello stesso Angelini se Luigi Belloli, nuovo Rettore del Collegio Borromeo e quindi successore recente dell'Angelini, s'è indotto a promuovere la ristampa del *De Pestilentia* affidandone le cure, come s'è detto, al Mazzoli. Il quale Mazzoli ha ricontrollato la lezione sul manoscritto e ci ha offerto, in questo modo, un testo più corretto di quello edito dal Saba (si veda nell'introduzione l'elenco degli errori emendati). E al Mazzoli si deve anche la prima traduzione, molto limpida e sicura, dell'opuscolo borromaico, che nella presente stampa è preceduto dalle belle osservazioni di Angelini riprodotte dal « Corriere della Sera », e così sottratte al facile oblio in cui incorrono, purtroppo, gli articoli di giornale.

Alcune questioni tuttavia sono ancora da chiarire, prima fra tutte quella relativa al dubbio, avanzato a suo tempo da Fausto Nicolini (*Peste e untori nei P.S. e nella realtà storica*, Bari, Laterza, 1937, pp. 34-35), che il testo borromaico veduto dal Manzoni e tuttora conservato all'Ambrosiana e pubblicato dal Saba e dal Mazzoli, sia una stesura diversa da quella che utilizzò il Ripamonti, una stesura « meno ampia » e « certamente anteriore », da ritenersi addirittura « semplice minuta ». La stesura più ampia che servì al Ripamonti, sarebbe invece andata perduta. Che è ipotesi in qualche modo confortata dalla descrizione del manoscritto ambrosiano (F. 20 inf.) offertaci da Giuseppe Galli (*Un'operetta inedita del card. Federico Borromeo sopra la peste in Milano ed i « Promessi Sposi »*, in « Archivio storico lombardo », 1903, pp. 110 sgg.): « Ai fogli 171-172 si trova

un indice dei capitoli del *De Pestilentia*, che però non si riferisce punto alla copia che sta in principio del volume, ma ad un'altra che doveva occupare le pagine immediatamente successive, le quali mancano affatto... » (p. 111 n. 3). Se l'ipotesi del Nicolini fosse esatta si spiegherebbero le diversità tra il testo borromaico veduto da Manzoni e quello riportato dal Ripamonti, diversità che l'autore del *Promessi Sposi* ironicamente attribuiva invece allo scarso scrupolo storico del Ripamonti (cfr. MANZONI: *Opere inedite o rare*, Milano, Rchiedei, 1885, vol. II, p. 452, dove ci sono brani del *De Pestilentia*, secondo la lezione del Ripamonti messi a confronto con la diversa stesura che il Manzoni aveva sotto gli occhi, e dove è riportata la seguente postilla manzoniana a questa sospetta disformità: « Et voilà justement comme on écrit l'histoire! »). Poi ci sarebbe la questione dell'autografia del manoscritto che una lunga tradizione (a partire dal Manzoni stesso sino al Saba e infine al Mazzoli) sostiene senza esitazione, ma che Giuseppe Galli, invece, nega altrettanto risolutamente (« Anche C. Cantù... crede il manoscritto autografo, seguendo il giudizio del Manzoni, giudizio per altro errato. Poiché basta confrontare il manoscritto nostro con lettere certamente autografe del cardinale Borromeo per rilevare immediatamente la differenza fra le due calligrafie », art. cit., pp. 111-112). Avrà torto il Galli (che però lavorava avendo a fianco quell'eccezionale competente che fu Achille Ratti, a cui il Galli dovette appunto la segnalazione dell'operetta borromaica, art. cit. p. 111 n. 2), ma si resta con qualche dubbio e si vorrebbe che un tecnico competente riesaminasse attentamente il manoscritto, confutasse recisamente il Galli, e riaffermasse autorevolmente l'autografia del codice, se veramente di autografo si tratta. E infine, che è quel che più conta, c'è da riproporsi un confronto sistematico e puntuale tra il *De Pestilentia* e le drammatiche pagine manzoniane sulla peste, ora che quella rara operetta è definitivamente acquisita agli studi come fonte diretta, e non solo mediata dal Ripamonti, dei *Promessi Sposi*, ed ora che il testo dell'operetta stessa, criticamente edito, è riproposto all'attenzione dei manzonisti e messo finalmente a loro disposizione.

## Da Leopardi ai contemporanei

L'editore Vallecchi, che ha pubblicato la più parte dei volumi di Carlo Bo, inizia ora la stampa organica di tutte le « opere » del critico ligure dando alla luce il primo volume di questa importante raccolta col titolo *L'eredità di Leopardi* (Firenze, Vallecchi, 1964).

Carlo Bo ha da poco varcato il traguardo dei cinquant'anni, ma almeno da un trentennio costituisce una forza viva della nostra letteratura militante, da quando giovanissimo, appena ventenne, cominciò a collaborare a « Frontespizio », e quindi si fece « fiorentino » e ben presto divenne la coscienza più attenta e matura dell'ermetismo italiano, alla vigilia dell'ultima guerra mondiale. Il suo saggio, ormai famoso, *Letteratura come vita* non fu soltanto, tuttavia, il manifesto programmatico degli ermetici, ma fu anche uno dei discorsi critici più aperti e rinnovatori del decennio italiano 1930-1940: un tentativo appassionato di rimettere in discussione tutti i valori tradizionali ormai consunti, le formule impigrite e sorde, e di restituire alla professione letteraria quella partecipazione morale e quell'impegno umano che i tempi richiedevano sempre più energicamente. Da allora ad oggi Bo ha fedelmente seguito quell'invito alla compromissione diretta, sempre richiamandosi allo spirito di verità, rifiutando i giochi provvisori, le cautele furbesche, le reticenze diplomatiche. I suoi libri e i suoi saggi, sia morali che critici, le sue personali prese di posizione, hanno per trent'anni rappresentato un punto importante di riferimento fra tanti sbandamenti, arrivismi e frettolosità. La sua lezione, pur nel dissenso ideologico che può suscitare in chi muova da posizioni diverse, come è il caso dell'estensore di questa rassegna, è soprattutto una lezione di coerenza intellettuale e di costante fedeltà alle lettere. Perché anche quando la pagina di Bo sembra desolatamente inclinare verso il consuntivo fallimentare o verso la previsione più squallida (verso il disarmo, insomma!), la tensione interna del suo dialogo con i lettori, con le creature vive che sono per Bo i « lettori », svela che quel pessimismo non nasce da scettica disposizione ma da

cristiana perplessità, e si conforta tuttavia di affettuosa speranza. Niente affatto arida, mai freddamente diagnostica o impersonalmente descrittiva, né mondanamente preziosa, la pagina critica di Bo è sempre una ferma denuncia delle mistificazioni correnti, dei luoghi comuni, delle piccole viltà. Ci richiama ovunque al sentimento dei grandi problemi dell'uomo, e così riconduce nei limiti dovuti le intemperanti illusioni dell'oggi della cronaca effimera; e da ogni esperienza di lettura o di vita, commentando ogni testo ed evento dall'interno, secondo la sua faccia più segreta e più vera, riesce a illuminare l'autentico significato del mestiere di letterato, a mostrare la dignità della letteratura quando sia intesa appunto come atto di vita, come atto seriamente conoscitivo (si veda anche l'altro libro vallecchiano di Bo, apparso recentemente: *Siamo ancora cristiani?*, che fa eco a *Scandalo della speranza* e ne porta innanzi e ne approfondisce alcuni temi di meditazione interiore).

Di tutte queste qualità, non comuni né troppo divulgate, è traccia cospicua anche in questo recente volume vallecchiano, soprattutto nel saggio che dà il titolo al libro e dove l'immagine del Leopardi spicca come l'emblema più alto della forza assoluta della poesia, e fa così contrasto con l'immagine del Leopardi che la « Ronda » tentò di tramandare al Novecento secondo una connotazione sostanzialmente retorica. Ma si vedano anche i saggi su Michelstaedter, Rebora, Pascoli, D'Annunzio, Panzini, Bontempelli, Palazzeschi, Alvaro, Bernanos, Sartre, Juan Ramón, sul romanzo italiano e sui rapporti tra letteratura e società, sulla vita culturale di Firenze e di Trieste. È un panorama ricco e vivacemente increspato di umori intensi, di intuizioni ardite, di scontenti generosi, di indicazioni stimolanti. Tutto, dunque, tranne che un libro di riposo. Che è poi il migliore elogio che si possa fare ad un'opera critica italiana nell'anno di grazia 1964!

LANFRANCO CARETTI

## LETTERATURA TEDESCA

### L'Opera di Carl Sternheim

Strano è il destino degli autori difficili; da principio vengono applauditi da una schiera di iniziati. Poi, una volta consolidata la loro fama, una cerchia più vasta vorrebbe avvicinarsi a loro, ma trova un ostacolo non dico insuperabile, ma comunque sempre notevole per un successo clamoroso, nel loro stile. Più tardi quando molta acqua è passata sotto i ponti, finalmente giunge un'ora più propizia alla loro comprensione. È questo il momento in cui potranno entrare per sempre nella lista dei favoriti del pubblico — di coloro che, bene o male, sempre vengono letti e riletti, non fosse altro che per rendersi conto del loro reale valore — ma se passa quell'istante favorevole, son guai. E questo spesso indipendentemente dal valore dell'opera. L'edizione che si sta rapidamente — cioè contro ogni abitudine

— completando della intera opera di Carl Sternheim (*C. S.'s Gesamtwerk* a cura di W. Emrich, Luchterhand Editore, Neuwied am Rhein) avviene al momento giusto. Ne sono usciti per ora tre grossi volumi (I, 1963; II, gennaio 1964; III, marzo 1964) e siccome contengono tutto il teatro di Sternheim possono venire considerati assieme, perché formano veramente un gruppo di opere unitarie nel complesso delle altre.

Si sono avute anche recentemente delle discussioni sulla appartenenza più o meno scoperta di Sternheim all'Espressionismo e particolarmente al teatro espressionista. Ma se a questo movimento si deve dare anche il significato di testimonianza di disgregazione del mondo borghese o almeno di quello tedesco ai primi del Novecento, occorre ammettere che non è necessario sempre ricorrere a drammi feroci, con urli e poche parole rotte, ma che anche la ironia mordente, del tipo di

quella, per esempio, di Georg Grosz vi ha naturalmente la sua parte. C'è anche da aggiungere che se gli Espressionisti accettavano l'eredità di Wedekind, non c'era ragione di rifiutare l'ironia spietata, amara del fortunato autore della commedia *Die Hose* (lett. *Le mutande*). Rappresentata nel 1911 per la prima volta a Berlino, a porte chiuse, cioè solo per inviti, a causa delle immancabili difficoltà della censura, poi presentata al pubblico con un titolo meno scandaloso, passò lì per lì per una farsa un po' spinta e solo nel dopoguerra ebbe un autentico successo (se ne sono vendute, del libro, più di 100.000 copie). In realtà Sternheim aveva impostato addirittura una tetralogia, imperniata sulla figura di Maske (prima padre, poi figlio; e il nome che significa maschera non par scelto a caso), che comprende oltre alla commedia citata, *Der Snob*, poi 1913 e in ultimo *Das Fossil*, come testimonia una lettera dello scrittore, a cui fa riferimento Emrich nelle sue accurate osservazioni, che completano e arricchiscono l'ampia Prefazione. In realtà — e pare strano che nessuno, ch'io sappia, se ne sia ancora avveduto — la commedia che s'impernia sopra un paio di mutande perdute dalla moglie di Maske in pubblico, con grande scandalo — ma anche interesse, a quanto pare — dei presenti, ricorda come nel lontano Ottocento un autore rimasto quasi sconosciuto da noi, Willibald Alexis avesse scritto un intero romanzo — storico, naturalmente — per illustrare le vicende delle *Hosen des Herrn von Bredow*. Erano pantaloni, in questo caso e di cuoio, tradizionali nella famiglia, ma l'originalità, lo scandalo non dovevano esser poi troppi, se Sternheim non si fosse anche compiaciuto di caricare le tinte. Poiché il teatro tedesco in generale conta un numero molto scarso di commedie, si comprende che, nell'agitato mondo del primo e anche del secondo dopoguerra questo lavoro avesse larga diffusione, nonostante quella «grammatica condensata», come la definiva l'autore stesso, di cui egli fa largo sfoggio e che qualche volta rende, anche in questa prima opera famosa, difficile la comprensione, quando la recitazione non sia perfetta (alla lettura è naturalmente un'altra cosa).

Sternheim ha però un altro elemento espressio-

nista ed è la ricercatezza stilistica dell'espressione, che risulta ancora più viva ed evidente nella prosa, tanto è vero che stupisce che qualche fervido cultore di critica stilistica non si sia ancora dedicato, da noi, a una ricerca sull'autore di *Die Hose*. Comunque anche nella ventina di commedie e drammi, che vengono presentati finalmente nella edizione originale, in questi primi tre volumi, si riconosce subito un linguaggio nuovo, originale, di cui ci si impadronisce a poco a poco per finire poi col comprenderlo quasi completamente; un linguaggio che rispecchia uno spirito vivace e volto con grande impegno a satirizzare il mondo tedesco del primo Novecento. È vero che le sue punte sono rivolte quasi sempre contro il borghese, conscio a volte delle sue modeste possibilità, ma pronto a rivestirsi di una solennità ridicola; ma a volte non risparmiano neppure altri tipi, per esempio, in quel fortunato *Bürger Schippel* (il borghese Schippel) che è stato portato perfino a Firenze in una unica, ma divertentissima recita nella lingua originale, durante l'ultimo Maggio musicale da una compagnia tedesca. Si tratta in questo caso di un operaio, di un socialista, che riesce dopo una serie di vani tentativi a diventare finalmente un borghese. Il motivo si ritrova anche in altre commedie, ed è forse ancora oggi di una certa attualità.

Ma la parabola di Sternheim è molto vasta, nel suo rapido corso. Spietato coi «grassi» borghesi, spietato coi critici, che metteva volentieri in scena, travestendoli da personaggi ridicoli — inimicandosi così per sempre il dittatore, a suo tempo, della critica teatrale di Berlino, Alfred Kerr — lo scrittore tedesco, nato a Lipsia nel 1878 da una famiglia di ricchi banchieri ebrei, abituato al teatro sin da fanciullo, fu in qualche momento molto vicino agli espressionisti, come si è detto. Ma non volle seguire l'esempio di Brecht e restò sempre più o meno sospeso a una critica del suo tempo, senza aver la forza di proporre un suo nuovo mondo. Non disdegnava di ispirarsi, come faceva Brecht, a modelli stranieri. *Der Kandidat* (Il candidato) del 1914 è preso da Flaubert, *Der Geizige* (L'Avaro) del 1916 da Molière, *Manon Lescaut*, del 1921 dalla storia dell'Abbé Prévost

(e stupisce, nelle dotte note di Emrich, di veder ricordata l'opera di Massenet e non quella di Puccini) e infine *Oskar Wilde* del 1924, un dramma ricostruito quasi tutto dalla biografia di Frank Harris, che proprio nel 1923 era apparsa in veste tedesca. Nella figura dello scrittore inglese Sternheim volle rappresentare la ribellione massima alla tradizione, alla *high life*, facendo una specie di esaltazione della omosessualità, come superiore forma d'amore, in un tono che appare piuttosto esagerato e sospetto in un uomo che pur aveva avuto due mogli, l'ultima delle quali, da cui si divise qualche anno prima di morire nel 1942, era Pamela Wedekind, cantante assai nota ancor oggi e figlia del celebre drammaturgo. L'opera rappresentata raramente e con molti ed aperti dissensi al suo apparire, non si è dimostrata vitale sulla scena, mentre alla lettura rivela una indubbia abilità non solo di uomo di teatro, ma di spirito abituato a proiettare in veste polemica tutte le sue idee. Il merito di questa edizione, anche se non è ancora arrivata al traguardo degli 8 volumi promessi, è quello di riproporre ad un pubblico molto più vasto ed equanime l'opera di uno scrittore quanto mai difficile, ma denso di idee, anche se non sempre chiare, e ricco di trovate. Solo alla fine della edizione si potrà dire con chiarezza se, come si accennava da principio, la difficoltà del linguaggio sia stata superata da una vasta cerchia di lettori fedeli o se, come è capitato ad altri autori, la riapparizione di questo scrittore — da noi pressoché sconosciuto — abbia coinciso con la sua definitiva delimitazione a « personaggio storico » della letteratura — una brutta fine che non augurerei a nessun artista.

### ***I Merovingi* di Heimito von Doderer**

Doderer non è più un ignoto tra di noi; ne ha parlato in una vasta presentazione, proprio su questa rivista, Margaret Contini (v. n. 3, pagina 70-80, luglio-settembre 1958); poi se ne interessò, con quella sicurezza di penetrazione che gli è abituale, Ladislao Mittner (in *La Letteratura tedesca del Novecento e altri saggi*, Einaudi, Torino 1960,

pag. 346-354). Ma di questo ultimo romanzo dello scrittore austriaco, ormai vicino alla settantina, di questi *Merovingi* (*Die Merowinger oder die totale Familie*, Biederstein editore, Monaco, 1962) ancora, logicamente, non avevano potuto parlare. È quello che si potrebbe rimproverare con più ragione all'ampio studio che Dietrich Weber ha dedicato al nostro autore (*Heimito von Doderer, Studien zu seinem Romanwerk*, C. H. Beck editore, 1963, Monaco) se egli non offrisse un panorama così completo dell'opera dello scrittore austriaco, sotto i più diversi aspetti, da dovergli essere grato in ogni modo. Lo studio (che supera le 300 pagine) è quanto mai articolato e corredato di una specie di tavola biografica, di una bibliografia delle opere dell'autore e della letteratura esistente, già tanto vasta di per sé da costituire da sola una prova della importanza di Doderer e così minuziosa che vi abbiamo ritrovato con piacere i due saggi prima ricordati, mentre avviene quasi sempre nella bibliografia fatta da studiosi tedeschi che i contributi a volte notevoli e comunque interessanti perché rilevano una nuova prospettiva, degli italiani, siano completamente ignorati, non so spiegarmi per quale ragione, se per ignoranza della nostra lingua o per la tacita convinzione che un germanista italiano non riesca a dire mai nulla di interessante sopra uno scrittore tedesco. Una volta ammesso che il libro del Weber è oggi indispensabile a chi voglia approfondire l'esame dello scrittore austriaco, va anche detto che ci sono, nel lavoro, molte ripetizioni, affermazioni generiche e soprattutto la tendenza a ritrovare una concezione particolare, prevalentemente filosofica nell'opera di un artista. Il che è naturalmente lecito, ma entro certi limiti. Se lo studioso avesse condensato le sue conclusioni in un numero di pagine minori, sarebbe riuscito, a mio modesto avviso, più convincente — per quanto questo possa parere paradossale — e non si troverebbe oggi a meditare a una seconda edizione del suo lavoro con circa 200 pagine di aggiunta, poiché i *Merovingi* riassumono molti motivi e nel frattempo è comparso già un altro romanzo, di cui qui non si parla perché Doderer, tutt'altro che stanco di lavorare, ha pensato di inquadralo addirittura in

una specie di tetralogia, di romanzo ciclico, del tipo «romanzo-fiume» che, contrariamente alla brevità, preferita e predicata da tanti, par aver un nuovo momento di fortuna nella narrativa.

Dei *Merovingi*, in particolare, ha parlato con molto impegno, trascurando però, non so per quale ragione, tutto quel che è stato scritto su Doderer — e non è poco — sia in Italia che in Germania o in Austria, e pur giungendo a qualche apprezzabile risultato, Anna Maria Dell'Agli (in *Postilla a Doderer: I «Merovingi» in Annali dell'Istituto Orientale di Napoli, Sezione Germanica, Vol. VI, pag. 83-99*). L'autrice ha trovato il romanzo «francamente brutto, disuguale nelle sue parti, spesso inutilmente volgare, a volte addirittura noioso, ma ciò non toglie che ogni pagina letta con disagio o con stizza provochi un desiderio quasi furioso di capire, di penetrare il significato di quegli esempi che l'autore non è riuscito ad amalgamare in una visione armonica: non è riuscito o non ha voluto, perché il modo che egli ha scelto per presentarceli, il modo del grottesco, esclude a priori questa possibilità», (pag. 84-85). Devo confessare che non mi sono messo a leggere né ho continuato a seguire Doderer nei *Merovingi* «con stizza o con disagio» perché ormai siamo stati abituati a ingoiare cibi ben più duri. Confesso anzi che la lettura del volume, considerato anche dalla critica tedesca con mio stupore «scurrile», mi è riuscita piacevole, almeno fino a un certo punto. Le vicende di questo strano capostipite discendente dai Merovingi, che ha due qualità eminenti: una rabbia, da cui è afflitto, e che si manifesta in improvvisi accessi incontenibili, e una esaltata virilità, che lo spinge a tentare di radunare intorno a sé tutta la famiglia (da cui il sottotitolo *La famiglia totale*) passando da un matrimonio all'altro, in quanto resta continuamente vedovo, perché accanto a lui non c'è donna che resista sono alla fin dei conti abbastanza divertenti. L'arte con cui Doderer sa intrecciare alla trama principale una quantità di fila secondarie ed ugualmente amene è veramente somma, in certi momenti. Ma alla fin dei conti ci si domanda se la soluzione, a cui è ricorso lo scrittore, e cioè la evirazione del piccolo, barbuto,

rabbioso e virile Childerico III, compiuta in seguito a una specie di congiura di palazzo e con l'aiuto di una parte delle figlie e nipoti del capostipite, sia proprio una trovata felice, tale da lasciare soddisfatto, soprattutto dal punto di vista artistico, il lettore. Sino a quel momento tutto si era svolto in chiave di grottesco, o meglio sotto il velo di una ironia delicata e penetrante, che sembrava non risparmiare nessun aspetto della vita moderna (salvo quello sociale). Ma da quel punto, da quando del potente Childerico si è fatto un vecchietto senza barba, ripiegato su se stesso, che non può ispirare che pietà, la sottile ironia non basta a tener in piedi la vicenda. Si può, in letteratura, rider di molte cose e il riso può farsi clamoroso e anche maligno. Ma non si può cambiar di tono da un momento all'altro. Chi ha cominciato con una sferza sottilissima, quasi insensibile, tanto da parer quasi una piuma, non può trasformarla in uno scudiscio. L'intersecarsi degli episodi si mantiene in piedi sino a un certo punto; dopo quello, la vicenda prende sempre più l'aspetto del gratuito. È questo il difetto maggiore di questo romanzo di Doderer; il giuoco che appare a qualcuno «scandaloso» per cui questo povero «merovingio» moderno cerca di radunare in sé tutte le prerogative della famiglia, sposando prima la vedova di suo nonno (risposatosi a 70 anni con una donna dell'età di suo nipote) e poi tutte le altre vedove disponibili nella casata, alla fine è troppo scoperto, perché non cada da sé nel ridicolo e si avvii a toni di farsa. La satira occasionale della medicina moderna e della psicologia è invece riuscitissima. In conclusione questo romanzo di Doderer, che ha uno stacco felice e saturo di una ironia delicata, a un tratto cade perché, contro la volontà dell'autore forse, ma per le vicende stesse della trama, travalica quasi nel tragico. Che lo scrittore di talento si salvi in moltissime pagine, che rendono piacevole la lettura del libro, è ugualmente da sottolineare. Ma nel suo complesso — e in questo la critica pare sin d'ora d'accordo — non si tratta di un'opera perfettamente riuscita.

RODOLFO PAOLI

# LETTERATURA SPAGNOLA

## Rafael Alberti

Sinceramente ci auguriamo che sia il turno, l'ora decisiva di Alberti — dopo Lorca e Machado — nella nostra lettura della grande poesia spagnola novecentesca a ogni livello, da un ricambio salutare nel sangue vivo dei nostri giovani poeti sino agli *aficionados* della Spagna autentica vieppiù folti e curiosi: ancora un indizio di questa italianizzazione è il n. 1 della collana *Contemporanea* di Ferruccio Marchi, dedicato a *Federico García Lorca vivo*, garbatamente volgarizzato e fotomontato da Mino Monicelli, a esempio della monografia madrilenia di José Luis Cano.

Il plinto sicuro e propizio al nome poetico di Alberti è già visibile nel tomo poderoso *Rafael Alberti, Poesie, A cura di Vittorio Bodini*, Il Saggiatore, Mondadori, di 672 pagine; da integrarsi con la sezione riguardante il poeta andaluso in *I poeti surrealisti spagnoli* (Einaudi), volume a cura dello stesso Bodini: l'introduzione concerne la attività surrealista di Alberti e l'antologia raccoglie integralmente il libro *Sobre los Angeles*. Qualcosa era stato fatto prima di Bodini: nella nostra rivista *Letteratura*, antesignana d'ogni scoperta generazionale di letterature straniere, trattammo di Alberti fra il '37 e il '38 Marcori, Panarese e il sottoscritto, quindi il sempre vigile Bo in « *Tempo* » nel '40 e nelle *Carte spagnole* del '48; l'anno seguente Luraghi raccolse una notevole cretostomazia presso la Meridiana ed io nel '52 inserii 14 liriche in *Poesia spagnola del Novecento*; infine Puccini lo antologizzò nel *Romancero della Resistenza spagnola* (1960).

Ma Bodini ha il merito di una prima fondazione storico-critica della poesia albertiana oltre il gusto e l'impressione della « grazia » e « superficie » andalusa, alla quale tutti in varia misura ci eravamo fermati. Rammento con turbato disagio qualche mia formula critica su Alberti: la grazia di un eletto virtuosismo nella sua musa popolare-erudita, l'andalusismo fisiologico e intellettualistico in *Marinero en tierra*, l'ala lieve e lo spirito fresco

e sano, eternamente adolescente e sterile di complessi morbosi, l'inimitabile gioco di estrema libertà fantastica nella molteplice esperienza di tutte le avanguardie europee. Se percepimmo una disperata inquietudine sotto la felicità fantastica, la giudicammo incontrollata e non qualificata in un continuo tentativo di evasione, compreso il libro *Sugli Angeli*, dubitando perfino della qualità interna del surreale albertiano. La creazione demonologica di Alberti ci sembrò perfetta semplice asciutta organica in una sfera immune di equilibrio e annullamento del bene e del male, degli inferi e del cielo; nulla di magicamente oltremondano ed esoterico, come in un Blake o in un Rilke; virtù di solare chiarezza e limite a un'arte definitiva del silenzio e dell'invisibile.

Ora, sia ben chiaro che noi non rinunziamo alla sostanza dei nostri giudizi, ma quel che conta è l'itinerario di costante fedele fusa aderenza di arte e umanità proposto da Bodini nell'amplissima scelta e nel discorso critico pur succinto e ancora *in fieri*. Le premesse sono esatte: la visualizzazione dell'invisibile (« dipingere la Poesia col pennello della Pittura »), l'equilibrio tra mondo esterno e mondo interno, realtà artistica e non realismo; quindi il critico ci accompagna per le 16 raccolte accordando i motivi esistenziali con quelli formali dell'ulissimo tecnico e della distinta esperienza in ogni libro. Esultanza dei primi anni della Generazione del '25 tra Juan Ramón e Góngora redivivo: l'autoritratto di un rimpianto del mare (*Marinero en tierra*), la sintesi scintillante del popolare e del dotto (*La amante*), la società rurale e andalusa col germe del mistero e del dramma (*El alba del albeli*), l'avanguardismo e il gongorismo di *Cal y canto*, saturazione di poesia pura.

Donde la crisi poetica, amorosa e politica in *Sobre los Angeles*, il mutamento in creatura di tenebre, rivoltata, febbrile tra demoni prevalentemente maligni, enigmatiche sostanze dell'anima nomade e disabitata, miserrima e offesa; il poeta è « ospite della nebbia », secondo l'epigrafe ri-

presa dal romantico Bécquer. Il complesso dei libri seguenti è un perenne passare e inerire nel reale e nell'umano superata la stretta doppiamente mortale del purismo estetico e della melma dell'inconscio, per la quale trascorse l'intera Europa poetica tra le due guerre. Bodini avrebbe potuto ricordare poemi consimili di quella crisi esistenziale che condusse all'una o all'altra delle fedi radicali del mondo occidentale (marxista, cattolica, esoterico-spiritualista, della stessa Poesia come eresia ...): *Olivo della strada* di Machado, *il Cimitero Marino* di Valéry, *La terra desolata* di Eliot, *le Elegie duinesi* di Rilke, alcuni anni prima degli *Angeli* di Alberti e del *Gitani* di Lorca. E ricordare anche l'influsso del biblicismo di Isaia e di certo Hugo, analogo al pathos di Eliot, con lo stesso cammino alla «redenzione dei Quartetti», che porterà Alberti a «creare l'uomo nuovo col canto», dall'*Elegia civica* al *Poeta nella strada*, dalle *Coplas de Juan Panadero* ai *Ritorni della vita lontana* e alle *Ballate e canzoni del Paraná*. È la stregonica e tecnicissima metamorfosi in canto d'ogni elemento storico-biografico reso autonomo: l'umiltà del gregario al servizio della rivoluzione sociale, il martirio di Madrid «Capitale della gloria», la resistenza e l'esilio, donde si leva la pura e straziante elegia dei *Ritorni* favolosi e sognati alla terra andalusa, il «ricupero delle vive permanenze del passato». Uno dei vertici sta nelle *Ballate* di «speranza assurda, assoluta», di un «cosmo finemente umanizzato».

Questa la «continuità del sistema semantico» albertiano mostrata da Bodini, l'immagine critica di «poesia oggettiva» che ci ha fatto intravedere, riflessa, concretata nelle belle versioni. Un ritorno alla «superficie» dal «pozzo» e dalla «staffilata» del surreale e dell'umano ci sarà consentito, ma è ora, dopo l'*Alberti* di Bodini, una «superficie» conquistata, la stessa Parola di Mallarmé nel puro e solo corpo del poema; per conto nostro è ancora e sempre la voce dell'immemoriale e precristiano naturalismo mediterraneo e andaluso, la felice ingenuità di un infinito descrittivismo elegiaco nelle sue ricorrenti forme parallettiche è coordinate.

## Georgina Hübner

Le tre lettere di Georgina (una quarta dovette andare smarrita) furono pubblicate da Riccardo Gullón in *Insula* del marzo 1960, dall'archivio della Sala Zenobia-Juan Ramón dell'Università di Portorico, terra generosamente ospitale al Poeta. Nella prima dell'8 maggio 1904 la fanciulla limegna in poche righe timide e rispettose chiedeva l'omaggio di *Arias tristes*, momento della prima pienezza lirica del ventitreenne poeta di Moguer, già votato all'assoluta perfezione della pura bellezza nel segno di Bécquer e di Verlaine. Juan Ramón si affrettava a spedire il libro, accusando ricevuta della lettera «così bella per me... dispiaciuto soltanto che alcuni versi non saranno come Lei avrà immaginato...»; le promette di mandarle tutti i libri futuri e la ringrazia «per su finezza», baciandole ispanicamente i piedi: una risposta del tutto eccedente la richiesta!

La seconda lettera di Georgina, del 23 giugno, è già un fuoco occulto di entusiasmo e tenerezza: «Dopo aver spedito la lettera con cui Le chiedo *Arias tristes* avrei desiderato ritrarla, distruggerla. Perché? Le dirò: sospettai che il passo che stavo per compiere non era molto conveniente, molto corretto. Senza conoscerLa, senza neppure averLa vista, Le scrivevo, Le parlavo. Quando si hanno vent'anni, si immagina subito e si soffre molto!... I suoi versi pieni di tristezza parlano al cuore e, al cadenzato vibrare delle note melancoliche di Schubert, ricorderò quelle strofe nelle quali vaga il profumo delicato e soave dell'anima dell'autore... *Ogni parte del Suo libro ha il suo incanto, la sua nota grigia, la sua lacrima e la sua ombra* [frase sottolineata da J. R.]...».

Altre due lettere rapidamente intercorsero: il poeta si offriva di dedicarle *Jardines lejanos*, ma Georgina rifiutò cortesemente. Segue una lunga lettera, in cui l'ardentissimo andaluso, ormai fuor di senno, le annunzia che ha deciso di recarsi in Perù per conoscerla di persona: «Perché aspettare ancora? Prenderò la prima nave, la più veloce, che mi porti al suo fianco. Non mi scriva più. Me lo dirà lei personalmente, seduti entrambi di

fronte al mare e nell'aroma del suo giardino con uccelli e luna ».

Appena ricevuta questa lettera gl'inventori di Georgina Hübner restarono atterriti delle conseguenze del loro scherzo nel quale si erano essi stessi illusi. La prima lettera, in effetti, era stata elaborata e inviata dagli scrittori peruviani José Gálvez e Carlos Rodríguez Hübner, desiderosi di ottenere il libro *Arias tristes*; prestanome l'indulgente cugina di don Carlos, doña Georgina Hübner. Quindi reputarono necessario «matar» (ammazzare) immediatamente l'amorosa creatura e stilarono la terza lettera conservata. Dal mio breve dossier (un articolo di A. Oliver su *Destino* del 6 ott. 1951; altro di E. Labrador Ruiz in *Atenea* del nov.-dic. 1956; R. W. Mata in *La Generación del 98*; l'intervista del Poeta con J. Bertoli Rangel in *La Prensa* del 1° febr. 1953; le pp. 108-114 della monografia di G. Palau de Nemes; e altri pochi ritagli) non si capisce bene se l'invenzione della malattia (tisi galoppante) sia anteriore o posteriore al minacciato viaggio di Juan Ramón; a me sembra anteriore.

Comunque la terza lettera, conservata, dell'amaritricatrice è bellissima, estremamente veridica nel suo ritmo frammentario di immagini paesistiche, ebbra e melanconica intimità della convalescente agonizzante perfusa dello spirito tenero e generoso della nuova raccolta juanramoniana *Ninfeas*: « Ho ricevuto la sua ultima lettera, non ancora del tutto ristabilita d'una malattia che mi ha costretta a letto per varie settimane. La mia famiglia, spaventata, mi portò al Barranco, una spiaggia pittoresca, e poi alla Punta, luogo estivo anch'esso, *molto solitario e molto triste* [sottolineato da J. R.]. La mia casa a Lima è rimasta chiusa e per la vecchia cassetta della posta sono passate le lettere, le postali e le illustrate delle mie amiche, e su tutte ha dormito anche, per alcuni giorni, la Sua lettera piccola e graziosa. Quanti giorni di febbre ho divorato! Vedevo, come in sogno, i miei congiunti passare nella mia camera, adagio, tacitamente, per tema di far rumore, e contemplavo spaventata e nervosa le facce gravi e asciutte dei medici che mi curavano. Dopo, ormai convalescente, nel Barranco uscivo la mattina a guardare il mare e

a udire la musica della brezza tra i fiori. Quando andai alla Punta, solitaria e melanconica, al tramonto, con un libro tra le mani, quanto ho pensato a Lei, amico mio! Un cugino mi portò *Ninfeas* e con questo libro ho molto partecipato. I suoi versi soavi e dolci mi servivano di compagnia e conforto. Ricordo molto il giorno i cui lessi *L'anima della luna*; ha un fondo melanconico che incanta e che mi fece pensare — io non so perché — all'anima delle cose. Lei mi domanda se mi sono risentita perché ha chiesto il mio ritratto. No! non mi creda così povera di spirito. Aspetti, lo avrà; ma prima è giusto che Lei mi mandi il suo. Ormai posso dire che sto bene; solo di quando in quando una tosseccina secca mi strazia il petto e vi sono dei giorni in cui mi desto *tristissima! Ma perché parlo a Lei delle mie povere cose melanconiche, a Lei cui tutto sorride! La sua lettera mi ha dato pena e allegria; perché così piccola e complimentosa?...* Spero che Lei continui a scrivermi. Lettere così belle come le Sue sono così rare! Ora che sono convalescente mi procurano l'effetto d'un vino soave e generoso. Non si dimentichi della sua amica e scriva più a lungo. Georgina ».

E mi pare conseguente la lunga lettera, in cui l'innamoratissimo poeta le annunzia la decisione di recarsi nel Perù per conoscerla di persona: si era concretata nel reale la fantasima dei suoi Sogni, l'Angelo, la Chimera, « la povera Innocenza avvolta in fragranza di zagare appassite »:

« Perché aspettare ancora? Prenderò la prima nave, la più veloce, che mi porti al Suo fianco. Non mi scriva più. Me lo dirà Lei personalmente, seduti entrambi di fronte al mare e nell'aroma del Suo giardino con uccelli e luna ». Fu allora che la vera Georgina impose la fine del gioco, e i due amici, don Pepe e don Carlos, trasmisero un cablogramma al console del Perù in Madrid: « Georgina Hübner è morta. Preghiamo La comunicare la notizia a Juan Ramón Jiménez. Le nostre condoglianze ».

Appresa la notizia, Juan Ramón concluse il breve epistolario con ultima epistola sulla stessa frontiera del Sogno dove era nato e morto l'idillio: la poesia *Lettera a Georgina Hübner, nel cielo di Lima*, pubblicata nove anni dopo in *Laberinto*, nel

penetrante della raccolta, *Tesoro*, dove lo stilema del titolo si ripete in altra poesia *A Isaac Albéniz, nel cielo di Spagna*; e dove la lirica *Vegliando Clara* mi pare anch'essa ispirata a Georgina ammalata nell'ombra che avvolge i due amanti:

«Ti duoli ... Tenerezza della tua bocca pallida,  
/ dove smalta la febbre primavere illusorie! /  
Quanto debole preme la fine mano calda! / Ahi,  
come mi guardi / dalle tue enormi occhiaie! ...  
Oh, Signore, Signore, tu che hai sofferto tanto, /  
rinnova nera luce nel suo sguardo profondo! / In-  
nalza la sua testa, che annida nel suo incanto /  
tutte le meraviglie immortali del mondo!».

La lettera poetica non è stata mai antologizzata né tradotta né studiata criticamente; da noi neppure Tentori se n'è accorto. E invece merita grande attenzione, in un raggio direi europeo. Essa segna la prima rottura (anno 1904) dell'astrazione chimerica, senza luogo né tempo, del decadentismo spagnolo (modernismo). Prima della *Guiomar* di Machado e dell'*Esterina* di Montale, l'elemento diaristico penetra nel tessuto lirico intemporale e si mescola in un saporoso contesto allarmato e inestricabile di sogno-realtà. La soluzione, d'altra parte, non è crepuscolare (non la minima ironia o ghigno o cedimento in Juan Ramón), giacché il simbolo e l'assoluto riemergono immuni dal bagno infernale del tempo: la salvezza dell'amore sostanziale, la dignità del dolore contro il gioco cosmico del dio estroso e fanciullo:

«... entrare nella tua vita, offrirti la mia mano /  
nobile come fiamma, Georgina... In ogni nave /  
che salpava, il mio cuore folle in cerca di te ...; /  
credevo di trovarti, pensosa, sulla Punta, / un  
libro nella mano, come tu mi scrivevi, / che sog-  
navi, tra i fiori, d'incantarmi la vita!... // La  
nave, che, una sera, prenderò per cercarti, / non  
uscirà dal porto né i mari solcherà; / andrà nel-  
l'infinito, con la prua verso l'alto, / in cerca,  
come un angelo, d'un'isola celeste ... / Oh Geo-  
gina! meraviglia! ..., i miei libri / tu nel cielo li  
avrà ... / Come il meglio si rompe di questa  
nostra vita! / Viviamo ..., per che cosa? Per con-  
templare i giorni / di funebre colore, senza cielo  
sui laghi ..., / per tenere la fronte inerte tra le

mani! ... / Il console del Perù m'ha annunziato:  
"Georgina / Hübner è morta..." — Sei morta.  
Stai senz'anima, in Lima, / che apri bianche rose  
sotto la terra ... // E se le nostre braccia in nessun  
luogo s'incontrano, / che bimbo idiota, figlio del-  
l'odio e del dolore, / creò il mondo giocando  
con bolle di sapone?».

## I *Tréboles* di Guillén

L'Essere e il Tempo sono le dimensioni fondamentali della poesia di Jorge Guillén così come evolve dai primi versi del '21 ai *Tréboles*, in italiano *Trifogli*, da poco usciti nelle Pubblicazioni de «La Isla de los Ratones», curate con zelo dal poeta e narratore Manuel Arce. Sono 43 anni di costanza lirica, che, all'insegna dell'Essere, si concreta nelle 5 edizioni di *Cántico*, e, sotto la specie del Tempo, drammaticamente si frammenta e si raccoglie nelle fasi del poema postbellico *Clamor*, il cui sottotitolo suona, appunto, «Tempo di Storia» a indicare in una formula intensa la lotta di uno spirito classico e liberale con le circostanze e i mostri, le avventure e le speranze dell'uomo in questi ultimi trent'anni.

Già in *Cántico* si celava e s'arrovellava il seme dell'agonia e della crisi, quel trepido tumulto dell'anima che sta per rompere il sogno sensibile e metafisico della Bellezza e si ripiega nel cuore inquieto dei grandi istituti occidentali della città e della famiglia, della patria e della comunità etico-religiosa. Senza *Cántico* il nuovo libro *Clamor* resta incomprensibile nella compromessa e difficile unità del suo pulviscolo e labirinto di temi, ritmi, toni sentimentali e morali, stando il poeta in perpetuo allarme innanzi al fluire eracleo degli aspetti ed eventi delle nuove età, a volta a volta sollecitanti o minacciosi verso i punti più risentiti e dolenti dell'antica fede intellettuale, sempre inconcussa, nei principi della Verità e della Libertà.

Quindi il cosmo dell'Essere autentico e originale si permea di istanti e occasioni, sul cui filo esplose e si ricompone in perpetuo: è la serie progressiva di *Clamor: Marmágnum* del '57, ... *Que van a dar en la mar* del '60, *A la altura de las circunstan-*

cias del '63, questi *Tréboles, Trifogli*, del '64, in parte già inseriti nei precedenti volumi. È il momento forse più caratteristico della seconda Musa guilleniana: vario alternarsi di terzine e quartine di ottosillabi rimati in pura metrica castigliana tradizionale. Come nel Machado apocrifo o in certo Unamuno del *Cancionero*, è come il segno magico-poetico della piena maturità d'ogni grande poeta ispanico questo tipo di strofetta paremiologica, mnemonica e umorale, di istantanea concentrazione. Sappiamo dal poeta che egli la incide di notte nella mente e quindi di giorno la trascrive: insomma, un nucleo fisso d'una qualunque rapidissima realtà captata e risolta in simbolo, in cifra, che nulla perda della primigenia linfa naturale e vitale: il « Don Problema di Spagna » e le battute spiritose del grande amico Salinas, la viscerale ribellione all'intolleranza e la « Domenica del Signore », le lettere di Federico e la struggente memoria dell'amata, la quale si distilla nelle strofe XI-XVI, le più belle della breve raccolta: qui la parola poetica è scintilla d'un intelletto che sacrifica la propria trascendenza cui pure è vocato, al fine di insistere nel culto umano e terreno dell'immagine adorata, dentro l'unica « frase lirica »! È l'impavido, incrollabile Guillén, sempre desto e vigile all'unità di amante e amato nello stesso amore che è l'essere autentico giammai eluso.

## Saggi di Maria Zambrano

Il Numero Quindici dei vallecchiani elettissimi *Quaderni* di Elena Croce e amici è dedicato a una essenziale silloge di scritti di Maria Zambrano, intitolata *Spagna: Pensiero, poesia e una città*, in nitida traduzione di Francesco Tentori. Il quale avrebbe fatto bene ad aggiungere un cenno sulla vita e le opere della scrittrice spagnola, tanto vivo ed acuto ne nascerà il desiderio nel lettore italiano innanzi a queste pagine così fervide ed intime; e la prima impressione è d'una altissima temperie assoluta e metafisica, un caldo soffio d'anima e di pensiero, spirante da una già remota età di splendida arte e meditazione, ormai consumata e tradita nel diverso attivismo delle nuove genera-

zioni: alludiamo ai tempi di Ortega y Gasset e della *Revista de Occidente*, quando sbocciarono i frutti migliori del pensiero novantottesco alla luce della primavera lirica dei giovani del Venticinque, i Lorca e i Guillén, i Salinas e gli Alonso, ai quali si rendevano contemporanei e compagni di fede artistica i maestri Unamuno e Machado, Juan Ramón e Azorín.

Maria Zambrano fu discepola di Ortega nel senso specificato nello studio finale sul maestro « filosofo spagnolo »: la lezione del maestro nell'esilio, abbandonati in patria gli appunti, ebbe solo la « misura della necessità », e tanto più profondamente influi, quanto più accese la libera vocazione e il pensiero originale della discepola. E in effetti l'Ortega disegnato dalla Zambrano si erge figura ideale del nuovo filosofo della Spagna, eroe della certezza integrata, della speranza dopo la disperazione e il suicidio reali e emblematici di Larra e di Ganivet; interamente smantellato dalle sovrastrutture ideologiche dell'orteghismo: il vitalismo, la teorica delle caste elette, la disumanizzazione dell'arte, il modernismo ludico e sportivo.

L'Ortega della Zambrano appartiene al passato e all'eterno della patria, arricchito d'una sua preistoria interna, che è la duplice tradizione della filosofia popolare castigliana e del platonismo mediterraneo come preparazione all'amore cristiano. È evidente ed esplicita l'alternativa con Unamuno, col misticismo esistenziale unamuniano, che poi caratterizza il pensiero originale della stessa Zambrano, la sua ascesi estetica del Verbo dentro il cuore sofferto della nazione spagnola nella sua metastoria dolorosissima di assenza e di morte. *Filosofia e poesia, Pensiero e poesia nella vita spagnola*, come in questo libretto *Pensiero, poesia*: sono alcuni titoli significativi dei libri filosofici della Zambrano: presenza e vita della parola poetica nell'intimo della Ragione, della parola poetica « di ogni giorno come il pane, il pane dato e ricevuto in pegno del regno ». Citiamo dal capitolo sulla natale Segovia, mitica e reale città castigliana, amata da Antonio Machado grande amico del padre, cui la prosa è dedicata; la città-dimora di essa parola, come nel capitolo

precedente è l'«idiota» lo spirito che la pronunzia «simile a un abisso bianco», «dal suo cuore puro di segreti».

Quindi il saggio su Ortega si completa in dittico con quello su *La religione poetica di Unamuno*. Qui soprattutto si rivelano le capacità speculative e critiche di María Zambrano: è un aderentissimo e ardentissimo scandaglio per analisi e sintesi reciproche delle verità cardinali dell'eterno amore unamuniano, dell'oscura acqua generatrice. È fantasia filosofico-poetica che s'accende al limite tra senso e idea (le poesie di neve di don Miguel: Dulcinea e la Morte...) fino a certo metaforismo, diremmo, lorchiano di religione solare convertita nel platonismo cristiano di elezione: il Cristo unamuniano Luna di Dio nella notte umana, come l'uomo che può esistere è luna di quella Luna: il Cristo che guarda dentro di sé, nel Sole, alba eterna delle anime vive. Parimenti l'«idiota» che grida o tace alla fine dello studio citato: «Sole, Sole, Sole».

Il Novantotto, Unamuno, Ortega purificati,

resi trasparenti, nella Parola caritatevole di Verità dell'uomo comune chisciottesco, smarrito nella Castiglia eterna, e di San Giovanni della Croce, confitto nella sua notte oscura: questa l'essenza della filosofia della Zambrano, pura da ogni facile poeticismo o dogmatismo.

Due volte esule (dalla Spagna per la Guerra Civile e da Cuba per la rivoluzione castrista), dimora a Roma da qualche anno; povertà e dolore confortati dalla *pietas* amicale di Elena e Alda Croce: questi i dati mortali di un personale sacrificio, di un'anima virginea che è vivente testimone della Spagna autentica e sperata. L'ultima impressione si fonde con la prima: è quella del suo «idiota», nel suo Chisciotte cristiano e castigliano:

«E un giorno non dirà più nulla. Rimarrà quasi dissolto, con le mani unite e socchiuse, come se nel loro cavo tenesse la parola che ha serbata e che offre senza leggerla. Come una sposa d'integra innocenza alla vigilia delle nozze. E dalle nozze compiute si sa che quel che s'aspetta è la resurrezione».

ORESTE MACRÍ

## LETTERATURA AMERICANA

### Documenti per un riesame: L'epistolario di Fitzgerald e Festa mobile di Hemingway

Una raccolta sostanziosa di lettere di Fitzgerald la si desiderava da tempo, dopo gli assaggi preziosi ma limitati forniti da Edmund Wilson. Ora l'abbiamo, a cura del biografo più recente dello scrittore (*The Letters of F. Scott Fitzgerald*, edited and with an Introduction by Andrew Turnbull, Scribner's, 1963); non si tratta di una edizione ideale, anche se si pretende completa (non vi abbiamo trovato, ad esempio, una lettera che avevamo letto nella biblioteca municipale di Baltimora parecchi anni or sono, e diretta a Mencken), specie per la cura un poco frettolosa con cui evidentemente è stata preparata: tanto per citare una manchevolezza vistosa, l'indice dei nomi è

scandalosamente lacunoso. Ma in ogni caso ci viene offerto uno strumento di primissimo ordine, senza parlare del valore per così dire drammatico dell'epistolario, proprio nelle sue parti più ingenua e disarmate, oltre che in quelle perentorie e risolutive, tanto da andare molto oltre al significato documentario già rilevante di raccolte del genere.

Si tratta ora, e in primo luogo, di resistere alle tentazioni puramente biografiche per procedere e verificare in che misura l'epistolario fitzgeraldiano offra un sussidio indispensabile all'approfondimento dei problemi connessi alla maturazione e alla definizione della narrativa americana in un periodo delicato se non addirittura cruciale. La lettura del volume non risulta agevole, visto che il Turnbull non ha seguito una disposizione cronologica, ma ha raggruppato le lettere a seconda del destinatario, cominciando con la corrispon-

denza familiare a partire dal 1933: una sorta di scomodo *flashback*. Bisogna sforzarsi di riorganizzarlo dall'interno, e allora i pezzi del mosaico vanno sorprendentemente a posto con una coerenza ed una continuità davvero sbalorditive. E, s'intende, la coerenza rispetto ai tempi, la capacità di coglierli da parte di chi poteva risultare, individualmente, di una incoerenza rara; ma qui sta la salvezza culturale oltre che umana di Fitzgerald, la sua disponibilità, il suo riuscire ad assumere maschere diverse e a loro modo necessarie: proprio ciò che non riuscì o riuscì male a Hemingway schiacciato appunto dal peso della maschera fissa che aveva finito per portare nel corso di buona parte della sua carriera. Ecco dunque che l'ingenuità di Fitzgerald gli consente di indossare panni diversi pur nella convinzione di non tradire mai se stesso, alla ricerca di una autodefinizione gradualmente mutevole ma non stratificata, non statica. L'ingenuità, val la pena di aggiungere, di chi non aveva posseduto mai una *couche* culturale solida o articolata, ma che possedeva idee abbastanza chiare sul proprio lavoro nei suoi aspetti essenziali.

Abbiamo dunque, nella fase formativa permeata insieme di fiducia e di inquietudine, così americanamente oscillante tra dubbio angoscioso e ottimismo aggressivo, un Fitzgerald spengleriano, nietzschiano (è l'inevitabile « presenza » di Menden a stimolarlo):

« Che Dio maledica il continente Europa. Ha un interesse puramente antiquario. Roma è soltanto pochi anni avanti rispetto a Tiro e a Babilonia. La sfilza dei negroidi avanza strisciando verso Nord per sfidare la razza nordica. Per intanto gli italiani hanno l'anima del moro. Chiudete le sbarre dell'immigrazione e consentite soltanto agli Scandinavi, agli Anglosassoni e ai Celti di entrare. La Francia mi ha rivoltato lo stomaco... Credo sia una vergogna che l'Inghilterra e l'America non abbiano lasciato che la Germania conquistasse l'Europa... Dopo tutto credo nella responsabilità del bianco. Siamo al disopra del francese d'oggi quanto lui è al disopra del negro. Persino in arte. L'Italia non ne ha affatto. Quando morirà Anatole

France la letteratura francese sarà una disputa sciocca e gelosa in continuazione su questioni tecniche. Sono finiti e andati... Noi saremo i Romani delle prossime generazioni come lo sono adesso gli Inglesi. (*Lettera a Edmund Wilson da Londra, maggio 1921*) ».

Non siamo affatto di fronte allo sfogo di un Fitzgerald « reazionario », che rimastica luoghi comuni già invecchiati al tempo di Teddy Roosevelt. Se si trattasse soltanto di questo, rimarremmo al dato biografico e all'umore personale. Ciò che conta e che non risulta affatto casuale sta altrove: questo, infatti, è il Fitzgerald che sta scrivendo *Gatsby*: suggeriamo una lettera parallela, per verificare quanti e quanto poco causali risultino i riscontri. In altri termini, lo scrittore, così costantemente improvvisato e instabile sul piano culturale, ma anche così vorace di una realtà immediata, assunta grezza, riesce — grazie al talento e ad una inaudita disposizione a trasferirla sul piano di una narrativa ove il dato più banale si mitizza e perde comunque le sue scorie — a esorcizzarla, a disinfettarla della putredine che vi sta dentro. (Pensiamo all'episodio memorabile di *Gatsby* che, guidando la donna amata e perduta — e ritrovata sul filo del momento — a visitare la casa da nababbo che ora possiede, quando l'amico-testimone si ritira discretamente altro non sa fare, nel tentativo vano e disperato di rivelare la sua identità nuova e di recuperare quindi un passato impossibile, che mostrarle il proprio guardaroba, le proprie elegantissime camicie: una delle scene più tragiche e più grandi di tutta la narrativa contemporanea).

Nella lettera a Wilson emerge confusamente un americanismo che, attraverso i confusi suggerimenti della polemica contingente, risale nel passato e sembra riproduca quasi testualmente Thoreau; una delle tante contraddizioni dinamiche e vitali di Fitzgerald. Ma si lascino trascorrere gli anni e si vada a scorrere una lettera in data 19 settembre 1938 alla figlia Frances:

« ...Ti accorgerai che c'è costì una forte organizzazione politica di sinistra. Non voglio che tu ti occupi particolarmente di politica, ma *non* voglio che tu prenda partito contro questa organizza-

zione. Sono noto come simpatizzante della sinistra, e sarei fiero se lo fossi anche tu. In ogni caso, mi sentirei offeso se tu ti identificassi con il nazismo o l'avversione deliberata per la sinistra sotto qualsiasi forma ».

L'oscillazione appare ancora più netta sul piano della letteratura: gli entusiasmi si accendono improvvisi come se Fitzgerald avesse subito delle folgorazioni, per poi spegnersi con altrettanta rapidità; i giudizi vengono espressi perentoriamente per poi subire, a poca distanza di tempo, una inspiegabile e comunque immotivata revisione. In Francia, lo scrittore americano ha della situazione letteraria locale un'immagine oscura e contraddittoria, ma non manca di porgere orecchio ai consigli che gli giungono confusamente, filtrando attraverso le mura invisibili della comunità degli espatriati americani, o rimbalzando tra quelle reali di *Shakespeare and Company*. E dunque Fitzgerald non si accorge di Gide o mostra noncuranza per Proust; raccomanda a Maxwell Perkins i libri di Radiguet, il quale — precisa — anche se è stato presentato dal «dadaista Cocteau» non è dadaista affatto. Ma la curiosità per Radiguet svanisce; prende il suo posto André Chamson, «giovane, non osceno, che tutti i maggiori letterati qui prevedono diventerà il grande romanziere francese; non un fuoco di paglia come Crevel, Radiguet, Aragon, ecc.». Sono parole del 1° luglio 1928. Il 21 gennaio 1930 Fitzgerald mostra di aver subito un ennesimo ripensamento: di costante rimane in lui — e non scomparirà mai — la preoccupazione moralistica, tipica di uno dei più puritani tra gli scrittori americani del Novecento: «... Oltre a Chamson, c'è un uomo di grande talento. Non è Cocteau né Aragon, ma il giovane *René Crevel*. Non son d'accordo con lui perché è pederasta, ma nell'ultimo numero di *Transition* (il 18) c'è la *traduzione* della prima parte del suo nuovo romanzo che mi ha letteralmente steso per la sua bellezza ».

Come si vede, Fitzgerald traduce le sue reazioni e le sue notazioni critiche — per non dire le sue sensazioni o impressioni — in termini sportivi, talvolta pugilistici, gli stessi cari al suo amico

Hemingway, o tennistici. Ancora nel 1939 scriverà a Morton Kroll:

«...se tu stessi imparando il tennis non ti formeresti su un eccentrico come Tilden, per esempio, ma su giocatori dallo stile classico come Cochet o La Coste... Non si può imitare con profitto uno stile manieristico; uno può sforzarsi di prender lo stile di Tilden per sei anni, per scoprire alla fine che proprio non si può senza i sei piedi e mezzo della statura di Tilden ».

Ma proprio per la poca sofisticazione dell'uomo, per il suo dichiarato candore intellettuale, le « scoperte » di Fitzgerald mantengono la loro integrità e la loro carica di purezza e di stimolo magari passeggero. Ancora nel '39 egli scrive a uno dei suoi maestri spirituali, Edmund Wilson, della gioia eccitata provocatagli da certi incontri, propiziati appunto da amici come Wilson; Kafka, ad esempio, « perché io sono ancora l'ignorante che tu e John Bishop avete conosciuto a Princeton ». È il Fitzgerald che commette errori di ortografia a ripetizione e che dopo anni ed anni di amicizia con Hemingway non sa ancora scriverne correttamente il nome. Certe cadute, certi squilibri inattesi eppure frequenti nella sua narrativa, si comprendono e si spiegano meglio alla luce di queste lettere non studiate, non calcolate, ma tutte così totalmente « fuori ». E al tempo stesso, si definisce e prende corpo con sempre maggiore evidenza non la poetica, che sarebbe parola troppo grossa e fuori luogo, ma la coscienza del mestiere, la chiarezza e la determinazione ostinata con la quale Fitzgerald vede il proprio lavoro, la dinamica interna che gli consentirà di procedere e di arricchirsi, evitando l'isterilimento e il manierismo di Hemingway o il disordine, il caos lussureggiante e retorico di Wolfe.

Del resto, quando si tratta di valutare la scena letteraria americana, Fitzgerald sbaglia di rado. Indulge a scrittori minori del momento — Hergesheimer, per esempio — ma si tratta di una scelta che ha un senso attorno agli Anni Venti. Coglie l'importanza di Pound o di Ford Madox Ford; liquiderà più innanzi con poche parole sprezzanti Steinbeck (« nel giudizio » scrive nel

'40, « di ogni artista vero, l'inventore, vale a dire Giotto o Leonardo, è infinitamente superiore al raffinato Tintoretto, e l'originale D. H. Lawrence è infinitamente più grande degli Steinbeck »). Ha un senso preciso la sua ammirazione per la novità dello stile di Anderson, pur con tutte le ineguaglianze (« In effetti Anderson è un uomo praticamente senza idee: *ma è uno dei migliori e più bravi scrittori in lingua inglese oggi*. Dio, se sa scrivere ... Lo stile di Anderson è semplice quasi quanto un'officina piena di dinamo »). Scopre Hemingway al momento giusto e si batte generosamente per imporlo agli editori e ai grandi santoni come Mencken; diffida, non senza motivazione, della astrattezza e della ormai rigida accademia della Stein; mette le mani avanti quando trova Wolfe troppo « smart » — e il termine è tanto appropriato quanto intraducibile.

Ma è quando egli cerca di chiarire le ragioni della propria narrativa che lo scrittore tocca i punti chiave di un epistolario che pur vivrebbe autonomamente, per l'abbandono e la drammaticità che lo percorrono, come un'opera a sé. Fitzgerald insiste su alcuni presupposti (uno, ovvio, Henry James, e non a caso lo tocca il paragone con James proposto da T. S. Eliot, il poeta preferito dell'autore di *Gatsby*) magari comuni ad altri scrittori della sua generazione, come il riferimento costante a Conrad e a Dostojevski; o rivela con insistenza un punto chiave della sua ricerca, quella smorzatura, quella riduzione della parola a gesto di cui avemmo occasione di parlare in altra sede e che stranamente sembra realizzare alcune proposte — a lui forse ignote ma certo mai menzionate — di Richard P. Blackmur nel saggio fondamentale che si intitola appunto *Il linguaggio come gesto*. Della sua contrapposizione tra la « femminilità » di James e la « mascolinità » di Dostojevski, contenuta in una lettera a Mencken, ci riferimmo quando questa era ancora inedita: siamo nel '25. Ancora scrivendo a Mencken — personaggio tanto detestato quanto amato allora e sicuramente affascinante — Fitzgerald nel '34 insisteva, sottolineando, sulla sua *definita intenzione*, nello scrivere *Tenera è la notte*, di evitare il tutto tondo, la sintassi e le strutture consacrate,

ciò che i critici avevano del tutto frainteso: « Il motivo del "dying fall" (e cioè, precisiamo noi, appunto della smorzatura che investe sia le strutture che il linguaggio) era assolutamente deliberato e non proveniva da alcuna diminuzione di vitalità ma da un piano definito ». Così Fitzgerald iniziava lo smantellamento dell'eroe concepito tradizionalmente, e gli pareva di non aver tentato cosa nuova, ma di aver portato altri esperimenti consimili alle estreme conseguenze. « Questo espediente speciale è quello cui abbiamo lavorato Ernest Hemingway ed io; derivandolo probabilmente dalla prefazione di Conrad al *Negro del "Narciso"*, ed è il maggior "credo" della mia vita sin da quando decisi di essere un artista piuttosto che un carrierista ».

Ed ancora, in due diverse lettere sempre del '34 all'amico Bishop: « Continuo a pensare alla prefazione di Conrad al *Negro del "Narciso"*; e credo che la cosa che conta in un'opera di narrativa è che la reazione essenziale sia profonda e duratura. E se la conclusione di essa non è efficace, mi fa più piacere pensare che l'effetto è venuto fuori molto tempo dopo, dopo che uno aveva dimenticato persino il nome dell'autore ». « Il romanzo drammatico ha canoni del tutto diversi dal romanzo filosofico, che ora si chiama psicologico. Uno è una specie di *tour de force* e l'altro una professione di fede. Sarebbe come paragonare una serie di sonetti con un poema epico ». Per questo Fitzgerald professava di preferir vedere il suo libro « svanire », dissolversi lentamente (« *fade off* »), « come l'ultimo libro dei *Fratelli Karamazov* », che non ricorrere alla catarsi tragica o comunque cruenta « di Flaubert, Stendhal e degli elisabettiani » (ciò che, vale la pena di aggiungere, fa appunto la differenza tra *Il grande Gatsby* e *Tenera è la notte*).

Fitzgerald difendeva appassionatamente il suo punto di vista in polemica con Hemingway, che pure gli era sembrato tanto vicino ai tempi di *Addio alle armi*, ove aveva trovato (siamo nel '27) alcune delle « frasi più belle mai scritte in inglese », ma che lavorava ora a *Per chi suona la campana*; e siamo sempre nel cruciale '34. Sin dal maggio 1925, col nuovo romanzo in mente, egli aveva

scritto a Maxwell Perkins: «...è qualcosa di realmente nuovo nella forma, nell'idea e nella struttura — il modello dell'età che Joyce e la Stein vanno cercando, e che Conrad non trovò». Ancora una volta il candore e la vigorosa determinazione si danno drammaticamente — e forse pateticamente — la mano.

Rimane l'aspetto che si suol chiamare banalmente umano dell'epistolario di Fitzgerald; vi abbiamo alluso proprio per difenderne le miserie in nome della ingenua generosità che le riscatta. Egli non sapeva restituire i colpi né voleva abbassarsi alla viltà delle polemiche invelenite e dei risentimenti. Alla vigilia della morte, quando apparve *Per chi suona la campana*, destinato al successo di pubblico che era stato negato a *Tenera è la notte*, Fitzgerald vedeva chiaro e ne scriveva lucidamente in una lettera alla moglie del 26 ottobre 1940:

«Ernest mi ha mandato il suo libro e sono arrivato a metà. Non è buono come *Addio alle armi*. Non sembra ne abbia l'intensità o la freschezza e neppure i momenti ispirati, poetici. Ma immagino che piacerà al lettore medio, il tipo a cui piaceva Sinclair Lewis, più di qualsiasi cosa egli abbia scritto».

Ma gli mancava il coraggio di esser franco con l'amico, ora che i rapporti non erano più gli stessi di un tempo, quando gli consigliava con franchezza mutamenti per i primi libri, e ne denunciava i punti deboli. Così, pochi giorni dopo, l'8 novembre, Fitzgerald scriveva a Hemingway:

«È un bel romanzo, meglio di quel che potrebbe scrivere chiunque altro. Grazie per aver pensato a me e per la dedica... Lo voglio rileggere tutto. ...Non ti ho mai detto quanto mi sia piaciuto pure *Avere e non avere*... Congratulazioni per il grande successo del tuo nuovo libro. Ti invidio da matto e non c'è ironia in questo. Mi è sempre piaciuto Dostojevski per il suo gran modo di attrarre, più di ogni altro europeo...».

Fitzgerald si sentiva alle soglie della disintegrazione, ignorando di essere alla vigilia della morte

fisica; lo scrittore si batteva probabilmente più dell'uomo contro l'angoscia, ma ancora una volta egli era capace di trasferire su un piano più vasto la tragedia personale. Lo turbava la guerra, anche se credeva nella capacità di riscossa dell'America missionaria nella quale aveva, un giorno come nietzschiano o spengleriano, ora come «progressista», fermamente creduto:

«... se vi trovate nella confusione causata dal conflitto tra vecchie idealità, religiose o sociali, e le richieste del presente immediato, dovrete probabilmente fare una scelta tra di essi. Questo è troppo di frequente un problema di questi tempi: spero che la generazione che ora cresce saprà svincolarsene».

Son parole del '39. E, nel settembre del '40, da Beverly Hills:

«Eccezion fatta per le ragazze aspiranti attrici la gente vien qui per ragioni negative; tutte le febbri dell'oro sono negative. E le ragazze ben presto si uniscono al circolo vizioso. Non c'è nessun gruppo, per piccolo che sia, interessante in quanto tale. Dovunque c'è, in un attimo, o corruzione o indifferenza. Gli eroi sono i grandi corruttori o i supremi indifferenti - voglio dire gli scrittori viziati...».

«Spoiled writers», cioè viziati e insieme falliti. Fitzgerald fa qualche nome: Hecht, la Parker, Dashiell Hammett. Nella grande crisi dell'eroe che sta prendendo il romanzo americano, uno degli eroi al crepuscolo è proprio lui.

\*\*\*

Le confessioni di *Festa mobile* appartengono in apparenza, ma soltanto in apparenza, a un altro genere. Questo *Moveable Feast* che, apparso in America quest'anno ha avuto subito l'attenzione — attraverso la pronta traduzione pubblicata da Mondadori — che ancora per speciose ragioni manca a *Among the Rivers and into the Trees*, nasce da una serie di equivoci. Non si sa bene se Hemingway intendesse pubblicarlo così come lo abbiamo sotto gli occhi, e d'altronde la vedova dello scrittore ha rivelato pubblicamente di essersi

occupata di persona dello *editing* del manoscritto: sappiamo bene che cosa significhi una cosa del genere. Ci manca ben altro materiale dell'ultimo Hemingway, a cominciare dal misterioso epistolario che forse vedremo tra non molto. Il biografo « ufficiale », Carlos Baker (che è, come si sa, l'autore della miglior monografia esistente su Hemingway) sta lavorando, e ci promette documenti e testimonianze della massima importanza. Nel numero del 26 luglio di quest'anno del *New York Times Book Review*, Baker — in un articolo che si intitola un po' corrivamente « A Search for the Man As He Really Was » — si augura con qualche dubbio che « la figura perduta possa essere ricreata tale che la si riconosca » come essa veramente fu. Non resta che augurargli di riuscire. Ma *Festa mobile* è un libro — supposto che sia lecito chiamarlo libro — deliberatamente e penosamente elusivo. Non qui cercheremo un'immagine verosimile e oggettivata della colonia americana nella Parigi degli Anni Venti; altri lo hanno tentato di recente non senza risultati, e chi vuole informarsene non ha che leggere la attenta e informata nota della Bianchini sul secondo numero del 1964 dei *Quaderni del Terzo Programma*.

L'Hemingway di *Festa mobile* rammenta, a una prima frettolosa verifica, il brillante giornalista del *Toronto Star*. Lo spirito, però, è ben diverso. Là Hemingway portava una maschera ironica che si adattava al momento pessimistico e insieme vitalistico (o, se si vuole, agonistico) tipico di quella fase della sua carriera di scrittore; ora l'ironia e il paradosso intendono crepuscolarmente celare il patetico del declino, alle soglie del silenzio. Ma, lo ripetiamo, tutto è provvisorio in queste pagine, e provvisorio è il titolo, ricavato dalla lettera a un amico: nulla di più inopportuno che giudicarlo come l'ultimo autentico lascito letterario di Hemingway. Eppure, almeno lo stilista si salva sovente anche qui, come si salvava splendidamente in molte parti del non tradotto *Across the River*. Se si tentasse un confronto tra tante pagine digrignanti e velleitariamente sataniche di Henry Miller sullo stesso ambiente negli stessi anni e qualche ritratto ricavato da *Festa mobile* (quello di Ford Madox Ford, ad esempio) si

comprenderebbe quanto facilmente l'autore dei *Tropici* appaia provinciale e fuori moda rispetto a Hemingway. Ma, su tutto, vorremmo salvare del volume quel vero e proprio, splendido racconto che è la storia del viaggio di Hemingway e di Fitzgerald da Lione a Parigi. Vi si coglie non soltanto un esempio vitalissimo ancora del classico « mater-of-fact style » hemingwayano, ma una misura classica che lo fa porre accanto a certi rendiconti di viaggiatori settecenteschi, un agio sterniano, tra satirico appassionato e picaresco, e infine, o soprattutto, un singolare ritratto umano, nel quale accanto al tratto beffardo compare sempre la simpatia o una rattenuta commozione.

La conclusione suona per così dire appiccicata e mi sembra sicuramente fuori luogo. Non sarei alieno dal biasimarne, più che lo scrittore, il poco discernimento, pur salvandone la buona fede, della signora Hemingway.

### Tributo postumo a Ben Hecht

A poca distanza dalla sua morte (avvenuta a Hollywood, dove, come Fitzgerald, si era lasciato inghiottire dall'industria del cinema) Ben Hecht fa un'estrema apparizione grazie alla ristampa del suo romanzo *Erik Dorn*, uno dei primissimi, e forse il migliore. Lo ha ripubblicato la University of Chicago Press, in una serie di opere narrative dedicate a Chicago che promette opportunamente molti titoli e che affianca a Hecht *The Bomb* dell'inglese Frank Harris, noto per un celebrato quanto asettico esperimento di pornografia letteraria, *My Life and Loves*.

Hecht contò per qualche cosa nella Chicago degli Anni Venti, e lo stesso Fitzgerald elencò *Erik Dorn* tra i libri importanti di quel periodo in una sua lettera, pur non dichiarando esplicitamente un debito suo e di altri (e stroncando invece quel *Mooncalf* di Floyd Dell al quale doveva pure qualcosa). *Erik Dorn*, a una rilettura aiutata dalla prospettiva del tempo, si rivela come un vero e proprio repertorio di temi e di motivi che, nella narrativa americana del Novecento, arrivano fino a noi: la « fuga », il « correre » di Erik per sfug-

gire all'ambiente borghese e alle secche di un matrimonio senza fantasia non si apparenta soltanto a *Molti matrimoni* di Anderson, ma persino a *Corri, coniglio* di Updike. Di più: nella sua prefazione sostanzialmente acritica, Nelson Algren ha peraltro ragione a mostrare nel romanzo di Hecht — che fu pubblicato nel 1921 per la prima volta, e precedette dunque parecchio Hemingway — la celebrazione del mito del nulla, appunto il « nada » hemingwayano. Un catalogo delle parole chiave di *Erik Dorn* rivela una profusione di *nulla, vuoto, assurdo, insensato, astratto, superficiale, meccanico*, che definiscono un'atmosfera e un clima inequivocabili.

*Erik Dorn*, come *Mooncalf*, come tanto Anderson e molta narrativa americana minore del tempo, offre la misura dell'assalto dello scrittore piccolo borghese del Middle-West alla metropoli, naturalmente Chicago. Qualcuno « passò » in Europa per arricchirsi ed agguerrirsi al contatto con l'avanguardia parigina; altri, la maggioranza, si insabbiarono laggiù e divennero in pochi anni, secondo la frase di Fitzgerald, « spoiled writers ». Ed è singolare osservare *in vitro* la prima tappa del lungo itinerario di un esemplare umano allora ai margini della corrente maestra della vita e della società americana: l'ebreo di origine tedesca o slava, americano della seconda generazione, nella cui famiglia si parla ancora *yiddish*, e che la metropoli attira ma rischia di cristallizzare o di distruggere, cosicché minaccia di rimanere per sempre un provinciale smarrito. Ancora qualche decennio, e diventerà un personaggio chiave dopo il suo inserimento e il progressivo logorio dei gruppi anglosassoni nell'ingranaggio frenetico della mobilità sociale americana: in altre parole, Bellow e Malamud.

Dorn è appunto un ebreo di provincia che si trasferisce a Chicago, diviene giornalista, ma rimane a poco a poco imprigionato dal circolo vizioso di un'esistenza che è pure la sua, o per lo meno l'unica possibile, fino a rompere non in quanto capace di una scelta, ma perché non riesce ad assestarsi ed a radicarsi. L'ultima parte, quella del viaggio nella Germania del primo dopoguerra, è sovraccarico e poco convinto, oltre che goffa-

mente improbabile: le ultime pagine si limitano a tracciare il bilancio di un fallimento.

Hoffman, nel suo libro sugli Anni Venti, con la sua smania di definizioni pseudosistematiche pose a *Erik Dorn* l'etichetta dell'« eroe cinico », che è un modo di girare attorno al problema. In realtà, Dorn appare in tutta la sua supposta cattiveria come un eroe candido, come un adolescente che stenta ad accettare la condizione di uomo; nelle intenzioni e nelle ambizioni di Hecht, l'uomo simbolo, l'individuo massa, il narratore-vittima-testimone, prodotto di una contraddittoria civiltà tipicamente urbana. Di questa società emergono nel romanzo i personaggi-tipo, illustrativi e didattici insieme: il conformista (l'avvocato Hazlitt), la donna che affronta la vita da sola con falsa spavalderia (Rachel), l'agitatore politico (Tesla). Naturalmente *Erik Dorn* è gremito di riferimenti autobiografici, ma a noi interessa oggi particolarmente l'autobiografia culturale, il ritratto di una generazione e dei suoi profeti. Qui davvero ci si rende conto di una matrice che fu la stessa di Anderson, di Fitzgerald e in parte di Hemingway: la riscoperta di Dostojevski, una sorta di jamesismo mascherato, gli entusiasmi per Spegnler, e l'ombra suprema e incontrastata di Mencken.

Una illustrazione fondamentale va ricercata nella autobiografia di Hecht, apparsa assai più tardi, nel 1954, *A Child of the Century* (il riecheggiamento di Musset non è, ovviamente, casuale). Vi si trova la vicenda del piccolo ebreo di provincia, come Dorn — da Hecht veniva Racine, Wisconsin — la rivelazione della grande metropoli, le letture affannose, l'antipuritanesimo, che si rivela — è questo uno dei dati positivi fin che non diviene insistito e fastidioso — nella liquidazione dei tabù sessuali allora rigidi come tavole bronzee. Anzi, *A Child of the Century* è probabilmente il miglior libro di Hecht perché non limitato dalle preoccupazioni strutturali e stilistiche che, non risolte, appesantiscono le prove strettamente narrative: molti scorci, molti ritratti di ambiente familiare, meritano sicuramente l'elogio che piuttosto calorosamente gli tributò Bellow. Il titolo di un capitoletto — *Robinson Crusoe nella redazione di un giornale* — sintetizza appropriatamente la condi-

zione dello Hecht-Dorn di quei tempi, il cui idolo fu, naturalmente, Mencken, colui il quale « inventò romanzieri, il migliore dei quali Sinclair Lewis », mentre i suoi discepoli, « nutrendosi degli spinaci menckeniani si irrobustirono e diedero l'assalto ai Filistei ». Mencken, dice Hecht, fu Voltaire e Nietzsche, fu Goethe e Schopenhauer, pur se l'uomo prendeva sempre il sopravvento sull'ideologia. L'antifemminismo, l'ironia e lo scetticismo di Erik Dorn sono sicuramente menckeniani, non, ahimè, il melodramma, che vi si insinua di frequente. Ma le letture del suo autore vengono fuori pagina dopo pagina, in un tessuto intricato che tradisce l'*exercice de style*. Dostojevski, s'intende (Hecht scriveva nel '23: « Dostojevski è la mente più poderosa che abbia lasciato traccia nei romanzi di tutto il mondo. Accanto a lui uomini dell'intelligenza di Conrad, Dreiser, James e Balzac diventano minuscoli e incompleti. Non c'è pietà, morale o atteggiamento politico di alcun genere in Dostojevski. Egli scrisse con una comprensione quasi intollerabile degli esseri umani »), naturalmente James (la lunga e crudele passeggiata di Erik con Eachel in un parco di Chicago che in qualche modo decide del loro destino riporta alla mente un episodio consimile di *The Wings of the Dove*), Veblen.

Il cinismo di Dorn, di uno sconfitto, in definitiva, risulta, come dicevamo, ingenuo e velleitario; « la coscienza », egli dice, « sembra essere una merce di cui si fa davvero troppa pubblicità ». In verità, « egli viveva nel vuoto », « non c'era significato »; per lui, ad ogni pagina « la cosa è senza senso, senza senso. Case, facce, strade. Nulla, nulla. Non c'è nulla ». Ma ciò che può conservare un richiamo per il lettore di oggi e rivelargli la già concreta disponibilità di temi e di oggetti, il collegamento quasi automatico, diciamo, tra Veblen e Riesman, sta nel tentativo indubbiamente sovraccarico e troppo rigidamente dichiarato di rappresentare la folla solitaria, il suo livellamento e la sua opacità:

« Guarda le vetrine... Busti, calze, biancheria. Le vetrine mi rammentano i gabinetti dei vicini prima di colazione. C'è in loro qualcosa di odio-

samente impersonale. Guarda lungo le strade: sete, pizzi, nastri. Un saturnale di maschere. È l'unica arte che abbiamo sviluppato in America: il vestire vistosamente male ».

Erik affonda nella città, vi si mescola per eliminare le ultime scorie di personalità e di capacità di volizione:

« Qui di fronte a lui il significato delle facce svaniva. I piccoli avidi propositi degli uomini e delle donne si involupparono e si facevano indeterminatezza... « Sono come gli uomini saranno tutti in pochi anni » disse alla moglie « quando le loro emozioni verranno finalmente assorbite dalle ingegnose superfici con le quali si saranno avvolti, e la vita giacerà sepolta per sempre sotto le invenzioni degli ingegneri, degli scienziati e degli affaristi » ».

L'anti-Dorn, l'avvocato George Hazlitt, buon cittadino dell'America di Coolidge, animato da un « fervore puritano », nemico dei sognatori, conformista, nazionalista, finisce per essere complementare rispetto al protagonista; entrambi cercano invano una forma di stabilità partendo da poli opposti ma simmetrici: non è dunque un caso che, sia pure un poco cinematograficamente e melodrammaticamente, Dorn lo uccida nel tentativo di difendersi da lui. È come se sparasse in uno specchio.

« Sì, sono un reazionario », diceva Hazlitt, « sono per le vecchie buone cose della vita. Cose che vogliono dire qualcosa ». E persino questa professione di fede lo lasciava insoddisfatto.

Altrettanto insoddisfatto Dorn nelle sue professioni di fede nichilistiche le quali tradiscono una disperata ricerca di stabilità, quella che nessuno dei due riuscirà mai a trovare.

In definitiva, *Erik Dorn* contiene una lezione preziosa, rivelando su quale sottile margine operasse la narrativa americana del primo dopoguerra, a quali rischi andasse esposta. Naturalmente, non basta che un libro serva come documento prezioso per renderlo importante. (Di documenti degli Anni Venti stiamo del resto facendo indigestione. L'ultima raccolta antologica, non priva di utilità, è il recentissimo *The Twenties: Fords, Flappers and*

*Fanatics*, a cura di George E. Mowry, apparso negli *Spectrum Books* di Prentice-Hall). *Erik Dorn* non è tanto un libro fallito: è un libro dichiarato, spiegato, spesso gridato. Non lo possono salvare i montaggi alla Dos Passos negli agitati monologhi interiori. Si comprende anche troppo bene che Hecht trovasse uno sfogo abbastanza congeniale

nel cinematografo, ove mezzi del genere si potevano impiegare senza sembrare superati e suonar falso. Ma per molte ragioni un angolo, nella caotica germinazione del romanzo americano moderno, dove decine di individui si azzuffarono per occupare diciamo cinque o sei buoni posti, rimane anche per lui.

CLAUDIO GORLIER

## LINGUE E LETTERATURE ROMANZE

### Il ritmo della prosa

Il ritmo melodico è uno degli elementi più decisivi tra quelli che caratterizzano la fisionomia stilistica d'un testo in prosa; ma anche uno dei più sfuggenti di fronte all'impegno di definirli e descriverli. I principali tentativi teorici e pratici degli studiosi sono confrontati, con utile sintesi, nel primo capitolo di *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte*, di G. L. Beccaria (Firenze, Olschki, 1964; IV dei « Saggi di "Lettere Italiane" »). Il lavoro del B. ha però un intento, oltre che metodologico, storico e descrittivo: tanto più lodevole, quando si pensi che la letteratura italiana è quella su cui meno si sono tentate siffatte tecniche di analisi.

Si deve subito rilevare, per le rinunce che essa implica, la decisione dell'autore di attenersi a una concezione piuttosto sintattica che musicale del ritmo. Egli concepisce l'unità melodica come « quella porzione del discorso con senso proprio e con forma musicale determinata, compresa fra due pause sospensive, rilevate quasi sempre dai segni d'interpunzione, che delimitano un'unica "gittata" sonora, senza soluzioni di continuità fonica » (pag. 97); dov'è chiaro che la « forma musicale propria » viene considerata come un dato implicito non afferente alla caratterizzazione; e dov'è pure chiaro che le « unità melodiche » vengono a identificarsi con le curve ritmico-sintattiche in cui lo scrittore stesso, se propenso a un'interpunzione non troppo impressionistica, o il lettore per lui, fraziona il periodo. Questa

limitazione dell'ambito della ricerca permette al B. di raggiungere un'« oggettività » che sarebbe certo stata compromessa dal tentativo di cogliere la vera e propria (ma aleatoria e sfuggente) intonazione musicale. E non si può neanche dire che i termini *ritmo* e *melodia* siano usati impropriamente. Il B., infatti, dopo aver enucleato le sue « unità melodiche », da un lato si spinge a studiarne i rapporti statici all'interno del periodo, sì da cogliere i tipi di struttura in cui esse vengono a integrarsi (struttura progressiva — dalle « unità » più brevi a quelle più lunghe —; struttura regressiva — dalle « unità » lunghe alle brevi —; struttura isometrica), dall'altro penetra all'interno dell'« unità melodica », esaminando i periodi ritmici in cui la serie degli accenti principali la suddivide. Gli equilibri (o gli squilibri) messi in luce attraverso queste analisi di statica prosastica pertengono senza dubbio alla sfera della melodia.

Ho però l'impressione (forse errata) che l'autore, quasi rammaricato delle rinunce che il suo metodo implica, si sia troppo affrettato ad abbandonare il piano essenzialmente sintattico sul quale ha svolto la sua definizione dell'« unità melodica ». Sul piano sintattico si potevano invece afferrare altri elementi utili alla caratterizzazione dei tipi melodici. Si vedano le tabelle sulle « unità melodiche »: si nota subito che autori diversissimi o lingue assai lontane presentano tabelle abbastanza simili (cioè le lunghezze più frequenti nelle « unità melodiche », o la gamma di queste lunghezze, raggiungono percentuali numericamente vicine). È evidente, in questo caso limite, che la misura

delle «unità» non è sufficiente alla caratterizzazione; a che cosa ricorrere per stringere più d'avvicino la fisionomia dei testi analizzati? Indicherei, a mo' d'esempio: 1) il numero medio di «unità melodiche» costituenti i periodi; 2) i rapporti ponderali tra «unità» che costituiscano proposizioni principali e «unità» che costituiscano proposizioni secondarie, parentetiche, semplici complementi, e così via; 3) i rapporti ponderali tra «unità melodiche» costituenti pure unità sintattiche, e «unità melodiche» che siano soltanto frazioni di unità sintattiche. In questo modo s'otterrebbe una rappresentazione quantitativa delle tendenze alla subordinazione o alla paratassi, alla sinuosità o alla linearità sintattica, ecc., sempre nell'ambito dei valori ritmici; e nello stesso tempo si potrebbe tracciare un diagramma melodico di singoli prosatori o di epoche della prosa molto più aderente al suo oggetto.

Programma, quello che propongo, forse ambizioso o utopistico; e si noti che il numero di argomenti affrontato nell'analisi del B. è già così ampio da non poter essere enunciato nemmeno sommariamente. Ci sono questioni di descrittiva sincronica (le lunghezze più frequenti di «unità melodica» nelle lingue moderne, e la differenza di escursione tra «unità» brevi e lunghe) e diacronica (i cambiamenti intercorsi, nella storia della prosa italiana, nelle lunghezze preferenziali e nelle escursioni riscontrabili; i tipi di «unità» prevalenti in prosatori italiani di varie epoche); ci sono questioni teoriche evidenziate dalla descrizione stessa (quella dei rapporti tra le strutture metriche prevalenti nelle varie lingue e le rispettive lunghezze preferenziali delle «unità melodiche»; quella, più delicata e importante, dei rapporti stessi tra poesia e prosa); ci sono soprattutto, come confluenti fondamentali della storicizzazione, analisi stilistiche a base melodica su autori antichi e, più spesso, moderni e contemporanei: analisi che mi sono parse, in moltissimi punti, rivelatrici, concentrate come esse sono su aspetti che il critico non sempre è avvezzo a considerare, anche quando forse ne sia inconsciamente impressionato. Manzoni, Verga, D'Annunzio, Serra, Slataper, Pirandello, Cecchi, Gianna Manzini,

Pavese: questi i nomi che appaiono più spesso in calce ai brani analizzati dal B. Il volume, insomma, per l'impegno metodologico, per la novità dei problemi affrontati, per la ricchezza e finezza delle analisi si raccomanda caldamente a una lettura attenta.

## Letteratura anglonormanna

Lo sbarco di Guglielmo il Conquistatore in Inghilterra ebbe nella storia letteraria conseguenze non meno importanti che nella storia politica europea. I Normanni, scesi secoli prima nella Francia del nord, ne avevano assimilata la lingua; e così i guerrieri che seguirono Guglielmo, la corte che fiorì intorno a lui nel nuovo regno, gli ecclesiastici continentali che fondarono e diressero i conventi insulari imposero di fatto (e anche di diritto: nei tribunali e nell'amministrazione) l'uso del francese come lingua dello strato anche culturalmente superiore. Per tre secoli, dall'inizio del XII alla fine del XIV, vi fu dunque in Inghilterra una letteratura collegata, ma originalmente, con la cultura francese, e scritta in lingua francese (o anglonormanna, come si dice precisandone le nette ma non gravi differenze dialettali rispetto al francese del continente): incontrastata all'inizio, poi soggetta alla concorrenza della letteratura in lingua inglese, che via via s'affermò sotto la spinta di nuove forze politiche d'origine locale e in antagonismo con la nobiltà importata dalla Normandia.

Per una serie di motivi che non è qui il luogo di approfondire, la letteratura anglonormanna ebbe, in seno a quella francese, non solo un'importanza ingentissima, ma per certi aspetti e per certi generi un ruolo anticipatore e preminente. Basti ricordare l'opera di Wace, tramite principale all'affermarsi della «moda» arturiana, o il nome di Thomas, autore di una delle più belle versioni del *Tristan*; oppure accennare che in anglonormanno fu scritto il primo *lai* narrativo a noi noto, il *Lai du cor*, annuncio dei *lai* di Maria di Francia, che anch'ella svolse la sua carriera letteraria in Inghilterra; o ancora indicare, in ambito «scientifico» e religioso, una fioritura lussureggiante,

che va dal *Bestiaire*, dal *Lapidaire* e dal *Cumpos* di Philippe de Thaon al *Manuel des pechés*, alla *Lumère as lais* di Pierre de Peckham, alle allegorie di Robert Grosseteste.

I medievalisti non hanno certo trascurato questa letteratura; primi fra tutti gli inglesi e gli scandinavi, spinti da quell'affetto « filiale » che costituisce uno stimolo romanticamente irrazionale, ma fecondo. Citerò tra i primi la Pope e il Waters, tra i secondi il Vising e il Walberg. Eppure mancava una completa esposizione storica della letteratura anglonormanna. Solo ora ce l'ha offerta Dominica Legge (*Anglo-Norman Literature and his Background*, Oxford, Clarendon Press, 1963), già autrice di una sintesi limitata alla sola letteratura religiosa (*Anglo-Norman in the Cloisters*, Edinburgh University Press, 1950).

Lo studio di una stagione letteraria relativamente poco protratta permette non solo di avvicinarsi ai limiti dell'eshaustività, ma anche di articolare l'esposizione in rapporto all'evolversi del quadro ambientale di cui i fatti letterari furono espressione o risultato. Di questo vantaggio la L. si è mostrata ben consapevole: ella fonde infatti la storia della cultura e quella della letteratura anglonormanna, tanto più agevolmente trattandosi d'un'epoca in cui gli scrittori erano strettamente determinati dalle idealità e dalle tendenze delle corti o dei monasteri in cui lavoravano, dagli impulsi e dai programmi dei loro committenti. Ma si deve aggiungere che la L. offre i risultati di una revisione completa su infiniti punti della sua storia: datazioni, attribuzioni, rapporti. Citerò un solo esempio. Al *Petit plet* di Chardri vengono addotti come fonte dall'editore, il Koch (Heilbronn 1879), i *Disticha Catonis*, di cui vi sono infatti reminiscenze e citazioni, ma senza alcun rapporto con lo schema narrativo del poemetto. La L. indica invece il modello del *Petit plet* nel *De remediis fortuitorum* dello pseudo-Seneca: un confronto tra i due testi risulta, già dalle ben scelte indicazioni della L., assai interessante.

Inutile proseguire: ciò che s'è detto mostra a sufficienza che l'opera della L. costituisce insieme una preziosa e precisa messa a punto, un chiaro e proporzionato manuale.

## Teatro portoghese

Del teatro portoghese, un lettore colto ma non specialista conosce, credo, poco più che qualche autore, e forse solo di nome: Gil Vicente, Sá de Miranda, Almeida Garrett. Primo merito del volume di Luciana Stegagno Picchio, *Storia del teatro portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1964, con cui ha inizio la collana « Officina Romanica », è dunque, ovviamente, quello di esporre in tutto l'arco del suo svolgimento sino ad oggi la storia del teatro portoghese, con proporzionati accenni agli autori e alle opere, e con brani avvedutamente scelti e riportati in traduzione italiana. La lettera del volume permetterà di prendere atto non solo del costante impegno drammaturgico degli scrittori portoghesi, ma dell'esistenza d'una serie di opere che, al di sopra della loro rappresentatività culturale, sono fornite di qualità artistiche notevoli. Basterà indicare i capitoli IV e V, dove i numerosi testi citati testimoniano, in periodi storicamente ben caratterizzati, una varietà di temi, di interessi, di stili, di registri linguistici, tale da creare un panorama pieno di fascino.

Per valutare i meriti della S. P., occorre avvertire che per il teatro portoghese mancano sistemazioni complessive aggiornate e sicure, come persino mancano, per molti autori, studi monografici, bibliografie, ecc.: la S. P. ha perciò dovuto condurre di conserto le preliminari ricerche erudite e lo sforzo prospettico di storicizzazione. L'autrice, se non erro, ha collaborato all'*Enciclopedia dello spettacolo* (Roma, 1955-62); a questa sua precedente attività risale forse l'interesse per gli aspetti spettacolari dell'attività teatrale (tipo di pubblico, messinscena, compagnie di attori, ecc.; con prolungamento, in una *Appendice bibliografica*, a notizie sugli spettacoli folkloristici e musicali, sulla storia della recitazione e della regia, sui teatri e sulle sale di spettacolo, ecc.): interesse che anzi non dovrebbe mai mancare in qualunque ricerca sul teatro, atto, oltre che letterario, collettivo e pubblico.

Ma più importa qui evidenziare la rete di motivi storiografici sui quali l'esposizione è stata distesa e svolta. V'è anzitutto, inevitabilmente, la serie

dei contatti culturali con l'esterno, decisivi in una nazione che, ai margini del mondo romanzo, fu quasi sempre legata alle vicende della vicina Spagna, e quasi sempre in sincronia con essa partecipò ai contatti e ai periodi di isolamento rispetto al resto d'Europa. In questi rilievi, che vedono susseguirsi gl'influssi letterari italiani, francesi, inglesi (mentre sono quasi ininterrotti quelli spagnoli) ha un significato chiarissimo, come elemento di discriminazione, il prestigio del primo e maggiore commediografo portoghese, Gil Vicente: perché i temi, soprattutto gli atteggiamenti che per la prima volta Vicente seppe enucleare, riemergono, attraverso la successione degli stili e delle mode, come più vicini alla realtà spirituale della nazione. S'afferra insomma, nella storia del teatro portoghese, una dialettica tra la tradizione e gli apporti esterni: che si manifesta nella struttura drammatica delle composizioni, nella scelta degli argomenti, nella coloritura lin-

guistica (caratteristico di questo teatro, e saldamente istituzionalizzato, il plurilinguismo).

Lo svolgimento del teatro portoghese è poi condizionato in modo sensibile dalle vicende politiche e religiose, nelle quali predominano gli atteggiamenti autoritari e inquisitoriali (nel teatro, i Gesuiti giunsero a ispirare particolari tipi d'invenzione e di rappresentazione — anche per mezzo di burattini —; la censura lavorò instancabilmente per secoli, e lavora ancora). Ma su questo domina, come mette in rilievo la S. P., il riflesso sentimentale che queste vicende, e i loro contraccolpi sociali produssero nel popolo portoghese: come la polarità fra il personaggio del *fidalgo pobre*, o «nobile spiantato» (prodotto di tracolli militari ed errori politici), e il mito del sebastianismo (cioè di una rivincita nazionale di grandi dimensioni), con i suoi riflessi visionari: polarità che si attua negli estremi del realismo e della *saudade* («sogno nostalgico»).

CESARE SEGRE

## ARTI FIGURATIVE

### Capolavori a Losanna

L'idea di preparare mostre di collezioni private è molto semplice, ma non attuata con la frequenza che sarebbe necessaria: perché molto spesso queste collezioni appaiono come antri misteriosi dove brillano pietre preziose di ogni tipo; è un'avventura esplorarle, una necessità studiarle, quando si voglia fare, per esempio, una vera storia dell'arte moderna.

A Losanna, in occasione della Esposizione Nazionale Svizzera, si è voluta presentare un'eccezionale raccolta di opere, scelte nelle numerose e importantissime collezioni private del paese: cento anni di arte europea, dal 1864, che è la data dell'opera più antica, «Le phare de Honfleur» di Monet, fino a Nicholson, Wols, De Staël: cosicché numerosi capolavori inediti, o conosciuti solo in riproduzione, hanno potuto dimostrare la passione e la sicurezza di gusto dei collezionisti svizzeri.

La mostra potrebbe così prestarsi a uno studio, di tipo sociologico, che considerasse la formazione delle varie collezioni, la loro azione nell'andamento dell'arte moderna e tenesse conto della misura in cui sono rappresentati le varie aree culturali, i movimenti, gli artisti; delle lacune e delle eccedenze; della prospettiva quindi in cui viene ad essere posta l'arte moderna. Che non sembra sbagliata o variamente falsata; se mai solo imprecisa e talvolta non del tutto imparziale.

Le ambizioni storiche della mostra sono subito rivelate dalla sua, un po' schematica, divisione in grandi parti, che dovrebbero essere i grandi segmenti in cui si articola l'arte moderna: «L'Impressionismo»; «Cézanne, Gauguin e Van Gogh»; «I Nabis e i Pointillistes»; «I Fauves», ecc. E in realtà che lungo la sequenza delle sale si possa seguire un filo storico, pur con i limiti che si sono visti, è indubbio; si potranno di conseguenza tentare alcuni giudizi, agevolati dalla distanza che

ormai ci separa da queste opere e dal fatto di trovarle vicine, di studiarne i reciproci influssi e le idiosincrasie.

Il gruppo di ottantatré opere impressioniste è subito cosa straordinaria: sommessamente introdotto da una piccola « spiaggia » di Boudin, risplende poi delle audacie e intensità cromatiche di Manet, della nobile, intensa, crudele ricerca volumetrica e di linea di Degas, dell'iridato, rorido, luminoso edonismo di Renoir, della poesia panica di Monet, dell'onestà poetica di Pissarro, della dolce, delicata, sublime elegia di Sisley. Le unici opere di Monet non hanno mai un minimo cedimento, tutte sempre tenute a un'altezza emozionante e vertiginosa; forse sono le più belle del gruppo e forse lui, Monet, il più grande dei pittori impressionisti: il volo d'argento dei gabbiani sul mare abbrunito dalla luce serale ne « La phare de Honfleur »; o l'umida, densa, courbetiana « Route de Chailly à Fontainebleau »; o i pioppi appena impolverati di un viola nascente, i prati toccati di un verde aspreto, il cielo infinito di nuvole e di luce, tutte cose della primavera, in « Le voilier à Argenteuil »; o la felicità azzurra senza orizzonte di « La barque bleue »; o l'intrico di fronde, acque e lume del giorno ne « Le grand saule à Giverny ».

L'altro grande del gruppo che segue, la triade un po' fittiziamente creata di Cézanne, Gauguin e Van Gogh, è, questa volta, Cézanne, forse il meglio rappresentato di tutta la mostra: dalla giovanile « Nature morte au crâne » ancora tutta percorsa da spiriti romantici, ma densa di materia, di luce, di volumi, al « Portrait de Madame Cézanne », così potente e poetico a un tempo, miracolosamente creato dalla leggerezza dei toni, un esempio indimenticabile per il miglior Picasso ritrattista; dal famosissimo « Garçon au gilet rouge », al bozzetto per le « Baigneuses », sublime armonia luminosa di azzurri, di celesti, di rosa teneri; infine agli acquerelli, « La clairière », per esempio, dove, al modo dei grandi poeti, con una estrema sobrietà di mezzi (qualche soffio appena di verde, qualche linea più intensa e la luce del foglio) è fissato un frammento di assoluto.

Volendo seguire i raggruppamenti già predi-

sposti dagli ordinatori, siamo ora ai « Nabis », dai quali sopravanza, con tutta la malinconia, la gioia, lo strazio dei suoi pomeriggi lenti e assolati, dei suoi interni ovattati di colore e di desiderio, delle sue gite in barca, Pierre Bonnard: in lui il colore è sciolto sul tempo che scorre, polvere sui tappeti o luce tra le fronde, la vita è diventata un'indicibile avventura domestica, privata, meridiana. Ma non dimentichiamo Vuillard, il suo « Salon de thé », di così intenso sapore proustiano; e non dimentichiamo, come avviene di solito, Félix Vallotton, la cui « Chambre rouge » è un piccolo capolavoro di mistero, di armonia cromatica, di incanto oggettivato e quasi surreale. Mentre la grande emozione, tra i « pointillistes », ce la danno solo i due bozzetti di Seurat per la « La Grande Jatte ».

Ed ecco i Fauves; brilla in loro la pelle del mondo e ricade in scaglie incandescenti. L'« Interieur à Collioure » di Matisse è l'opera dove più che in ogni altra, il colore sprigiona la sua sostanza lirica, luminosa, poetica. Poi ancora di Matisse, altre opere stupende. E anche di Marquet, solido e delicato a un tempo. Ma come ripararci della noia che provocano i troppi quadri di Vlaminck? Con lui trapassiamo già al campo espressionista dove, per quanto tiene ai tedeschi, è ben documentato lo scadere del tono, non fosse per il « Ritratto del Dr. Blumner » di Kokoschka e per « Il palco » di Nolde.

Poco più avanti la tensione intellettuale e artistica risale nella sezione dei Cubisti, per l'intensità di Braque, per lo stupefacente eclettismo di Picasso, per il rigore di Juan Gris. Poi viene una sezione dedicata a « L'Ecole de Paris », dove potremo ripagarci dell'eccesso di Dunoyer de Segonzac, di Dufy e del Derain novencetesco, con opere bellissime di Soutine e di Utrillo prima del 1912. Soutine trova nei due paesaggi di Cagne e ne « L'enfant de coeur » gli accenti di un vero espressionismo cromatico, dove ogni deformazione è essenziale e la tragedia nasce da vera ansia di cuore; nel suo « Faisan mort » si può conoscere tutto il cammino che la pittura ha fatto nei quarantacinque anni che lo separano dal « Faisan sur la neige » di Renoir.

La mostra finisce con una sezione intitolata: « De Kandinsky à Mirò », dove i protagonisti non sono gli stessi del titolo, ma grandi artisti come Paul Klee e Giorgio Morandi, e, più avanti, Nicolas De Staël, e Wols.

## Felice Casorati

Uno degli aspetti preminenti del lavoro pittorico di Felice Casorati è la singolare atmosfera di tristezza, di rassegnazione, di solitudine che pervade quasi tutte le sue opere, e dà loro un tono e un significato, il cui approfondimento può portare a una conoscenza forse più vera dell'uomo e dei rapporti tra la sua vita e la sua arte. Un valore quindi quasi totalmente contenutistico; tanto più singolare se si pensa all'importanza, in quel lavoro, dei valori formali. Ma forse è proprio in questo contrasto che si può trovare lo spiraglio per addentrarsi in una giusta valutazione; e in quella atmosfera il riscatto di una condizione solitamente considerata appunto formalistica, « fredda », sterile. È una tristezza profonda, connaturata alla costituzione stessa dell'opera, si tratti di figura umana o di oggetti o anche di sfondi, di spazi interni e naturali. E nasce da due fattori di diversa natura: anzitutto dagli atteggiamenti delle figure, sempre composte, pacate, dolorose, rassegnate, come se l'esistenza fosse un peso immenso sulle loro spalle, ostinatamente immobili e bloccate nella rigidità cristallizzata della forma o, se si tratta di oggetti, dalla loro nudità, dalla loro povertà, splendente talvolta, ma sempre di sostanza rinunciataria, astinente; nasce anche, secondo fattore, dalla particolare qualità della luce, che non è mai naturalistica, immediata, ma indiretta, anche se talvolta tagliente e dura, artificiale, come filtrata da spesse vetrate, limpida, senza polvere, neanche quindi tragica, ma solo profondamente malinconica.

Alla tristezza, e certo in parte sua causa, si accompagna la solitudine; il mondo di Casorati è, forse come nessun altro nell'arte italiana del Novecento, un mondo nel quale l'essere delle cose e degli uomini si attua nel più completo isolamento; man-

cano i rapporti con la vita, ogni legame con l'esterno è stato interrotto, l'esistenza si svolge in una intima nudità, in una immobilità senza scampo, in spazi senza echi. E non si tratta, mi sembra, di un tentativo di raggiungere l'essenza, una aspirazione alla purezza, alla perfezione di un mondo assoluto; si rimane invece ancora nei domini dell'esistenza e nelle sue incertezze, ma di un'esistenza senza rapporti, senza respiro. È errato, o almeno molto impreciso, parlare di platonismo, che in questo caso verrebbe a indicare un fallimento, una condanna. Quando Casorati affermava che « la rinuncia è la forza della pittura moderna », più che individuarne un carattere generale, che si sarebbe semmai potuto riferire a un settore piuttosto ristretto, esprimeva un'esigenza del proprio sentimento, un carattere della propria arte e della propria vita.

Nella grande mostra che la Galleria d'Arte Moderna di Torino gli ha dedicato, passata poi, un po' ridotta, alla Biennale di Venezia, è agevole riscontrare questi fatti, poiché Luigi Carluccio vi ha riunito, per la prima volta, con una scelta molto precisa e criticamente ben motivata, tutte le opere più significative della lunga, faticosa storia di più che 50 anni di lavoro. Una storia che comincia nel 1907 col « Ritratto della sorella ». Le componenti culturali e le disposizioni mentali del giovane Casorati sono già significative, e diverse da quelle dei maggiori protagonisti della sua generazione; tra i due grandi centri di cultura dell'Europa inizio di secolo, Parigi e Vienna, egli sceglie Vienna, lavora cioè nel gusto della Secessione, nel gusto di un *liberty* più indurito, nordico. Era sin dal primo momento una scelta tipica di Casorati; non una scelta di avanguardia né di inerte continuazione di una storia vecchia e superata, ma di una posizione intermedia, « di centro », contro il naturalismo ottocentesco da un lato e l'estremismo dei cubisti, degli espressionisti, dei fauves dall'altro. Però « Le signorine » del 1912, il « Nudo di ragazza » il « Sogno del melograno » del 1913 non sono soltanto documenti del tempo, ma mostrano già i segni di una personalità artistica.

È nel lavoro di quegli anni e nei successivi, tra il '19 e il '21, che tale personalità si definisce completamente e la sua opera acquista una fisionomia precisa. Tra gli artisti della Secessione il suo preferito era Klimt, ma egli si adoperava a temperare il favoloso senso decorativo, brillante e cromatico del viennese con un rigore formale e una invenzione nuova dello spazio, che potevano derivargli solo dallo studio del Quattrocento italiano. In quegli anni, infatti, era sorto in Italia il Movimento dei Valori Plastici, cui Casorati non partecipò, ma che sicuramente dovette contribuire in forte misura alla sua formazione, se i punti programmatici erano gli stessi sui quali egli andava definendo la sua poetica. Né si deve dimenticare che alla Biennale del 1920 Casorati aveva potuto vedere Cézanne e ne era rimasto fortemente impressionato. Egli rifiuta ora una concezione dell'arte come movimento, come trascorrere di impressioni e di sentimenti, come specchio di un mondo in fermento, in continua rigenerazione. Si crea invece, e sarà poi per sempre, un concetto dell'arte come fissità incorrotta di forme, come specchio di un mondo bloccato oltre le contingenze; il suo cammino conoscitivo è tutto mentale, razionalistico. Ecco quindi gli spazi nudi, prolungati nella prospettiva di stanze vuote, ecco i volumi fissi, nitidi, solidificati, ecco la luce tagliente e « fredda », la luce costruttiva; un mondo rigido cristallizzato, senza vita.

Nel 1918, finita appena la guerra, Casorati arriva a Torino, che diventerà la sua città. La scelta, infatti, questa volta, era perfetta. È stata notata, credo da Carluccio per il primo, la corrispondenza molto stretta tra la disposizione fisica e spirituale di Torino (la sua disposizione urbanistica « astratta », geometrica, la luce velata dei suoi viali, certo rigoroso moralismo e una razionalità cui non è estranea l'influenza francese) e la pittura di Casorati. Senza voler forzare troppo le cose, mi sembra che l'intuizione sia giusta. A Torino, infatti, l'arte di Casorati ebbe pieno svolgimento e la sua attività vi continuò ininterrotta per quarantacinque anni.

Era allora la Torino in cui si stavano smorzando gli ultimi echi dei versi strazianti di Gozzano; l'illuminazione degli oggetti che Casorati attuava sulle tele spegneva del tutto quegli echi, gli oggetti di Gozzano erano pieni di vizi, di polveri sottili, di *nuances* sentimentali; nasceva invece il lucido moralismo di Piero Gobetti, gli oggetti di Casorati erano splendenti, solidi, sicuri di sé, le sue uova erano di marmo. E Gobetti scriveva nel 1923 la prima monografia sul nuovo pittore.

Negli anni subito successivi, sino al 1925, la tendenza alla definizione sempre più precisa, sempre più « classica » delle forme va accentuandosi anche nella pittura di Casorati, in consonanza con quanto stava succedendo in tutta l'Europa del dopoguerra. Non c'è più traccia di spirito « secessionistico »; da « Silvana Cenni » al « Ritratto di Renato Gualino » da « Meriggio » al « Concerto » quel particolare realismo « illusionistico », quella tendenza a trovare la « purezza » dell'arte arrivano a punti estremi.

Poi la pittura di Casorati andrà modificandosi. Sempre sulla base delle convinzioni raggiunte negli anni '19 e '20 Casorati comincerà però a mitigare la precisione durevole dei contorni, a riscaldare la luce, giungerà anche a intessere accordi di dolcezze tonali. Poi, intorno al '40, accentuerà il suo interesse per il colore, farà vibrare di liriche intensità le zone cromatiche.

Ma il suo mondo spirituale rimane al fondo lo stesso: una uguale, triste solitudine ammantata i suoi personaggi, invade i suoi interni. Se confrontiamo, per esempio, la « Fanciulla nuda » del 1921 con il « Nudo seduto » del 1940 di collezione milanese, al di là del diverso uso del colore e di una diversa impostazione spaziale, troveremo però identico quel dato spirituale. Il confronto riesce sconcertante e getta luce, mi sembra, sulla vera natura dell'artista che, oltre i rapporti umani e culturali, oltre l'attività d'insegnamento e di partecipazione alla vita artistica, manteneva probabilmente in profondità, nel rifiuto di rapporti troppo veri col mondo, una dolorosa solitudine.

ROBERTO TASSI

## TEATRO

### *Oh les beaux jours*

*Oh les beaux jours*,<sup>(1)</sup> terzo approdo della trilogia beckettiana ad un mondo finito, scarnificato ma ancora legato ad un soffio di umanità che ne rende più crudele la morte, è più di *Fin de partie* legato al rimpianto, al ricordo di tempi felici, di tempi irripetibili.

Saggio su una condizione umana futura, questo universo che si spegne, ad un tempo ci appartiene, con i suoi oggetti che identificano una età presente e ad un tempo ci sfugge perché del suo fluire, del suo impossibile ripetersi non si comprendono i moventi; ci deve essere stata una frattura brusca che ha cambiato i confini a questo nostro mondo visibile, ne ha modificato le strutture, i contorni. Beckett lascia alla nostra immaginazione la costruzione di un tempo intermedio, di questo momento agghiacciante in cui l'esistenza ha cessato di appartenere ad una evoluzione collettiva e si è invece racchiusa in una indeterminata riflessione di pochi solitari individui. Il personaggio della donna che lentamente si infossa in un terrapieno — nel primo atto ancora padrona dei gesti, nel secondo interrata fino al collo, solo capace di sguardi e di smorfie — è un personaggio polemicamente « semplice », una creatura svanita, debole, incostante che avrebbe vissuto con le stesse reazioni in una vita normale, godendo e soffrendo di cose che in ogni caso accadevano fuori dalla sua riflessione, dalla sua volontà. Questa è Winnie, signora di vecchio stampo (le vieux style!), sulla cinquantina, legata al suo mondo, terribilmente monotono — gli oggetti contenuti nella borsetta — e incapace di rendersi conto, nella spaventosa tragedia che l'ha isolata, della realtà della sua condizione. Immobilizzata in un terrapieno fino alla cintola, la sua libertà è minima, può girare la testa, muovere le braccia per pescare nella borsa oggetti smarriti, uno specchio, uno spazzolino da denti,

un revolver, ecc. La voce lontana — ma più che voce un borbottio — di Willie di cui si intuiscono i movimenti le dà sicurezza e gioia: « Oh il va me parler aujourd'hui, oh le beau jour encore que ça va être! ».

Beckett, per esemplificare il suo discorso, ha scelto come personaggi, personaggi tipici di un certo mondo da operetta, meglio da commedia sofisticata, nel che si sente il soffio di una polemica ideologica che non riesce, però, a convincere intieramente. Il suo discorso saldamente legato concetto a concetto, anche se si svolge come un rimpianto, il romantico inseguire vecchie fole, sottilmente ironizza sulle nostre presenti viltà, sui nostri piccoli accomodamenti di una vita che fluisce sempre uguale, fuori dal nostro impegno di conoscerla e modificarla. Là dove Ionesco in *Le roi se meurt* costruisce, sul rimpianto di una vita che si conclude, la grandiosa visione di una realtà colta nell'attimo stesso della sua distruzione, angolando la sua visione in prospettiva critica, chiarendo le ragioni e i moventi, Beckett in *Oh les beaux jours* analizza un momento nella serie sempre uguale di ripetizioni, dilatandone la conoscenza. In questo gioco di specchi dove la realtà si scompone in mille sfaccettature apparentemente sempre uguali, si può ritrovare il filo più segreto della sua poesia di pensiero. Winnie porta il discorso ancora più avanti: immersa in una situazione che non ha più niente di reale, rimane nella rete dell'inganno adagiandosi sulla certezza della realtà che continuerà a ripetersi: « Je prends cette petite glace, je la brise sur une pierre — je la jette loin de moi — elle sera de nouveau là demain dans le sac, sans une égratignure, pour m'aider à tirer ma journée »; ma la vita proprio quando appare più costante è il momento che si modifica: « Avoir été toujours celle que je suis — et être si différente de celle que j'étais ».

Il particolare mondo poetico di Beckett si riflette proprio in questa scoperta del distruggersi delle cose attraverso gesti e azioni apparentemente

(1) *Oh les beaux jours*, è stato presentato al Teatro della Cometa di Roma, dal « Théâtre de France » diretto da Madeleine Renaud e Jean Louis Barrault.

uguali. L'attesa di *Godot* portava a situazioni simili ma il mondo invecchiava nell'attesa, si modificava nascostamente; e in *Fin de partie* le cose intraviste uguali fuori dalla finestra, declinavano ombre e prospettive diverse, segnando il passaggio del tempo. C'è questa posizione eraclea che ritorna sovrapponendosi ad una filosofia esistenziale, muovendo la prospettiva di una realtà che anche nella varietà appare ai viventi sempre uguale e monotona. Sotto questo aspetto il rimpianto per giorni irripetibili, per una felicità che non esiste non è il principio dissolutore ma la conseguenza di un atteggiamento acritico che Beckett pone nei suoi personaggi, sempre colti al limite di una condizione che di umano ha soltanto la tenerezza, non la capacità conoscitiva e quindi modificatrice. L'opera di Beckett ha trovato in Jean Louis Barrault un regista vigile e attento che ne ha criticamente messo in risalto i nodi e ne ha sottolineato gli sviluppi, stando sulle pause, sugli attimi di smarrimento della fragile Winnie che, grazie all'arte sottile, meravigliosamente incantata di Madaleine Renaud ha disteso tutta la sua debolezza in un personaggio disposto ad amare ogni cosa, ogni creatura con uno slancio irreflesso e incosciente. Il personaggio di Winnie in questa opera di costruzione in cui l'arte del regista si sposa con quella dell'interprete, nel gioco degli sguardi, delle pause, degli improvvisi silenzi, ha saputo imporsi come personaggio vivo, moderno, anti-eroe raciniato di questo tragico monologo incruento, nonostante tutto pieno di trepidante ottimismo, di voglia di vivere anche se la vita non è più che un gesto, uno sguardo, un impercettibile rumore (Quelquefois j'entends des bruits. Mais pas souvent. Je les bénis les bruits, ils m'aident à... tirer ma journée).

### *La riunione di famiglia*

Concepito come una moderna tragedia classica *La riunione di famiglia* è il secondo lavoro drammatico di Thomas S. Eliot, scritto nel 1939 quattro anni dopo il successo di *Assassino nella Cattedrale*.

Le teorie eliotiane sul teatro moderno e sulla

moderna funzione del linguaggio poetico avevano già chiaramente preparato la strada a questo ritorno del teatro alla poesia e della poesia alla dimensione realistica risarcendola di nuova forza con la voce incidente del linguaggio parlato.

Ma *La riunione di famiglia* che la XVIII festa del Teatro di S. Miniato, ha ora riproposto, colloca il teatro religioso in una prospettiva moderna, mostra il punto di incontro — attraverso l'arco del teatro greco — tra l'immanente presenza del Fato e il modificarsi delle psicologie dei vari personaggi, consapevoli e no del significato del Tempo: « Il tempo presente e il tempo passato / Son forse presenti entrambi nel tempo futuro / E il tempo futuro è contenuto nel tempo passato. / Se tutto il tempo è eternamento presente / Tutto il tempo è irredimibile ».

Il tema del primo dei *Quattro Quartetti* introduce in questo teatro dove ogni accadimento è collegato a un disegno più vasto, ad una vocazione che consegue uno stato di consapevolezza. Il destino inconfondibile diviene un elemento di conoscenza che porta, nella dimensione di un teatro moderno, la problematica di un pensiero cattolico teso, nella religiosità rituale a rinvenire i segni di una condizione presente. L'uomo tende a riconfermarsi erede di un pensiero escatologico che approda alla definizione di una ricerca di Bene e di Male, nella prospettiva di una critica anche ideologica alla società indifferente e ai suoi problemi di fondo. « Teniamo fermo, teniamo fermo, dobbiamo sostenere che il mondo è quel che lo abbiamo sempre creduto » canta il coro. La critica di Eliot allo spirito conservatore si evidenzia nella distinzione tra quelli che sono divenuti consapevoli e gli altri che non vogliono aprirsi alla consapevolezza. La dialettica diventa infatti critica al tipo di società indifferente, ipocrita, chiusa nelle apparenze puritane. Il protagonista de *La riunione di famiglia*, Harry, sin dalle prime battute si presenta critico e consapevole in mezzo agli altri riuniti in attesa nella vasta casa di campagna di Wishwood: « Come posso spiegare, come posso spiegare a voi?... Le persone cui non è accaduto mai nulla, non possono comprendere che gli avvenimenti non hanno importanza... Io non vi parlo della

mia esperienza, ma sto cercando di darvi paragoni di carattere più familiare. Io sono la vecchia casa col cattivo odore e il dolore prima del mattino, in cui tutto il passato è presente, tutte le degradazioni sono irrimediabili... Del passato voi sapete vedere soltanto ciò che è passato, non ciò che è sempre presente. È questo che importa».

Nella antica dimora di Wishwood sono riuniti a festeggiare il compleanno di Lady Amy Monchensey i membri di una patriarcale famiglia, in apparenza unita e serena. Attendono i tre figli di Lady Amy: ma arriva solo Harry da otto anni assente e da poco vedovo. La riunione è per lui. C'è la segreta speranza della Madre di ricostituire il ceppo familiare, di restituire la casa di Wishwood al figlio ritornato. Ma Harry non accetta la realtà ipocrita di una unità familiare che non è mai esistita; si ribella al perbenismo borghese; rivela di aver lui stesso spinto in mare, durante una crociera, la moglie alla quale non si sentiva più unito e confessa di sentire per sé e per gli altri un profondo bisogno di espiazione. Inseguito dalle Eumenidi vendicatrici comprende — dopo la rivelazione che anche il padre tentò l'uxoricidio — di dover rinunciare ad una impossibile corsa: «Ora so che tutta la mia vita è stata una inutile fuga e che fantasmi si nutrivano di me mentre fuggivo. Ora so che l'ultimo rifugio apparente, il riposo sicuro, è proprio il luogo in cui si incontrano».

Il punto di sutura tra la classica impostazione da tragedia greca del testo di Eliot e il suo più moderno ampliamento epico di un teatro presente può essere ricercato in Ibsen, in un teatro che scava cioè dentro i personaggi in una ricerca inquietante dei più riposti segreti. Il teatro religioso di Eliot approda ad una coscienza cattolica, perché si addentra nel concetto stesso del peccato — individuale e collettivo — ricercandone una espiazione morale attraverso la identificazione delle responsabilità. Il disgusto per la falsità, per la

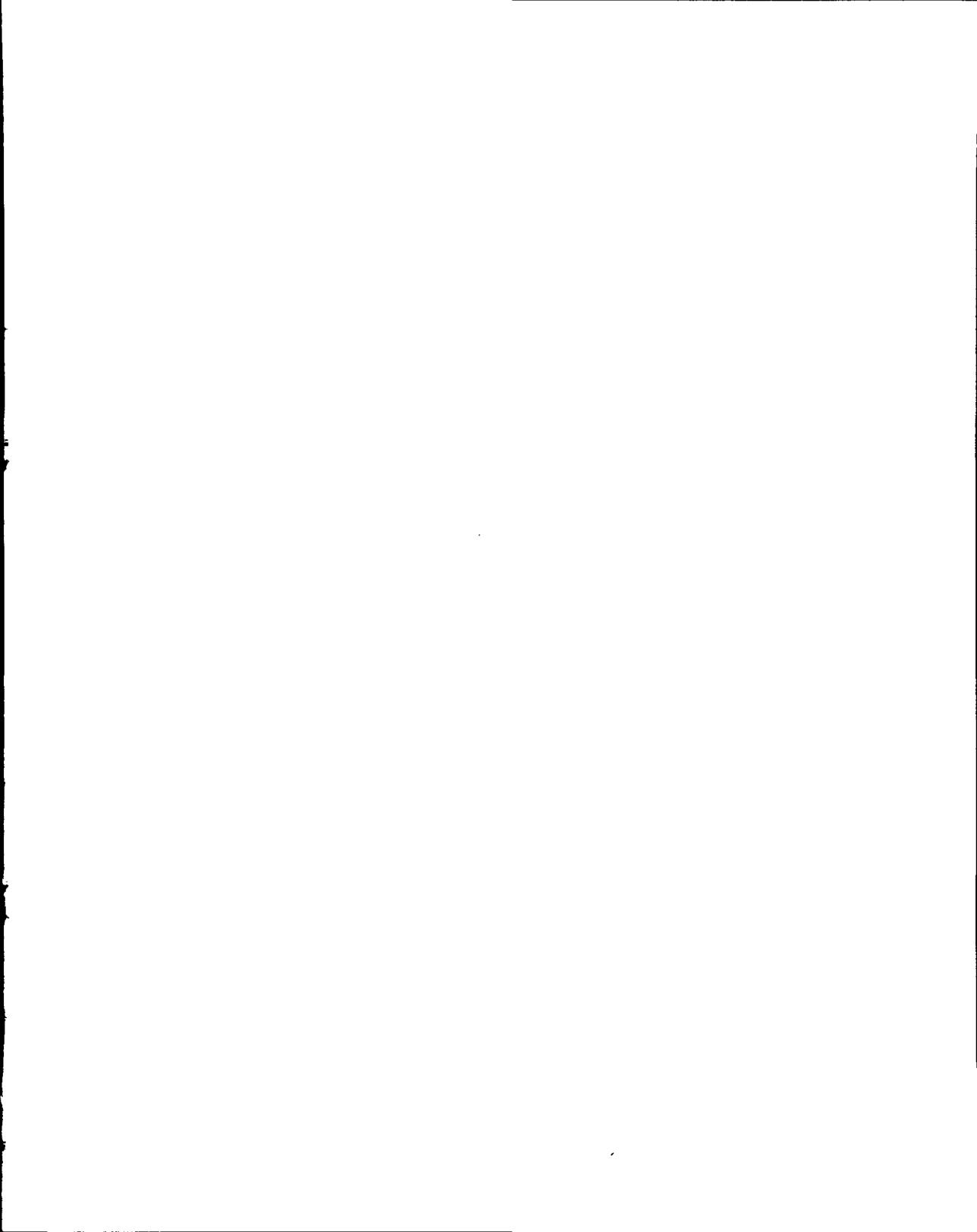
ipocrisia morale di una società che si rinserra attorno al mito di una impossibile serenità è tracciato da Eliot — attraverso la diversa esemplificazione dei tre personaggi di Maria, Agata ed Harry — con estremo rigore. La ricerca stilistica riporta a significazione polemica la presenza dei cori, che si inseriscono in una tragedia borghese con estrema naturalezza, come riflesso dei pensieri interni:

«Comprendiamo la faccenda ordinaria del vivere, sappiamo far funzionare la macchina, possiamo per solito evitare incidenti, siamo assicurati contro l'incendio, contro i furti e le malattie, contro le tubature difettose, ma non contro l'atto di Dio». Del resto richiamo più esplicito alla tragedia classica non poteva esservi, là dove ritornano inserite in una battuta di Harry le parole pronunciate da Oreste nelle *Coefore* di Eschilo a proposito delle Eumenidi che lo inseguono, come rimorso: «Voi non le vedete, voi no; ma io le vedo...». Il richiamo al classicismo è però filtrato attraverso il pensiero cattolico là dove la volontaria accettazione delle responsabilità e della espiazione porta alla scomparsa delle Furie.

La scelta di *La riunione di famiglia* a San Miniato è stata dunque felice; ha riproposto un testo che in Italia era stato trascurato<sup>(1)</sup> e ne ha sottolineato la certa forza drammatica nell'ambito di una problematica moderna. Lo stesso ambiente della Chiesa di San Francesco, dove il dramma è stato allestito dal regista Mario Ferrero, ha contribuito a proiettare i personaggi di Eliot nella luce di una intensità spiritualistica. Le lunghe arcate che racchiudevano la bella scena di Pier Luigi Pizzi hanno ravvivato criticamente le intenzioni, prolungandone i significati. Tra gli attori ricordiamo Rossella Falk, Luigi Vannucchi, Laura Carli ed Elsa Albani.

EDOARDO BRUNO

<sup>(1)</sup> Sino ad oggi era stato presentato soltanto a Bergamo per il «Teatro delle Novità» con la messinscena di Enzo Ferreri, nel 1954.



# L'APPRODO MUSICALE n. 18

*Fascicolo interamente dedicato a*

**La cultura musicale nella Scuola Italiana**

*con una introduzione di Alberto Mantelli e scritti di*

- ▷ CARLO PARMENTOLA
- ▷ FELICE QUARANTA
- ▷ ALDO VISALBERGHI
- ▷ ALBERTO BASSO

Vi compaiono inoltre tutti gli *Svolgimenti* premiati e segnalati nel Concorso di cultura musicale per gli studenti delle Scuole Medie Superiori organizzato dalla RAI negli anni 1961, 1962, 1963, 1964.

Il fascicolo di 220 pagine è posto in vendita al prezzo di **Lire 750**

Abbonamento a quattro numeri della rivista: **Italia** L. 2.500  
**Esteri** L. 4.000

**ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana**  
**VIA ARSENALE, 21 - TORINO**

PIER ANTONIO QUARANTOTTI GAMBINI

# LUCE DI TRIESTE

- un volume d'arte di 272 pagine
- formato chiuso di cm. 25 × 30
- 50 riproduzioni a colori
- 22 riproduzioni in bianco e nero
- **Lire 18.000**

Uno scrittore moderno che conosce e ama la sua città vi offre la sintesi della storia di Trieste, la suggestione di un paesaggio inconfondibile, l'espressione della civiltà figurativa e letteraria di un popolo attraverso gli uomini emersi per fama.

*Per ricevere il volume a domicilio, franco di ogni spesa, versare l'importo sul c. c. p. n. 2/37800.*



**EDIZIONI RAI - Radiotelevisione Italiana**  
**VIA ARSENALE, 21 - TORINO**

---

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