

***L' APPRODO
LETTERARIO***

32

***Rivista trimestrale di lettere e arti
N. 32 Anno IX, Ottobre - Dicembre 1965***

ERI Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana

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. 32 (nuova serie) - Anno XI - Ottobre-Dicembre 1965

GIANFRANCO CONTINI	<i>Un esempio di poesia dantesca</i>	pag.	3
PAOLO VOLPONI	<i>La costa incerta</i>	»	19
BEATRICE SOLINAS DONGHI	<i>La bella fuga</i> (racconto)	»	25
GEORG HEYM	<i>Poesie</i> (traduzione di Rodolfo Paoli)	»	39
RODOLFO PAOLI	<i>Nota su Georg Heym</i>	»	45
ROBERTO TASSI	<i>Umberto Boccioni</i>	»	46
LUIGI BÀCCOLO	<i>Viaggetto letterario a Parigi</i>	»	54
PIERO BIGONGIARI	<i>La metamorfosi di Bonnefoy</i>	»	66
FREDI CHIAPPELLI	<i>Sulla composizione della «Mandragola»</i>	»	79

LE IDEE CONTEMPORANEE

MARIO POMILIO	<i>La «lingua» come contesto mediatore</i>	»	85
GENO PAMPALONI	<i>Considerazioni sulla Fiera di Francoforte</i>	»	89
SILVIO RAMAT	<i>Epilogo del solipsismo?</i>	»	92

RASSEGNE

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	»	97
ALDO BORLENGHI	» » <i>Narrativa</i>	»	99
UMBERTO ALBINI	» » <i>Filologia classica</i>	»	103
LANFRANCO CARETTI	» » <i>Critica e filologia</i>	»	105
SERGIO BALDI	<i>Letteratura inglese</i>	»	108
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	»	110
ORESTE MACRÍ	<i>Letteratura spagnola</i>	»	111
CLAUDIO GORLIER	<i>Letteratura americana</i>	»	115
CARLA LONZI	<i>Arti figurative</i>	»	120
EDOARDO BRUNO	<i>Teatro</i>	»	125
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	»	129

Illustrazioni: UMBERTO BOCCIONI, WLADYSLAW STRZEMINSKI,
GIULIO TURCATO, LUCIO FONTANA

UN ESEMPIO DI POESIA DANTESCA (IL CANTO XXVIII DEL « PARADISO »)

di

Gianfranco Contini

Debbo anche in quest'occasione, come ogni volta che mi lascio indurre a una *lectura Dantis*, giustificare la scelta e scusare l'etichetta: quasi che nello stile floreale o *liberty* dell'istituto, patente fino dalla sua denominazione, si rispecchiasse una perenta *belle époque* del metodo storico, mentre nel canto prescelto si rivelerebbero oggettivamente caratteri peculiari tali da legittimare lo strappo antologico e l'isolamento paradigmatico. Ma e se quei vecchi positivisti dei nostri predecessori avessero fiutato che nella grandezza della *Commedia* sulla costruzione e lo sviluppo narrativo predomina l'esecuzione verbale, da verificare con meraviglia e sgomento ad ogni apertura di pagina? In tal caso il canto presenterebbe un'estensione convenzionale di tessuto verbale atta a conciliare l'immobilità della contemplazione con un minimo di movimento.

Reso questo generico omaggio ai padri, tanto più grato quanto meno previsto, e avviata la ricerca conforme alla preoccupazione attuale da cui si trovò a sgorgare l'omaggio, quella cioè d'un'attenzione al significante non tarpata dall'attenzione al significato, si verifica però che nella fattispecie il canto è di quelli proverbialmente teologici piuttosto sopportati che ammirati dagli specialisti, i quali ritagliano la poesia con forbici non troppo complimentose e sono dispostissimi a biasimarne la futilità ideologica (quasi che secoli molto più recenti non avessero seguito a contribuire brillantemente alla dottrina sugli angeli, per esempio nella *Teosofia* rosminiana). Proprio un canto di questa fatta si chiarisce in cambio oggetto opportuno e anzi flagrante di critica stilistica, più esattamente di quella proverbiale che coincide con una parte dell'attività di Leo Spitzer e si definisce nella ricerca d'una parola fondamentale e rivelatrice. Ciò non implica alcuna adesione generale alla validità di questo metodo, che in sostanza sembra perseguire le tracce d'una preoccupazione sepolta nell'inconscio ma a tratti incontenibile ed erompente. Tutt'al contrario,

la parola che qui Dante insegue e ripete, il *vero*, è talmente palese da sottostare alla più vivida illuminazione della coscienza, anzi dell'intenzionalità. Le strutture che le prospezioni moderne riconoscono nelle opere, sono dati oggettivi che non riguardano necessariamente la coscienza riflessa degli autori; in questo caso l'attributo dell'intenzionalità equivale a una visibilità tutta particolare, differenziale e addirittura ostentativa.

Se per comodità si suddivide il canto in quattro tempi o movimenti:

la visione che Dante ha nel Primo Mobile, prima attraverso gli occhi di Beatrice, poi direttamente;

il contenuto di questa visione, un punto luminosissimo intorno a cui muovono nove cerchi via via meno veloci e infiammati, e la definizione di quel punto fatta da Beatrice;

il dubbio, risolto da Beatrice, circa la contraddizione di questa meccanica alle norme della fisica mondana;

l'elenco, sempre fatto da Beatrice, delle gerarchie angeliche secondo (il Pseudo-) Dionigi Areopagita, opposto a Gregorio;

risulta che ognuno di essi contiene la parola-chiave.

Nel primo movimento: Beatrice (per riassunto della fine del canto precedente) «aperse 'L VERO»; e Dante si compara a chi, posto davanti a uno specchio, si volti «per veder se 'l vetro / li dice IL VERO».

Nel successivo: manca propriamente il vocabolo radicale, ma è presente il derivato, quando Dante anticipa con le sue forze⁽¹⁾ la dichiarazione della maggior luminosità del cerchio più vicino alla «favilla pura», «però che più di lei s'INVERA»,

Nel seguente: la spiegazione di Beatrice vale come un vento che sgombri il cielo da ogni caligine, «e come stella in cielo IL VER si vide».

Nell'ultimo: gli angeli, dice Beatrice, hanno un diletto proporzionato alla profondità della loro immersione intuitiva «NEL VERO in che si queta ogni intelletto». E in conclusione: se un semplice uomo come Dionigi poté rivelare «tanto secreto VER», è perché, essa dichiara, ne ebbe notizia da chi (Paolo), avendolo contemplato in visione, glielo comunicò «con altro assai DEL VER di questi giri».

La verità insegue dunque e conferma se stessa; ma fino all'inizio del *Paradiso*⁽²⁾ se n'era

⁽¹⁾ Per la lettura in tutto parentetica del «credo» pur iniziale vale il riscontro (operato già dal Mattalia) con «al modo, credo, di lor viste interne».

⁽²⁾ Infatti il canto IV è caratterizzato da una duplice replicazione a due termini, «VER diciamo insieme» e «fonte ond' ogni VER deriva», «se 'l VER non lo illustra / di fuor dal qual nessun VERO si spazia», preparata da menzioni isolate («alcun VERO», «primo VERO»), seguita e come continuata da altrettante menzioni («a piè del VERO», «un'altra VERITÀ»); ma solo nel dittico si alternano la verità formale e la Verità reale. Quanto all'opposizione di *vero* e *falso*, il *Purgatorio* sembra essere la sede della sua realizzazione in forma di litote: «le cose che son fuor di lei [l'anima] VERE» e «i miei NON FALSI errori»; «per via NON VERA, / imagini di ben seguendo FALSE». L'urto degli opposti è frontale nel *Paradiso*, in passi quali «tu vedi / ogni contraddizione e FALSA e VERA», «la vista pare e NON par VERA» (e cfr. «credendo e NON credendo dicer VERO»).

avuto solo un tenue anticipo antifrastico e denigratorio nella battuta di maestro Adamo a Sinone:

[...] « Tu di' VER di questo;
ma tu non fosti sì VER testimonio
là 've del VER fosti a Troia richiesto ».

Il vero, nel luogo dei falsarî, è, per breve martellamento, obbediente a una non ardua retorica, la mera antitesi del falso (tanto che Sinone replica: « S'io dissi FALSO, e tu FALSASTI il conio »). Nell'ultimo cielo del Paradiso l'eco spaziata e insistente rappresenta con fonica fisicità il limite di avvicinamento della verità, rapporto o *adaequatio*, alla realtà. E infatti si rileva che il *vero* qui è esclusivamente il sostantivo (regolarmente articolato), tolto il solo caso in cui esso addirittura trapassa in azione e verbo. Il passaggio dal *vero* aggettivo al *vero* sostantivo, che qui è poi passaggio dal *vero* morale al *vero* teoretico, in una gradazione e progresso in cui si rispecchia l'etica intellettualistica di Dante, affermata esplicitamente più oltre nel canto quando si scaglionerà la beatitudine a norma intellettuale (fondandola « ne l'atto che vede, / non in quel ch'ama, che poscia seconda »), acquista evidenza nel rapporto da questo al canto precedente, chiuso nella profezia di Beatrice dall'annuncio che « VERO frutto verrà dopo 'l fiore » (mentre attualmente, giusta il proverbio toscano, « la pioggia continûa converte / in bozzacchioni le susine VERE »). Per il richiamo dal *vero* (aggettivo) nel verso finale del precedente al *vero* (sostantivo) sul principio (più esattamente al secondo verso) di questo (che col *vero* anche si chiude, nel verso ultimo), i due canti sono collegati quasi le *coblas capfinidas* delle più insigni canzoni provenzali, siciliane, toscane; e le suddivisioni maggiori del poema, dette comunemente cantiche a tenore del *Purgatorio* (« le carte / ordite a questa cantica seconda ») e dell'epistola a Cangrande, secondo l'*Inferno* (« de la prima canzon, ch'è de' sommersi ») sono appunto canzoni. S'intende che un simile collegamento è eccezionale e non sistematico; ma anche nella canzone dantesca *Li occhi dolenti* esso è altrettanto lasso (« che si n'è gita in ciel subitamente, / e ha lasciato Amor meco dolente. / / Ita n'è Beatrice in l'alto cielo »; « non era degna di sì gentil cosa. / / Partissi de la sua bella persona / piena di grazia l'anima gentile »; « Poscia piangendo [...] / / Pianger di doglia [...] ») e non generale; in *La dispietata mente* è appena accennato fra prima e seconda stanza (« piacciavi di mandar vostra salute, / che sia conforto de la sua virtute. / / Piacciavi, donna mia, non venir meno »); in *E' m'incresce* è più rigoroso, ma limitato alla prima metà del componimento (« dicendo 'Nostro lume porta pace'! / / 'Noi darem pace al core, a voi diletto' »; « e partir la convene innamorata. / / Innamorata se ne va piangendo »); anche in *Lo doloroso amor* non oltrepassa la prima relazione (« ' Per quella moro c'ha nome Beatrice '. / / Quel dolce nome, che mi fa il cor agro »). Qui si tratta di alludere alla compagine della costruzione nel punto precisamente che essa sta per coronarsi e concludersi.

Il primo *vero* è dunque un futuro rivelato: l'imminente dispiegamento della vita morale

in terra, da san Pietro indirettamente riferito a un nuovo « Scipio » e riconfermato dalla sua fiancheggiatrice Beatrice. Ma quello che gli tien dietro non è un anticipo di avvenire, tempo appiattito nell'eterno, bensì un oggetto di visione fuori del tempo, la visione divina. Essa è termine, prima mediato (nello specchio-Beatrice) poi immediato, di esperienza, percepito, più precisamente veduto: quel *vero* che richiama il *vedere*, come in « Non VIDE mei di me chi VIDE IL VERO », ⁽¹⁾ E infatti: « come in lo specchio fiamma [...] / VEDE colui [...] / prima che l'abbia in VISTA [...] / e sé rivolge per VEDER se 'l vetro / li dice IL VERO, e VEDE ch'el s'accorda [...] ». La funzione speculare di Beatrice si riferisce al primo movimento descritto nel passo paolino: « Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem ». Paolo è, alla fine del canto, il rivelatore a Dionigi di ciò che Dante contempla ora direttamente: Dante, titolare (« Io non Enea, io non Paolo sono ») della nuova « visio Pauli »; e il suo inizio fa proprio assistere al passaggio dal « nunc » al « tunc », dal « per speculum » al « facie ad faciem », e ha quindi letteralmente valore di perno. Giusto, dunque, che sia verbalmente connotato in modo così peculiare. E forse tocca spingersi un passo più in là, se nell'ultima citazione, « per veder se 'l vetro / li dice il vero », l'allitterazione non è accidentale, ma contribuisce a fissare e coinvolgere, tra la soggettività della visione e l'oggettività del vero, la mediazione dello specchio.

Tralasciato per ora il secondo movimento, anche nel seguente (dove, circostanza assai interessante, si varia il verso che aveva chiuso il « credo » di Dante, « e come stella in cielo in me scintilla ») il *vero* si collega col *vedere* (« il ver si vide »). Se il cielo è il luogo dove si rivela la verità (« come stella in cielo »), si conferma che l'allusione va a un motivo centrale. Il *vero* qui è la razionalità immanente a una certa situazione cosmogonica (sia pure inventata da Dante): quella specie, se fosse lecito dire, di teorema kepleriano per cui, crescendo la distanza, la velocità dell'ente rotante non cresce altrettanto, anzi per la verità in Dante diminuisce. ⁽²⁾ Ciò si offre in visualizzazione paradossale rispetto alla situazione

⁽¹⁾ Meno vicino « e VEDERMI dir VERO ».

⁽²⁾ Ciò in conformità d'una maggiore di sillogismo (in *Monarchia*, I xi 15): « omne diligibile tanto magis diligitur quanto propinquius est diligenti ». Radice, ma questa non messa in evidenza, anzi accuratamente implicita, dell'inversione visuale è naturalmente la contrazione dell'infinito in punto, e perciò il viraggio in teocentrica della (spontanea) rappresentazione geo- o antropocentrica, per cui Dante, muovendo dalla terra, procede (tacitamente) di grande in maggiore: in questa Dio era l'entità maggiore di ogni volume, in quella è la minore. In termini di *Vita Nuova*, è il contrasto fra « Oltre la spera che più larga gira » (dove, con verbo e sostantivo già ugualmente paradisiaci, « tira » una « intelligenza nova ») e « Ego tanquam centrum circuli ». Dante risolve l'antitesi interpretando retrospettivamente la circolarità come puramente simbolica e didattica: « *parvenza* / de le sustanze che t'appaion tonde »; e più innanzi dirà: « *parendo* [il punto] inchiuso da quel ch'elli 'nchiude ». Le metafore sono geometriche; ma la geometria, aveva spiegato il secondo del *Convivio*, « si muove intra due repugnanti a essa, sì come tra 'l punto e lo cerchio (...); e questi due a la sua certezza repugnano; ché lo punto per la sua indivisibilitate è immensurabile, e lo cerchio per lo suo arco è impossibile a quadrare perfettamente, e però è impossibile a misurare a punto ». Non a caso, certo, l'ultima similitudine della *Commedia* verte sulla quadratura del cerchio: la fantasia del *Paradiso* si muove anch'essa tra i due estremi « immensurabili », e a questa situazione consegue il paradosso.

semplificistica della velocità angolare costante e della tangenziale crescente: una visualizzazione omogenea a quella dell'albero che « si digrada » all'ingiù o del terzetto di donne tricolore.

Nell'ultimo movimento il *vero* è la stessa verità infinita fatta visibile, Dio infatti ripetutamente collegato con l'atto della visione: « e posson quanto a VEDER son sublimi. // [...] // [...] la sua VEDUTA si profonda / nel vero [...]. // Quinci si può VEDER come si fonda / l'esser beato ne l'atto che VEDE / [...] // e del VEDERE è misura mercede ». E infine il *vero* è un dato di fatto, l'ordine degli angeli secondo Dionigi⁽¹⁾ anziché secondo i *Moralia*, che ora è oggetto di constatazione a suo modo sperimentale: per parte di Dante quanto già per parte di Gregorio, che « di se medesimo rise » (così come Beatrice, in un luogo dottrinalmente altrettanto palinodico, aveva sorriso della domanda sulle macchie lunari; o del limitrofo « pueril coto » a proposito dei creduti « specchiati sembianti »). Si sa che questa è una vera e propria palinodia in fatto, posto che il secondo del *Convivio*, illustrando « Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete », aveva precisamente adottato la teoria gregoriana. Ma anche nel contraddirsi e nello smentirsi Dante ha la consueta perentorietà: non si sa se attenuata o invece rafforzata dall'invenzione della visione, in cui l'intuizione dei teoremi teologici, diventati sperimentabili, si associa, nell'appropriazione del privilegio divino, alla conoscenza delle destinazioni umane.

Vero si applica dunque a più accezioni: verità storica in prescienza; adeguazione dell'*intellectus* alla *res*; teorema di fatto; teorema nella sua razionalità; finalmente e supremamente, Dio stesso in quanto oggetto di contemplazione (« alta luce che da sé è vera »). Tutte queste accezioni si parificano nella sperimentalità della visione diretta; e se Dio è « Colui che mai non vide cosa nova », l'assunto in qualche modo paradossale di Dante è di rappresentare come « cosa nova », di temporalizzare, l'eterno: per la quale operazione gli serve ancora la mediazione di Beatrice, sia che essa ricorra a una certa perdurante razionalità e congruità matematica per i rapporti fra angeli e Dio, sia che essa enunci nel solo modo possibile, apoditticamente (ma il *Convivio* si era sforzato di dedurne almeno il numero da una speculazione trinitaria), la consecuzione delle gerarchie o terne e in esse degli ordini angelici. La visione, ovviamente, può essere solo oggetto di ricordo: di qui la citazione fondamentale della memoria (« così la mia memoria si ricorda »), ricorrente in punti decisivi del tessuto poematico, l'invocazione all'inizio del viaggio, quando appunto Dante si dispone a essere il nuovo Paolo (« o mente che scrivesti ciò ch'io vidi »), il reiterato propo-

⁽¹⁾ Non per nulla così evocato nel cielo del Sole: « Appresso VEDI il LUME di quel cero / che giù, in carne, più a dentro VIDE / l'angelica natura e 'l ministero » (si noti l'eco verbale delle clausole « VEDI LUME » e « VEDER l'alto LUME »). I particolari sulla disputa circa l'ordine degli angeli, presso Helene Wieruszowski, in *Archivio italiano per la Storia della Pietà*, II (1959), 182 s.: Dante ricaverrebbe la dottrina gregoriana dal *Tresor* di Brunetto, che a sua volta l'avrebbe conosciuta attraverso Isidoro: la dottrina dionisiana è accolta e giustificata da Tommaso. Il *poi* (« Ma Gregorio da lui poi si divise ») sembra alludere al fatto che in un'omelia Gregorio s'era invece attenuto, sostanzialmente almeno, all'altro elenco.

sito all'inizio del *Paradiso* (« [...] dietro la memoria non può ire. / / Veramente quant' io del regno santo / ne la mia mente potei far tesoro »), la visione finale (« e cede la memoria a tanto oltraggio », « e l'altro a la mente non riede », « a la mia mente / ripresta un poco », « per tornare alquanto a mia memoria », « E' mi ricorda », « Un punto solo m'è maggior letargo », « pur a quel ch'io ricordo »).

Sorge così la domanda di che cosa sia la verità per Dante. In Dante personaggio, in quanto egli assuma la parte, il 'genere', del visionario, essa è solo quella d'un esperimento immaginato, ciò che non lo esonera affatto dalla mediazione della ragione discorsiva, e nella contesa fra intuizione e razionalità nel complesso gli esalta la razionalità. Ma Dante individuo storico, con la frequenza delle sue (per lo più celate) palinodie e contraddizioni, quelle indicate sugli ordini angelici e le macchie lunari (dove il *Paradiso* si oppone al *Convivio*), come le altre citatissime sulla nobiltà relativa del latino e del volgare (*De vulgari* contro *Convivio*) o sulla mutabilità dell'ebraico (*Paradiso* contro *De vulgari*), e allora perché non anche (*Commedia* contro *Questio*) sulle terre emerse?, appare uomo di temi più che di tesi, anche concettualmente investito della formalità della ricerca mentale, nel grande solco della tradizione sofistica, tanto nitidamente proseguita dalla disputazione scolastica, così come nel parlante e poeta la formalità pura equipara, quando non abbia il sopravvento, l'invenzione narrativa.

Il tipo di verità qui descritto equilibra intuizione e discorso in un modo di cui la neoplatonica presenza del *De caelesti Hierarchia* (così largamente commentato da Ugo di San Vittore) entro il complesso neo-aristotelico, presenza del resto ben conforme a Tommaso, è un vistoso sintomo. Ma la trattazione angelica svolta nel *Paradiso* è, per quanto riguarda la carriera di Dante, la sistemazione ultima e la giustificazione retrospettiva, già avviate nel *Convivio* in forma meramente dottrina, della funzione mediatrice e animatrice dell'angelo ereditata dal Dante stilnovista. E un affine recupero appare quando, nel compenso di teoresi e volontà, con la soluzione intellettuale e non mistica dell'atto che vede come precedente dell'amore, Dante sembrerebbe inclinare rigidamente al primo termine. Ma qual è l'essenziale strumento conoscitivo di Dante? Al modo stilnovistico, i « belli occhi / onde a pigliarlo fece Amor la corda ». Corda, cioè lenza, laccio, rete, meglio ancora le ritorte del prigioniero: quasi fossimo in presenza della consueta *agudeza* trobadorica o petrarchesca del catturato, con la relativa etimologia di *Amore* da *amo*, ovviamente inclusa da Dante, nel suo solito procedimento a spirale, ma qui non più esauriente. A quest'altezza, infatti, Amore non si limita alla banale ipostasi cortese, ma è l'Amore infinito di cui Dante è oggetto, Dio-Amore volto alla sua salute magari mediante astuzie teologiche. Amore, in altre parole, ha valore euristico rispetto alla conoscenza.

Nel canto successivo « amori » saranno gli angeli, come emanazioni dell'«eterno Amore»; pure già qui il Primo Mobile è il « miro e angelico templo / che solo amore e luce ha per confine » — variazione chiastica di quanto detto, nel precedente, dell'Empireo rispetto al Primo Mobile: « Luce ed amor d'un cerchio lui comprende ». Ma è

accentuato l'aspetto paradossale, la contraddizione verbale insita nell'enunciato. Anche per Dante *templum*, indipendentemente dall'etimo (forse avrà pensato al suggerimento isidoriano « *templa dicta quasi tecta ampla* », cui però nell'originale segue un'insinuazione « a contemplatione »),⁽¹⁾ non poteva non essere un recinto sacro, un limite privilegiato, dove luce ed Amore, separati o fusi nel binomio identificante, sono per definizione entità espanse e illimitate, di modo che l'enunciato porta su un limite che è un non-limite.

L'analisi del significante, con le sue implicazioni di correlazioni e ricordi linguistico-concettuali, si è subito convertita in analisi del significato. Se è consentito ricorrere alla soggettività dell'analista, il rapporto della parola dantesca *vero* coi contesti in cui si colloca gli si è venuto configurando e atteggiando come altra volta il rapporto della parola desantisciana *forma*: l'indizio è di una prevalente intenzione concettuale. In una tale situazione il costante assunto dantesco di novità e rinnovamento linguistico dovrà specificarsi nell'ambito più visibile e illuminato, quello del vocabolario. Di qui l'assillo ripetitorio del *vero*, assolutamente inconsueto; di qui anche l'abbondanza delle punte lessicali più vistose, appunto i neologismi. Non si tratta solo della copia (la forza neologista preme ovunque nella *Commedia*), ma della sistematicità, in qualche modo della categorialità, del neologismo. Siamo alla fine del *Paradiso*: indipendentemente dall'esperienza inedita da comunicare, che può essere riassunta nel compendio della trasmutazione e trasumanazione, resta a Dante poco spazio per colpire, e dunque dovrà crescere la concentrazione e quasi l'ostentazione degli strumenti.

Si può cominciare da ciò che è seriale, grammaticalizzabile: dove perciò alla facilità (nel senso di massiccia e infallibile efficacia) del secondo fenomeno, il neologismo, si associa quella del primo, la ripetizione. Se la ripetizione toccava a *vero*, nell'esempio lasciato in riserva, *s'invera* ('nella vicinanza alla Verità reale si promuove ontologicamente'), essa si prolunga entro il capitolo dei neologismi grazie all'inserzione nella serie dei verbi parasintetici con prefisso *in-*: tutti verbi, cosa osservabile, riflessivi, o più esattamente medi, e cioè riferiti al soggetto, di cui perciò movimentano metaforicamente la descrizione ontologica, senza propriamente cadere nell'azione. Fa eccezione per la verità quello che, essendo nella prima terzina, dà il tono a questo aspetto del canto, il transitivo (*i*)*m*paradisa (affine al già attuato *inciela*); esso differisce dalla restante serie, diversamente da *inciela*, anche per non essere in rima (la posizione in rima, punto accusato del ritmo, quando non addirittura in rima finale di terzina, esalta la portata del neologismo). Ma chiudono la terzina *s'immilla* e *s'interna* (se va, com'è certo, con TERNI), appartenenti alla stessa famiglia derivativa di *s'impola*, *s'inzaffira*, di *t'insusi*, *s'indova*, *s'insempra* (unico neologismo che sia finale di canto), di *s'inluia*, *t'inmii* (che trascina all'interno *m'intuassi*, *t'inlei*, e specialmente dello stipite numerico di *s'incinqua*, *s'intrea* (e inoltre *s'addua*): evidentemente la grammatica delle metamorfosi.

Alla grammatica si resta vicini coi fatti d'accento (*collòca*) e con le desinenze (*vonno*,

(1) E Dionigi « a CONTEMPLAR questi ordini si mise ».

terminonno). I commentatori non hanno mancato di rilevare il carattere rispettivamente umbro e pisano-lucchese di *-onno*⁽¹⁾ e di citare *andonno* dall'esempio pisano del *De vulgari*. La macchia vernacola di colore, regionale per di più, non locale, sarebbe tanto più violenta se per caso, come avviene di sospettare, *terminare* (che fra l'altro qui violentemente allittera) fosse usato, anziché nella sua accezione quotidiana, in quella tecnica di 'definire': la lamentata oscurità della connessione *per che* induce a chiedersi se per caso Dante non intendesse significare che, come l'ordine inferiore, angeli, dà il nome, in quanto il meno esteso, a tutte le intelligenze separate⁽²⁾, così l'ordine inferiore della prima gerarchia dà il nome alla gerarchia stessa. Ma naturalmente è stata ancor più ovviamente specillata l'unicità dei lemmi lessicali: senza contare i peregrini *roffia* e *parroffia*, i latinismi *alo*, *circumcinto*, *rape*; *osannar*; le prime apparizioni dantesche di *ubi* sostantivo (prima solo *dove*) e di *vimi* (rinnovati al canto successivo, in singolare); le forme già apparse ma comunque rare, *igne*, *arto* e *arti* (un elemento, questo, sentito come ben atto ai giochi fonici, «ampi e arti», binomio associato da aggiungere al bisticcio «fuor se' de l'erte vie, fuor se' de l'arte»). Che per *vimi* si cominci dal plurale, è ben comprensibile: si tratta di un omaggio al Guinizelli, il cui sonetto ricercatissimo a Guittone, *O caro padre meo* (l'espressione doveva esser volta da Dante a Guido stesso), fra l'altro si adorna in rima di «debel' vimi».

Il culmine di quest'espressività così composita si riconosce facilmente in *roffia* e *parroffia*, a cui è tanto severo uno studioso al quale i lettori della *Commedia* sono debitori come a pochissimi altri, il Vandelli. Questo benemerito non s'inibisce di osservare che, eliminati «i vocaboli volgarucci *barzoffia* e *battisoffia*», non restavano che i due adottati, a cui il poeta adattò il contesto. Egli non si direbbe soverchiamente convinto della famosa testimonianza dell'Ottimo (cioè, si tende ormai a credere, Andrea Lancia): «e disse *tempio*, e non *chiesa* [nell'episodio di Farinata], per più proprio parlare, e nol fece perché rima lo strignesse. Io scrittore udii dire a Dante che mai rima nol trasse a dire altro che quello ch'avea in suo proponimento; ma ch'elli molte e spesse volte facea li vocaboli dire nelle sue rime altro che quello ch'erano appo gli altri dicatori usati di sprimere». Senza troppo compuntamente insistere sulla necessità di queste due pietre durissime dell'opificio dantesco, occorrerà comunque interpretarle per un più giusto verso. Come si può asserire che *parroffia*, cioè il concorrente greco di *parrocchia* così magistralmente indagato dallo Schiaffini, «qui, con facile traslato, sarà stato usato nel senso di 'parte'»? La proprietà, se è consentito dire, del traslato consiste nell'applicare al cielo una suddivisione territoriale sì, ma ecclesiastica. Gli esempi pertinenti sono quelli amministrativi. Il valore di 'squadra, accolta, combatuta' documentato nel Boccaccio, nel Sacchetti, nel *Pataffio* giunge da ambienti

(1) *Vonno* permuta *vanno* anche strettamente all'interno del linguaggio dantesco, anzi del poema, anzi della cantica, posto che il verso fonicamente varia il precedente «in queste stelle che 'ntorno a lor vanno» (del resto anche *ponno* in rima è subito ripreso da *posson* all'interno).

(2) Il Pseudo-Dionigi (nella traduzione di Giovanni Scoto Eriugena, *Patrologia Latina* CXXII 1048): «theologi omnes quidem simul caelestes essentias angelos vocant».

troppo danteggianti per attribuirgli, come fa il Parodi, origine indipendente e plebea anziché filiazione, magari equivocante (specialmente nel *Teseida*, per la rima con *soffia*); che se si trattasse di autentica gergalizzazione, essa sarebbe posteriore a Dante e non lo riguarderebbe. Press'a poco il contrario vale per *roffia*; che (riprendo dal Vandelli) « significò già in antico 'ripulitura e spuntatura di pelli conciate': e da questo significato, ch'è sicuro, fu facile passare all'altro di 'roba di rifiuto', e 'immondezza e sudiciume' in generale ». L'impostazione viene anche qui, ma semplificando, dal Parodi, troppo preoccupato della documentazione dialettale toscana: « da connettere », com'egli sa benissimo, con l'antico francese *roife* e il settentrionale *rofia* e affini 'forfora, crosta, desquamazione della lebbra'. Ma appunto questo, come altri non ha mancato di avvertire, è il termine presente, non quello tecnico dei pellai che ne è una specificazione; è la lebbra del cielo che spazza il maestrale, la *roife* di uso già letterario, fra Gautier de Coincy e la canzone di *Ami et Amile* (un testo, quest'ultimo, dove si trova anticipato in bocca infantile l'argomento dei figli di Ugolino, « tu ne vestisti / queste misere carni, e tu le spoglia »).

La lingua del canto è dunque connotata da uno sforzo intenzionale di differenziazione. Ma è il momento d'interrogarla sotto la soglia della coscienza, cioè nell'ambito di quegli echi interni che sono da considerare perfettamente spontanei, anteriori a qualsiasi programma.

Piuttosto che un ordine tipologico, sarà da seguire topograficamente il flusso stesso del discorso. Ma già il principio offre qualche cosa di decisivo: nei sistemi di metafore relativi alla visione, quello che si addensa attorno allo specchio. Il tema più generale è quello d'una coincidenza tra oggetto e immagine riflessa, che qui si corre a verificare. Una sua realizzazione antitetica e polare (infatti definita per antitesi, « per ch'io dentro a l'error *contrario* corsi / a quel ch'accese amor tra l'omo e 'l fonte » — e si pensa allo « *specchio* di Narcisso » in maestro Adamo) si aveva nel cielo della Luna, dove i visi dei beati, comparabili a quelli riflessi « per *vetri* trasparenti e tersi », erano interpretati per « *specchiati* sembianti », così che, « per veder di cui fosser, *li occhi torsi* » (grumo sintagmatico che rinnova « li occhi torti » di Ugolino). Se l'immagine specchiata esige la collazione con l'immagine reale, questa, se attenuata, è presunta immagine specchiata. Ma, poiché la comparazione importa un doppiero davanti allo *specchio* uguale *vetro*, c'è uno « che se n'alluma retro »; e questo è riferibile anche agli specchi reali, quelli dell'esperimento ottico suggerito per le macchie lunari: « *Rivolto* ad essi, fa che *dopo il dosso* / ti stea un lume » (lo specchio è qui definito « *vetro* / lo qual di retro a sé piombo nasconda »; ma già Virgilio, nel riflettere la medesima preoccupazione di Dante, in questo continuo rimbalzo di reale e immagine, s'era detto « di piombato vetro »⁽¹⁾). E un lume dietro le spalle era pure nella comparazione di Stazio « Facesti come quei che va di notte, / che porta *il lume dietro* e sé non giova, / ma dopo sé fa le persone dotte », dove si vede proprio nascere il nesso semantico-fonico « il

⁽¹⁾ Proprio « vetro terminato con piombo » e « vetro piombato » è definito lo specchio nel III del *Convivio* (il commento di Busnelli e Vandelli, vol. I, pp. 369 s., trascrive o indica le scolastiche fonti).

lume dietro » (da cui, nella colpita memoria dell'autore, « alluma retro »), poiché il passo è una notoria variazione dell'inizio d'un sonetto di Paolo Zoppo, così lasso nella distensione della quartina a rime alterne (« Sì come quel che porta la lumera / la notte quando passa per la via / aluma asai più gente de la spera / che sé medesimo che l'à in balia [...] »). Il passo del Primo Mobile, nei suoi tre elementi di lume dietro, specchio (vero) e atto di voltarsi, imbrica e somma, ricapitolando, la coppia (in *Paradiso* II) di lume dietro (allo stato puro in *Purgatorio* XXII) e specchi (reali), già aggiungendosi peraltro il « rivolto ad essi », e quella (in *Paradiso* III) di specchio (creduto) e atto di voltarsi.

Tuttavia la comparazione di primo grado non basta a Dante, ed egli, come sempre nei momenti di grande accensione, ne introduce un'altra, in fuga concentrica: procedimento tipico di questo poeta non si sa se più al limite dell'idealismo o del realismo, che non riproduce mai realtà mera e scevra, ma sempre la illumina di analoghi tutti intensamente reali, a scatola cinese. L'analogo di secondo grado, rispetto all'identità di luce diretta e luce riflessa, è l'identità della *nota* e del « suo metro », della realizzazione musicale e dello schema proposto: si veda infatti la sinonimia di « questo metro » e « cotai note », nell'aspra rampogna rivolta a Nicolò III, e in sostanza anche delle « dolenti note » e dell'« ontoso metro », per ciò che è del sostantivo. Se *nota* implica fundamentalmente l'esecuzione, s'intende come *notare* possa valere « cantare all'unisono » (particolarmente sensibile negli angeli che « notan sempre / dietro a le note de li eterni giri »), e più in generale 'uniformarsi, ottemperare', che sembra l'accezione più congrua in « quando / Amor mi spira, noto » (dunque press'a poco equivalente al « vo significando ») e anche in « Bene ascolta chi la nota » (proverbio allusivo alla proficuità dell'insegnamento verificabile solo nella conformità dell'azione). Petrarca, scrivendo di Laura (nel sonetto *Ripensando a quel ch'oggi*) « e come intentamente ascolta e nota / la lunga istoria de le pene mie », mostra di derivare dal passo e nel medesimo tempo di riecheggiarlo a orecchio, qualunque sia la validità della connessione qui proposta dissociando da *noto* 'annoto mentalmente'.

Procedendo, sia pure di pochissimo, s'incontrano quali strumenti di conoscenza i « belli occhi | onde a *pigliarmi* fece Amor la corda ». Il ricordo attestato è prossimo, nel canto precedente, dove Dante vuol tornare agli occhi di Beatrice, in cui rinviene concentrate più bellezze che in qualsiasi altro spettacolo: « e se natura o arte fe' pasture / da *pigliare occhi* »... Gli occhi di cui qui si parla sono quelli del contemplante, occhi catturati, non catturanti: la connessione verbale, anzi la contiguità, degli occhi e del *pigliare* (*fe[ce]* è pure comune) indica dunque, anche in questo caso, una nozione più primaria, realizzabile in modo contraddittorio e polare. Ma la connessione può anche essere meramente fonica, cioè adeguarsi a un'astrazione ritmico-timbrica: ciò accade subito dopo, per « quando nel suo giro *ben s'adocchi* », in cui l'anteposizione di *ben* riconduce perentoriamente a una clausola contestualmente assai difforme, attuata nella bolgia dei falsari, « e te dee ricordar, se *ben t'adocchio* ».

Siamo ormai nell'ambito del *punto*: immagine assai cara a Dante, se potrà sostituirla, nell'*authoritas* dalla *Metafisica*, al *principio* dell'originale (« Ex tali igitur principio dependet cælum et natura »). Ottima rappresentazione geometrica della riduzione estrema, essa potrà applicarsi, come qui, allo spazio; e negli stessi paraggi (canto XXX): « il triunfo che lude / sempre dintorno al *punto* che mi *vinse* ». Ma subito dopo essa è interpretata in modo tematico: « Da questo passo [cioè la bellezza di Beatrice nel Primo Mobile] *vinto* mi concedo / più che già mai da *punto* di suo tema / *soprato* fosse comico [quale dunque lui autore] o tragedo »; e nell'ultimo canto in modo temporale: « *Un punto solo* m'è maggior letargo [...] » (a cui si avvicina giustamente « perché foco d'amor compia in un punto / ciò che de' sodisfar chi qui si stalla »; dove, si aggiunga, *punto* ' punctum temporis ' equivocamente rima con *punto* ' punto tematico '). Sia detto per inciso, il brano terminale, quello del punto che è letargo, sembra dar ragione del discusso verso (non remoto, poiché è in bocca a Bernardo) « Ma perché 'l tempo fugge che t'assonna »: il tempo, nel suo schiacciamento e riduzione puntuale verso l'eterno, importa sonno e oblio. Un dato importante collega gli ultimi passi citati, pur applicati a diverse specificazioni del punto: il punto, sia esso spaziale o temporale o tematico, vince o supera, risponde a un rischio o cimento supremo nel soggetto, discrimine che sancisce la reale identità del vocabolo. Il « punto che mi vinse » (spaziale) e il « punto solo » (temporale) si diramano, in opposizione alla convergenza e imbricazione constatate sopra (sono due realizzazioni possibili dello stesso tipo di eco interna), dalla parola celebratissima di Francesca (dove il *punto* è tematico) « ma solo un punto fu quel che ci vinse » (quella presente alla mente di Petrarca quando, nella canzone *Quel antiquo mio dolce empio signore*, scrive « Né costui né quell'altra mia nemica / ch' i' fuggia, mi lasciavan sol un punto »). Dall'occasione di tanto peccato alla visione divina, quale abisso e quale preterintenzionalità di parentela! Il vincolo di *punto* e *vinse* è però nella virtualità definitoria per cui il punto è ciò che è capace di superare una forza: una sorta di astrazione semantica, alla base dell'astrazione ritmico-fonica. Valori di questo genere appaiono indubbiamente primordiali, più profondi del manto di cultura al quale si dirige la secolare attenzione degli interpreti.

Altre minute astrazioni formali⁽¹⁾. Il cerchio di fuoco (dei Serafini) « si girava sì ratto,

(1) Può restare in nota, come puramente verbale, il rinvio da « chiuder conviensi » (del « viso ») al precedente « conviene insieme chiudere e levare » (degli occhi), istituito da uno dei commentatori più sensibili agli echi interni, il Mattalia. Più incide nella sostanza fonica, dello stesso critico, il rimando da « parrebbe luna » (di « quale stella ») al pure precedente inizio di verso « parrebbe nube » (detto di « Qualunque melodia »); qui però si continua, a fine di terzina, in ritmo binario (« che squarciata tona »): progresso di sottigliezza produce nel nostro luogo, in un contesto melodico assai diverso, il passaggio a ritmo ternario (« locata con esso »), esattamente concomitante con l'acme del gioco di allitterazioni e ripetizione etimologica (« luna locata », « con... come... con... colloca », « locata... colloca », « stella... stella »; ma già « acuto... acume »). Anche importante, nel materiale del Mattalia, il frangimento in *enjambement* del « lume acuto » centrale di due canti innanzi; mentre « la virtute / che si distende » è in *enjambement* come « si distende / la virtù » del *Purgatorio*. Così ancora « quanto ponno », in clausola come « quanto puote » dell'*Inferno*, che è l'« in quantum potest » scolastico e del *De vulgari*. (Poiché « quanto puote » si riferisce a « segue », par-

cb(e) [...]»: è palese il richiamo, contestualmente non meno antitetico, all'insegna dei neghittosi, « che girando correva tanto ratta, / che... ». « Con l'ordine ch'io veggio in quelle rote »: uno sguardo ai rimari indica quanto facilmente rote 'cieli' in rima si lasci precedere dal dimostrativo, un'altra volta sola « quelle rote » (« Non hanno molto a volger quelle rote », dice Forese), ma più altre, e nel *Paradiso*, il non scindibile « queste rote », particolarmente (per *in*) il « Però ti son mostrate in queste rote » di Cacciaguida. *Divino* 'sublime' in « veder le volte tanto più divine » (cioè veloci) attira il comparativo: se per *divino* propriamente si possono invocare solo gli occhi di Beatrice, « pieni / di faville d'amor così divini », la somiglianza si fa stringente, e sempre a cavallo della rima, con un sinonimo, « nella luce più dia / del minor cerchio » (detto di Salomone), « e farai dia / più la spera suprema » (parole di Gabriele), e si aggiunga a singolare conferma « De' Serafin colui che più s'india »; la rilevanza conferma la pertinenza d'un avvicinamento analogo a proposito di altro aggettivo squisito, *poco* quando significhi 'piccolo', « e quale stella par quinci più poca » qua sopra, « Quell'altro [Michele Scotti] che ne' fianchi è così poco (e si prescinde da « sì poco » o « sì poche » in rima nel senso ordinario).

Varcato ormai il confine critico segnato dalla rivelazione di Beatrice, appare un altro piccolo sistema, per il quale il canto presente torna ad apparire ricapitolativo: « non altrimenti ferro disfavilla / che bolle » richiama dall'inizio del *Paradiso* il sole visto « sfavillar dintorno, / com ferro che bogliente esce del foco »; ma la serie in cui quel lacerto si integra, « [...] sfavillaro », « [...] ogni scintilla », « [...] (i)l numero loro », « [...] s'immilla »⁽¹⁾, a sua volta imbrica il ricordo dell'M del cielo di Giove, « innumerabili faville », « più di mille / luci », dopo « lo sfavillar de l'amor ch'è lì era ». Entro questi autoricordi s'interpola, « più che 'l doppiar de li scacchi s'immilla » (naturalmente con in più la coscienza di ciò che è detto nel *Convivio*, « E per lo mille significa lo movimento del crescere; ch'è in nome, cioè questo 'mille', è lo maggiore numero, e più crescere non si può se non questo moltiplicando »), l'allusione a un celebratissimo τῶπος provenzale (non esclusivamente trobadorico) e francese: il passo più vicino sembra essere quello di Peire Vidal (« Mil tans es doblatz sos bes Que'l comtes de l'escaquier »), leggibile ora con appropriato commento nell'edizione eccellente del nostro Avale. Che significa la deferenza di Dante a questo (magari

rebbe doversene inferire che anche « quanto ponno » si riferisce a « seguono », non a « somigliarsi », sicché « per somigliarsi al punto », con valore comunque finale, andrebbe posto fra virgole; sembrerebbe portare altra conferma il contesto del *Purgatorio* in cui pure figura, interna, la formula, « che quanto posson dietro al calor vanno ». Sennonché decisivo per il riferimento a *somigliarsi* è il parallelismo a un luogo della *Monarchia*, I viii: « humanum genus bene se habet et optime quando, secundum quod potest, Deo assimilatur. Sed genus humanum maxime Deo assimilatur quando » ecc. ecc.). Infine riscontri opportunissimi sono quelli di « l'ultimo è tutto d'Angelici ludi » con « Di [così bene Petrocchi, non *De'*] violenti il primo cerchio è tutto » e di « di su (s'ammirano) » / « e di giù (vincon) » col precedente « di su prendono e di sotto fanno ».

⁽¹⁾ Si confrontino i luoghi adottati da Busnelli e Vandelli (vol. I, pag. 135) nel loro commento al « quasi innumerabili » del *Convivio*.

ai nostri fini troppo mentale e troppo poco naturale) come ad altri « loci communes »? Solitamente ispirati a una genuina osservazione della natura, i canoni delle comparazioni contengono, anche se disseccato in modo seriale e catalogico, sillabazioni abecedarie del Gran Libro, un sincero omaggio al reale. Dante con la sua prodigiosa inventiva dilata l'elenco a ogni passo (ma elenco è dall'origine, si pensi ai temi di bestiario), mostrando in vivo ciò che quel costume retorico attesta nello stato di « fonte » e per noi ormai solo di curiosità erudita: la concomitanza d'un'ispirazione alla realtà (ispirazione rustica e non urbana, antica e non moderna, perduta di poi nella coscienza media) e d'una cultura che nega l'autonomia del realismo. Allo stesso modo, componendo in forma citabile, in stile proverbiale e perentorio, Dante allarga e magari rompe il costume classico delle *auctoritates*, ma la cornice si ravvisa perfettamente.

Stacco dagli echi pur sempre in qualche misura verbali e concettuali quelli meramente ritmici. Sia ad esempio (detto del nodo cosmogonico, del divario tra « essempro » celeste ed « esemplare » terrestre) il verso « tanto, *per non tentare*, è fatto sodo »: è ben singolare come l'infinito causale con valore passivo dopo *per non* imponga un frangimento ritmico che, sia pure con lieve variante sintattica, si aveva identico nella canzone *Tre donne*, « *per non usar*, vedete, son turbate » — almeno se s'intende *vedete* come incidentale e non come reggente. O se pensi al « cerchio *che più ama e che più sape* »: si ha la stessa distribuzione che nel « nome *che più dura e più onora* ». O ancora all'incidentale che si avvalta tra i due versi « al punto fisso che li tiene a li ubi, / *e terrà sempre*, ne' quai sempre fuora »: essa ricalca, al sommo del Paradiso, un ritmo nato sul fondo infernale, « [...] onde mi vien riprezzo, / *e verrà sempre*, de' gelati guazzi »; e con esso costituisce la figura istruttivamente imitata da Petrarca tanto nella sestina *Giovane donna*, « [...] i' l'ò dinanzi agli occhi, / *ed avrò sempre*, ov'io sia, in poggio o 'n riva », quanto nella canzone *Una donna più bella*, « [...] et èvvi ancora, / *e sarà sempre*, fin ch'i' le sia in braccio ». Imitata, ma anche goticamente alterata, allentando la parenteticità in frantumazione, surrogando alla potente ipotassi l'addizione di nuovi segmenti. E finalmente si rileva una notevole vicinanza fonica (*si che* in uguale posizione e dopo verbo)⁽¹⁾ tra « e di giù vincon sì, che verso Dio » (si confronti pure « che pria turbava, sì che 'l ciel ne ride ») e altro verso centrale di terzina, pur prossimo a fine di canto, in luogo a ogni effetto quasi polare (ma è ancora il capitolo di Francesca), « l'altro piangèa sì, che di pietade »: la differenza principale è che qui la rima è identica all'altra della terzina (*-irano*) e per la vocale tonica (cosa da sola non infrequente) e per la finale, mentre la tonica perdura nella successiva (*-ise*) e nella terminale (*-iri*).

L'assuefazione ai valori formali operati da Dante consente di elaborare e insinuare

(1) Una partizione alquanto differente importano i versi, pur centrali, « non trasmutò, sì ch'amendue le forme » e d'altra parte « s'appiccar sì, che 'n poco la giuntura » (poco prima, ma non dopo verbo, « ad alber sì, come l'orribil fiera ») con « m'impigliar sì, ch'i' caddi; e li vid'io ». Le citazioni sono fatte secondo la vulgata vigente; ma l'accostamento dimostra che la punteggiatura va riformata.

ipotesi altrimenti improponibili, ma dall'analogia coi casi massicci rese probabili, anzi calzanti. Ad apertura del canto, la « vita presente / de' *miseri mortali* » rinnova, come ben rilevano i commenti, un tipico sintagma virgiliano, dell'XI dell'*Eneide*, « Aurora interea MISERIS MORTALIBUS almam Extulerat lucem », come del III delle *Georgiche*, « Optima quæque dies MISERIS MORTALIBUS ævi Prima fugit », dunque, posta l'identità morfologica e di posizione, imitazione interna della specie che stiamo studiando in Dante, firma di autore. Ma non è il solo caso in cui *mortali* sostantivo ritenga un aroma virgiliano: nella traduzione che ne fa Stazio, « *mortalia pectora* » (il quale nell'esametro, « Vi potitur. quid non MORTALIA PECTORA cogis », occupa una posizione analoga al sintagma precedente) diventa « l'appetito de' mortali ». Tassellando ulteriori dati ben acquisiti all'esegesi, risulta che a Virgilio si aggiunge altro paradigma insomma classico, Boezio, una cui « *mortalium cura* » (da una prosa) si riflette nella prima « *cura de' mortali* » (quella di *Purgatorio* XXVII), che al solito di Dante si rinnova, pure in rima, in un famoso attacco (*Paradiso* XI), « O insensata cura de' mortali », anche se esso è complessivamente più vicino all'inizio di Persio, col suo « O curas hominum ». Analoga cattura è esercitata verso un testo biblico, il « Quis [...] hominum » sapienziale, in quanto sia reso (*Paradiso* XIX) con « a voi mortali ». Ora, l'*enjambement* del canto presente si ordina in modo singolarmente affine a quello, pure ad apertura di terzina, d'un luogo ben remoto ed eterogeneo (*Inferno* XIV), « la tresca / de le *misere mani* »; dove per di più il sintagma è ugualmente fasciato dall'allitterazione. Sarà una coincidenza casuale? Sta però di fatto che se ne può fornire (da *Inferno* III) ancora un esempio, « Questo *miserio modo* », il quale lascia adito al sospetto che dietro la figura allitterante si appiattasse da sempre, assai prima di ricalcarsi in tutte lettere, il « *miseris mortalibus* » virgiliano. Ciò apre prospettive di ricerche, in aggiunta a quelle in corso sulla memoria di Dante verso se stesso, circa la memoria di Dante verso le sue letture: latine in primissimo luogo, solo parcamente volgari. Oltre a quanto accennato sopra, l'*intelligenza* angelica in rima (« in ciascun *cielo*, a sua *intelligenza* ») sembra, per l'attrazione di *cielo*, rendere omaggio ancora al Guinizzelli, e stavolta alla grande canzone *Al cor gentil*, in una delle sue più solenni aperture di stanza (« Splende 'n la 'ntelligenza del *cielo* »).

Staccate così le fibre sul tavolo dissestatorio e messele ad asciugare in archivi anatomici, resta la curiosità di vedere all'opera il funzionamento fisiologico, o fuor di metafora di discernere meglio, diminuitane la velocità, il movimento a cui sottostanno i luoghi più celebrati del canto, accetti anche a chi trovi molesto l'insieme. Ma qui si fa opportuna una premessa, e proprio a proposito d'un nesso già analizzato,

in questo miro e angelico templo
che solo amore e luce ha per confine.

Noi sogliamo estrarlo e leggerlo precisamente a questo modo, per così dire 'in battere'. Ma nel contesto il nesso è eminentemente 'in levare', è l'elemento conclusivo d'una protasi sprovvista d'indipendenza: « Onde, se 'l mio disio dee aver fine / in questo [ecc.], / udir convienmi ancor [ecc.] ». Affrancato dall'intonazione sospensiva dell'eteronomia e funzionalità, il distico è antologizzato con abuso filologico e legittimità poetica: in questo paradosso è tutta la vita della poesia dantesca e la garanzia della sopravvivenza alla cultura che la condiziona.

Il canone più rigoroso tocca, evidentemente, alla purezza del cielo sgombrato dalle nubi e alla seconda terna angelica. Il primo passo:

Come rimane splendido e sereno
l'emisperio de l'aere, quando soffia
Borea da quella guancia ond'è più leno,
per che si purga e risolve la roffia
che pria turbava, sì che 'l ciel ne ride
con le bellezze d'ogni sua parroffia;
così fec'io [ecc.]

ha un'intenzionalità espressiva studiata più sopra (a proposito delle parole rare in rima), e d'altra parte è intensamente storico, cioè il valore mite e catartico del maestrale (non ostacolato dalla bonarietà che è nel popolare metaplasmo *leno*) si spiega bene solo se spiri in quella Romagna dove Dante avrà composto questa fine del *Paradiso*; ivi, componendosi in perfetta opposizione allo scirocco spirante « per la pineta in su 'l lito di Chiassi », quel vento si fa 'serenaro', *sarnêr* (come suona il titolo d'una pregevole raccolta dialettale moderna). Formalmente si può aggiungere che lo spettacolo è visto nella sua dinamicità, grazie al progresso della subordinazione (« quando », « per che », « sì che », con gli interposti e prospettici « ond[e] », « che ») e alla preparazione dell'avvento glorioso nella duplice endiadi, quella aggettivale movente dal lento sdrucchiolo (« tardus » è il « cursus » bisdrucchiolo, « non sine quodam tempore profertur » nel *De vulgari* un verso di Cielo con due sdrucchioli), « splendido e sereno » (come, davanti allo stesso aggettivo, « lucido sereno », « plenilunîi sereni »), quella verbale di massa crescente, « purga e risolve », tutto con mezzi latini e perciò luminosi. Tuttavia non si può dimenticare che la scena, oltre ad avere sviluppo culturalmente concentrico (per l'inserzione dotta di Borea — di cui non so se Dante riconoscesse un successore nella bora — e della sua iconografia), vale per metafora: allegoria della svelata verità nella sua purezza. E se essa culmina fonicamente nell'acuto di *ride*, l'immagine, strettamente avvinta alla luce, ricorda (oltre al verso per Paolo Orosio [?]) « Ne l'altra piccioletta luce ride ») il celebratissimo « Trivîa ride tra le ninfe eterne / che dipingon lo ciel per tutti i seni » (« tutti i seni », sempre

del cielo, è l'equipollente di « ogni sua parrocchia »⁽¹⁾, un vertice espressivo indubbiamente, ma che anch'esso va letto contestualmente 'in levare', è incluso in una comparazione, si ammantava di equivalenti mitologici: incanto dunque non so se sia troppo dire indiretto, certo mediato e tutto il contrario di impressionistico.

Quanto al secondo campione di sublimità:

L'altro ternaro, che così germoglia
in questa primavera sempiterna
che notturno Ariete non dispoglia,
perpetüalmente 'Osanna' sberna
con tre melode, che suonano in tree
ordini di letizia onde s'interna;

la prima domanda che sorge è perché la somma immaginazione poetica non sia addetta al sommo della gerarchia. Si apre qui un notevole squilibrio tra materia e registro verbale. Lo svolgimento primaverile del tema spetta a qualcosa di veramente centrale: Ariete è il segno della creazione e quello sotto cui si muove Dante, rievocato da attente perifrasi all'inizio del poema, alla fine del *Purgatorio*, al principio del *Paradiso*; è il *τόπος* trobadorico della rinascita, ormai corrispondente al passaggio da tempo a eternità. Ma la realizzazione del tema (nuovo motivo d'indugio per chi fosse tratto a maneggiare il filo a piombo della razionalità) non è icastica, bensì suggestiva. « Notturmo Ariete non dispoglia », questo nesso di cui universalmente si decanta il fascino, infatti irrecusabile, non è una visualizzazione, bensì un concetto (' non è soggetta a variare di stagione, quando l'Ariete è notturno e non più diurno '); ed è curiosa la privatività di *Ariete* (conforme al prezioso precedente che è nella petrosa *Io son venuto*, « Passato hanno lor termine le fronde / che trasse fuor la virtù d'Ariete »), mentre l'efficacia presente del segno è esclusivamente affidata alle dette perifrasi, « quelle stelle / ch'eran con lui » e simili. La suggestione stagionale, consegnata a *germoglia*, a *primavera*, a un verbo tecnico come *sberna* (si confronti nell'anonimo siciliano del canzoniere Vaticano prossimo a quello di Dante: « Quando fiore e foglia la rama / e la primavera s'adorna [...] / e gli auscelletti per amore / isbèrnaro sì dolzemente [...] »), si coniuga a quella dell'eternità attiva in *sempiterna*, in *perpetüalmente*, mercé una fisica estensione di massa sillabica che prepondera sulla semplice resa nozionale. Qui la poesia di Dante rompe i confini del 'piano' e ritrova una misura irrazionale; un canto di aspetto tanto 'pianificato' porta così all'ineffabile, irrompendovi, si dica pure, con la violenza.

(1) La stessa totalità, associata al medesimo verbo, in « faceva tutto rider l'oriente » (di Venere).

Dalla « *Lectura Dantis Scaligeri* », per gentile concessione della Casa editrice Le Monnier.

LA COSTA INCERTA

di

Paolo Volponi

*Da forestiero e per ambigua causa,
e lento dentro un'ombra,
incerta la mia sinistra costa,
cercavo quella traccia, quel filo
che già dipanavo dal tremore, viscere e fronte:
quella traccia baluginante e muccicosa
di tante emulsioni, sudore, sputo,
che oggi è il ramo di un male,
il gonfiore di un germinare;*

*traccia che si muove, striscia di gesso
dentro la volta, fuori e dentro, che tocco:
e già si forma una città di latta,
tetto per tetto tenuta sulla riga dell'acqua,
alzata sulla collina come un foglio di musica,
graffiata piano per piano di verde rame
sopra l'arco trepido che si gonfia
sopra tutta la mappa ordinata, già leggibile,
se non per me ... e grida, un grido,*

*uno noto, di uccelli, di molti
e poi di mille altri ancora,
a branchi, e poi da tutti i tetti, alti,
sopra i banchi dei fondi e dell'acqua,
sopra gli spalti, le giunture, le cinte acute;
ma in silenzio, lasciando un esatto spazio,
ma in bilico, rotto, aperto quel tanto
che basta a chi sa dove andare,
dove portare quel peso lucente della mattina;*

*a me invece mi trascina e cado nei precipizi di rame
dell'angolo vertiginoso, che perde un lato
aprendosi sul fondo:
dall'alto delle guglie, di un colore,
di un suono, come la prima mattina,
la bianca mattina della prima ferita,
della prima coscienza mortale,
quando mi sembrò di poter abbandonare
i tuoi ginocchi e te, l'indegnità,
e risplendere delle colpe e battere per il loro
folto e innamorato sciame.*

*Per trovare nel freddo deposto sulla città,
sul piatto bordato dei campanili,
gli steli e le ali di Zurigo:
e il branco sull'acqua s'infoltiva e girava
come s'acquatta una pietà, per compassione;
e le folaghe si confondevano con l'ombra
che la notte rimescolava dal fondo e sulla riva
dell'incerto pontile, smembrato, rotto dal singhiozzo
del giro intenso del cigno sopra il gorgo
della cieca profondità:*

bianca l'acqua dell'ala attinta dal nero
discorso dell'abisso, fisso il volto
sopra quell'acqua, la stessa che gelava il mio cuore,
la stessa onda come la pietà della parola:
che tu non c'eri come non poteva esserci strada,
che tu eri stata portata via e che per quietarmi
qualcuno avesse detto una menzogna,
come tirato un lenzuolo, coperta una ferita,
e avesse detto la prima parola: Zurigo.

Zurigo dipinta di bianco e bianco ancora
da chi ripeta in ansia una tortura,
e nello stesso punto aggiunga con le dita
un'altra pasta, accosti gesso su gesso e poi la lama...
così insistendo cercavo tra le rive la strada,
una luce, un calore che appena sciogliesse la crosta
per fare muovere il cuore almeno come la riva.
Trovai il vello nero e nera la nube di una piazza
con lo scialle di un nero popolo, greco, spagnolo,
con un'unica faccia coperta da una parola
come un canto tra il mucchio di quei corpi
di sbigottiti prigionieri
di una guerra di religione, fatta
con i suoi propri fiori e tempi e segni:
tutti i caduti in fila all'ordine
di un maestro di Zurigo,
riparato tra la pietra, invisibile,
armato, inanellato, con cani e punte,
e la sua barba sulla seta dipinta pelo per pelo,
per maestria e virtù e per la forza,
quella che il pugno chiude intorno al lago
in quelle piazze e strade

*che i lazzari sbagliano, fissandosi
nella contemplazione del proprio semblante
arresi allo spettro che li penetra,
innamorati dello scheletro che dall'interno, dalla chitarra,
li dirompe, già accarezzato e languente.*

*In simile compagnia, la paura dell'ora e la musica
dell'ingannevole strumento mi confondevano,
e ogni cosa riprendeva il vecchio tono, l'accordo,
la corda dell'orologio ... e più e più per nostalgia
essendo i vecchi luoghi lontani:
gli angoli del rimbombo cordiale, la loro misura,
ancora più straniero, avvolto nel tremore
di andare come un ragazzo,
dietro un esercito di ventura,
spinto dalla peste e dalla nostalgia,
che cercasse un riparo selvatico tra le fronde,
passasse dietro le battaglie, tra i pozzi,
sconsolato e vile, verso i fienili, chiamando,
rubando ai cani il cibo o al decomporsi,
e dopo le esplosioni raschiasse
sui greti un sonno come una rena,
rialzandosi per camminare ancora,
ripetendo ancora la nera canzone, la nera ...*

*Ma sopra la spalla del nemico, sull'armatura,
sul bordo tagliente dell'acciaio che copre
le fosse del collo, è incisa la cifra, il sigillo
che impone di assistere alla scena,
di tradire se stesso e l'indulgenza: guardando,
rovesciando la gola nel respiro,
leggendo, numerando la scoperta*

*del muso indorato delle lettere,
le loro foglie, il fiore, la foresta
cangiante sull'orlo della coscienza,
il continente dei numeri, acceso, nuvoloso.*

*Eppure un sonaglio, il suo oggetto
appena deposto, che vibra ancora,
che ha dell'aria intorno una coscienza esatta
il morso ancora confidente, chiaro
che significa un varco: allora questo sonaglio
come una lingua inerme e selvaggia,
come un odore o un peso, asserisce, indica
e porta il petto rotondo delle cose.*

*E come stampati eppure vivi,
alla minuta distanza di una schiena,
gli uomini, i invitati:
ma io sono solo al mio posto
con l'occhio al labirinto,
e pronto il sangue alla tracotanza,
la mano al coltello e alla ruota;
ma da una porta socchiusa
dentro l'ospedale cantonale
dove il corridoio era meno folto,
meno tirata la pelle delle radiazioni,
il mio occhio fu distolto, preso,
da una bianca reliquia, dalla sciabola
fervida di uno spettro che separava
i corpuscoli e le onde per lasciarli
sotto il vetro ai piedi della porta:
divisa la materia, e quella stessa
che m'assediava, la mia speranza
traversava dietro la luce in linea retta:*

*un margine sempre rosso
e l'altro sempre violetto
e al centro fra i teneri, figliali verdi,
un tavolo appoggiato come tu usavi
al muro per tenere alta una carta, una rosa,
il volto di un ricordo e accanto
la fruttiera con composte le arance e le mele
e sopra, preziosa, appoggiata
una preziosa banana e sotto
accanto un tovagliolo, con un lato spiegato,
con le sue righe dal dolce riparo,
verso la lama, il sottile strumento dell'oblio,
di una posata, legame con l'altra parte,
la tua, la mano che s'affaccia,
nella composta possibilità, e preghiera,
di ordinare, preparare, dare.*

*Un giardino nella tua mano
e attorno al polso la parabola
d'ogni giornata, quieta, composta
come le arance e le mele,
dalla parte della crescita, del nervo
nel grembo di questa fruttiera.
Ritrovavo i giorni insieme con te
ed il profumo della loro scorza;
e sopra il tavolo preparato
scaricare solo il peso del principio:
ciò che fu dubbio è mio e non
confonda la forza che ci occorre.*

LA BELLA FUGA

Racconto di

Beatrice Solinas Donghi

Gli affreschi esistono ancora, quasi allo stato d'origine, tranne per la mano di turchino cupo con cui un volenteroso restauratore della metà dell'Ottocento ha creduto di dover ravvivare i cieli delle scene mitologiche; verso il basso, dove quei cieli toccano la linea dei colli dipinti o i contorni dei personaggi, lo zelo ha dato luogo alla prudenza, e un poco del celeste originario è rimasto. Sui soffitti del pianterreno e quelli del piano nobile, nei riquadri e nei lunettoni incorniciati di finte architetture, Apollo e Diana, belli e indifferenti, saettano dalle nuvole i figli di Niobe; di nuovo Diana fa il bagno mentre Atteone fugge; Dedalo vola e Icaro precipita, un fiume in figura di vecchio si adagia accanto all'urna rovesciata e sgorgante, e Amore e Imene, la Notte e il Giorno e le stagioni siedono o stanno, saldi e ben piantati ma senza eccessiva floridezza, un po' grigi nel colore delle carni e sostenuti nell'atteggiamento, come se, dipinti, avessero una mezza intenzione di voler parere scolpiti. Ora come ora, la sobrietà con cui la villa è stata arredata dagli ultimi proprietari li ha messi in evidenza come non lo furono per duecent'anni: « Meglio adesso di quando erano nuovi », ha detto qualcuno, approvando « tutti quei drappi e quei baldacchini pieni di polvere dovevano dare un gran disturbo, se ci si pensa; per non parlare dei parrucconi che sopportavano in testa!... ».

Che è per lo meno inesatto, perché né drappaggi di stoffa né parrucche erano ancora di moda (e non lo sarebbero stati per altri buoni sessant'anni) quando il pittore finiva di autoritrattarsi nell'angolo di una scena, lui dritto in piedi e vestitissimo tra gente agitata e seminuda, bruno e ancor giovane, fulminante di prestezza e di concetto di sé, con la mano appoggiata sul cuore, a significare: « Io, l'ho fatto ».

In quanto alla mobilia, terminati gli affreschi da una decina d'anni e più, la villa ne rimaneva ancora quasi priva. La magnifica Battina non si spostava da Genova, alla sua stagione e anche fuori stagione (piena com'era nello stesso tempo di traffici e di estri) senza

che si creasse un andirivieni di carri con gli oggetti più necessari e più vistosi, materassi e argenterie, rami da cucina e arazzi; si videro perfino viaggiare i seggioloni, legati a due a due con le zampe leonine all'in su. Quel fasto incompleto e provvisorio permetteva alla Magnifica di sfogare insieme la sua passione degli assestamenti e quella, vivissima benché combattuta dall'orgoglio, dell'economia; vi si muoveva in mezzo a suo agio, facendo e disfacendo, e stando larga come professava apertamente di voler stare, almeno in campagna. Ripartendo lasciava indietro un residuo di tavoli, cassapanche e letti giudicati indegni della casa di città, roba invecchiata e persino rozza, sotto i soffitti popolosi che dovevano bastare anche da soli al lustro della casa, e dunque erano lusso ed economia, sfoggio di danaro profuso senza contare e soddisfazione di danaro speso bene, anch'essi come il resto.

In questo stato quasi spoglio trovarono la villa Franceschetta e Geronima, approdandovi, disfatte da cinque ore di carrozza, insieme agli ultimi carri: Franceschetta, a cui forse quella coppia di zii senza figli stava preparando un matrimonio (ma ancora se ne sapeva straordinariamente poco, le Madri erano state, in parole e in atti, prudentissime); Geronima, parente povera, incastrata per necessità nel destino altrui. La zia Battina, nobilmente vestita di nero, ma succinta e svelta come una mercantessa, le baciò di striscio: « Cara, cara Cichetta; Geronima, sei qui anche tu »; e tornò agli uomini scalzi che scaricavano, smistando gli ordini: « posa qui; questo va su; per quello aspettate ».

Le due ragazze rimasero dov'erano scese; Franceschetta vacillava, persa ancora dietro al rotolio della carrozza che l'aveva maltrattata per tante ore; questa notte, puntualmente, ne avrebbe sognato. La ventenne Geronima, invece, non sapeva più lasciarsi assorbire dall'incomodo del momento; aveva male all'osso sacro, ma non se ne dava per intesa, e guardava innanzi a sé, un po' più in alto della baraonda di servi e masserizie, con il mezzo sorriso penoso e superbo di quando soffriva nell'amor proprio.

C'era stata una discriminazione a suo sfavore, nel saluto della Magnifica: « Geronima, anche tu »; mentre a Cichetta aveva detto « cara ». Geronima, che se l'era aspettata, non aveva previsto di doverne provare ugualmente un certo bruciore, e preferiva giustificarselo fuggendo indietro con la mente verso un'altra puntura, meno personale, e ad ogni modo un po' meno fresca; di stamattina cioè, quando stavano salendo in carrozza e una voce nasale e contraffatta di maschera aveva lanciato sguaiatamente: « A buon rivederla, signora Cichetta! ». Era l'ultimissimo momento, le ruote avevano già cominciato a girare e le due ragazze, gettate con violenza al portello dal primo trabalzone del viaggio oltre che da un comune slancio di collera, avevano visto ancora una volta alle tante finestre del monastero i mezzi scuri bigi con la croce e il monogramma IHS a traforo; tutte uguali. Chissà chi era stata.

Non importa chi: una val l'altra, là dentro. Così pensa temerariamente Geronima, che fino a poco tempo fa, fino a ieri, ha dubitato spesso di dover passare proprio là dentro tutta la vita, e ancora adesso è tutt'altro che certa di non finire col tornarvi. Quasi si scal-

derebbe anche contro Cichetta, la quale è chiaro che si è scordata di ogni cosa e guarda in su, forse per vedere quanto sia alta la casa, rovesciando con abbandono all'indietro il viso impicciolito per contrasto dal cerchio del colletto a cannoni. La cugina guarda a sua volta, vede il cielo turchino e compatto di una giornata di vento sfolgorare sopra al cornicione vertiginoso, e rondini e passeri e i colombi immobili e affusolati come sculture. Ecco che a questa vista l'orgoglio che è il suo supplizio le gonfia il petto come una felicità; la ferita di prima e quella più recente ardono insieme come sacre stimmate; e dice dall'angolo della bocca, al modo di quando parlavano in cappella: « Bisognerebbe che ci fossero quelle altre a vedere!... ».

Dalla cucina intanto fu mandato a cercare uno che sgombrasse la canna del camino rimasta turata nei mesi dell'abbandono; la si trovò poi piena di uccelli morti, e i cadaveri stecchiti e leggeri giacquero sulle lastre del pavimento, fra grumi di vecchia fuliggine. In tutta la casa non si trovava un letto fatto né una sedia che non rimanesse nel mezzo dell'andirivieni; le ragazze, inutili come due trespoli, trovarono un po' di riposo puntando i gomiti all'ardesia di un davanzale. Sul tardi arrivò il magnifico signor zio (zio soltanto di Franceschetta, per la verità, ma Geronima si conformava); in nero anche lui come la moglie, sciolto e senza sfarzo, entrò come uno a cui la lunga pratica abbia consentito di prevedere quasi senza fallo la fine dello scompiglio. Il fuoco infatti bene o male era stato acceso, e ci si poté rifare lo stomaco con un brodo caldo prima delle provviste addirittura sontuose di pasticci e arrostiti freddi, che la magnifica signora zia fece comparire senza spiegazioni, e le si videro scintillare gli occhi alle fiamme della lumiera; benché poi non toccasse quasi cibo. Ordinatissima sempre, senza un'ombra sulle mani bianchissime e asciutte che dirigendo un carosello di masserizie non avevano sfiorato un solo oggetto, inzuppava in poco vino certe striscioline di pane con la crosta, parlando pochissimo; che fosse stanca si capiva soprattutto dalla pelle cenerina delle tempie, che la pettinatura inflessibile stirava all'indietro.

« Ohimè! » sospirò di benessere Franceschetta, nonostante la soggezione, quando il calore della prima cucchiata la toccò dentro, proprio, le pareva, nel punto dove stava peggio, in quella nodosità dura, e dolorosa a furia d'esser dura, che la teneva ritta da stamane: fosse contegno o amor proprio o soltanto l'abitudine di dar retta a Geronima. Geronima non le permetterebbe mai di darsi vinta; Geronima non ha dote, dipende dal buon voler altrui per qualsiasi sistemazione futura e per il pane stesso che mangia; e appunto per questa ragione, la assilla, la comanda come una serva devota e pedante. Adulare non vuole, è troppo orgogliosa, preferisce dare l'idea di una fidejurtoria a tutta prova, un po' ruvida all'occorrenza; son otto anni che Cichetta la porta incrostata al fianco come la voce della coscienza. Nessun'altra amica ha mai potuto farsi avanti, perciò si amano, loro due, a volte si detestano intimissimamente, sono state capaci di condividere perfino un mal di testa.

A quell'« ohimè » venuto su dal cuore, lo zio aveva sorriso senza troppo darlo a vedere; la zia dall'altro lato del tavolo ghermì con un'occhiata il viso ammollito, quasi paffuto di

stanchezza, che al calore del brodo e dei lumi si copriva disordinatamente di macchie rosa, come segni di ditate. E fu così chiaro che in quello sguardo si stava chiedendo « a parte le altre considerazioni, potrà piacere a un uomo? », che Geronima, spettatrice di marmo (ci voleva altro che la lumiera a molti bracci, ramosa come il roveto ardente, per scaldare e scomporre il suo pallore compatto, un poco giallognolo), chinò con riserbo i propri occhi sul piatto.

Cichetta nell'occhiata volante della Magnifica non aveva avuto tempo di leggere niente di particolare. Un attimo, sotto a quel raggio chiaroveggente, si era sentita trafiggere da mille spilli di sudore, poi la zia l'aveva un poco ritirato sotto le palpebre bianche appena appassite che il gonfiore dell'occhio improntava dall'interno di una finezza sentimentale, e aveva detto, come se lo scopo del suo guardare fosse tutto lì: « Ma tu non bevi, Cichetta mia! ».

Lo zio alzò un dito, e qualcuno uscì dall'ombra per versarle del vino: uno di quella masnada cangiante e sudata, un po' contadini, un po' facchini e servitori, che le si muoveva intorno da mezza giornata, e ancora lei non avrebbe saputo riconoscere un viso. La zia, si sa, si è portata appresso la sua cameriera, una bassotta nera inframmettente che tutt'oggi corre avanti e indietro nelle proprie gonne immobili, come se avesse le ruote; lo zio niente, è arrivato con il vestito che ha indossato, sgombro e pulito da ogni impiccio; che uomo curioso! Forse è filosofo: potrebbe fare il paio con Geronima.

Geronima continuava a non darle appiglio; Cichetta, in alto mare, si storciva di disagio e di affettazione; lisciava con l'indice una piega della tovaglia, giocava con lo stelo del bicchiere. Lo lasciò troppo bruscamente, facendolo traballare; era mancato un filo, e il tuffo del sangue fu così terribile da farla gemere dentro di sé « oh Signore, Signore, perché mi devono succedere queste cose? », come se il disastro fosse veramente avvenuto e un lago paonazzo stesse dilagando sotto ai suoi occhi su larghe plaghe della tovaglia. Bevve, per mettere il vino al sicuro; e dopo che ebbe bevuto una nebbiolina luccicante parve toccare i calici alti, i coltelli, le briciole vivide e gialle come pagliuzze. Franceschetta, battendo gli occhi, si mise a pensare quasi per scommessa le cose più enormi: se il vino mi andasse alla testa? se Geronima mi facesse venir da ridere e non fossi capace a trattenermi? se pian-gessi o se cantassi, come mi guarderebbero gli zii?

Bruciava di sete, adesso, e sollevò il bicchiere un'altra volta allungando le labbra per raggiungere gli ultimi sorsi, a testa indietro, con un atto affettato e insieme quasi grossolano. Spasimava, in fondo, di essere notata; gli sguardi dei magnifici coniugi le erano divenuti meno temibili del ghiaccio della loro indifferenza; e fu accontentata anche troppo, perché il vino le andò di traverso e le toccò finire col viso stravolto e fiammeggiante affogato in un lembo della tovaglia, mentre Geronima, subito alzata, le batteva la schiena, la tavola le girava intorno con tutti i suoi calici lucenti, giravano le pareti, roteava la lumiera, e la nebbia della luce era piena di punte, di raggi, di frecce accecanti.

Da morire, proprio.

Per le scale la fiamma del lume si piegava nell'aria notturna. Le due ragazze ebbero una camera su per dieci o dodici gradini sperticati, addobbata principalmente da un arazzo di alberi e lepri, molto verde, non si sapeva se appeso mezzora prima o dimenticato da anni sul posto; anche là dietro la corrente d'aria serpeggiava con strani gonfiori, ma a tutt'e due mancarono la curiosità e la forza di cercare la porticina nascosta. La camera scadente poteva essere un segno che quelle di riguardo fossero serbate ad altri ospiti attesi; oppure stava a significare soltanto che loro due ospiti di riguardo non erano. Franceschetta, una volta detto il rosario (anche Geronima aveva giudicato che alla sera di un viaggio fosse lecito recitarlo coricate), sospirava nel buio certi sospiri gravi e profondi e pieni d'ansia, finché si decise a chiedere, con mezza faccia schiacciata nel guanciale: « A te che cosa ti pare, che domani dovrà esserci trattenimento? ».

Geronima rispose che non ne sapeva niente, con la voce rugginosa e remota di quando meditava ad occhi chiusi, ed era meglio lasciarla stare.

« Dicevo, che se volessero farmi conoscere ai parenti... ».

« La Madre però ha detto soltanto “una villeggiatura”, lo sai bene che d'altro non ha parlato ».

« Ma sei stata tu a mettermelo in mente per prima, questo pensiero; non ti ricordi che avevamo detto... ».

« Sì: però avevamo anche detto che se ne ritornerebbe a parlare quando ne sapessimo qualcosa di più ».

Franceschetta si zittì, sfinita; alle membra rotte, più che dal viaggio, dalla vergogna della brutta figura fatta a tavola (peggio che una bambina!...), la carrozza del prossimo sogno diede in anticipo uno scossone.

Geronima a letto aveva i piedi freddi anche d'estate, e li teneva per sé, giacendo diritta come nella tomba; paragone che lei stessa faceva, a scopo di meditazione, qualche volta con un senso di tenebrosa bravata. Allo stesso modo, ragazzetta, le era accaduto di ingolfarsi ad occhi aperti nella paura del Purgatorio, che le sembrava allora tanto più vicino e inevitabile dell'Inferno, già mescolato, per così dire, agli atti e gli affetti della vita terrena; ricordava ancora certe giornate trascorse da mattina a sera in una specie di languore nauseabondo, respirando da tutte le cose un odore di riprovazione e di condanna. Adesso, se qualche cosa temeva, era il riflesso di quei vecchi terrori, esorcizzati dalle pratiche pie e infine morti in lei più completamente che se avesse addirittura perduta la fede; sta di fatto che non pensava al Purgatorio, pensava alla morte, e non le pareva la stessa cosa.

Potrei morire stanotte, medita Geronima; non è bravata questa volta, non è nemmeno devozione, è un velluto nero morbido in cui sprofondare all'infinito; che bellezza! Cichetta, se ancora non dorme, soffre i cento patemi del suo stato incerto: e come sembrerà ai parenti, e saprò poi fare, e sarà vero che sono destinata a cambiar stato? meglio se non fosse vero, meglio se fosse, ma ho paura che non saprò fare; non vorrei far ridere, meglio

niente piuttosto, meglio sì, meglio no, ma come sarà lui, come gli sembrerò io, come saranno i parenti? E intanto Geronima sfugge per così dire all'in giù, quasi ridendo di furberia e di compassione, « povera Cichetta, poverina », tanto è facile e abituale per lei la strada di quella fuga, fin da quando era proprio piccola, prima ancora di diventar pia, e di notte pensava ai briganti che la portassero via con loro nel bosco; fugge in discesa, scompare come un pesce nelle acque scure dove non c'è matrimonio né orgoglio né Purgatorio né niente, ma soltanto il riposo, e qualche riflesso di chiome d'albero, di argini gialli franati, groppe di cavalli e pennacchi di piume nel vento, immagini sparse del viaggio che tornano a galla senza che lei le cerchi e insieme con lei riaffondano a piombo nel sonno.

Preparativi speciali poi l'indomattina non se ne videro, ma questo non voleva dir niente, le ragazze ormai avevano conosciuto qualcosa della capacità di improvvisazione della Magnifica, e a scanso di sorprese si vestirono in seta e galloni d'oro, pronte come per farsi fare il ritratto. Abituate alla necessità della messa quotidiana, cercarono a lungo una cappella che non si trovò; zia Battina intanto, terribilmente mattiniera, incalzata da sue non comunicate faccende, chissà che terra toccava. Fu il magnifico zio che al vederle mise l'indice per segnale dentro il libriccino giallognolo che stava leggendo, e sempre col libro in mano e le mani dietro la schiena le portò in giro a visitare la casa, cioè principalmente gli affreschi. Un ragazzo malvestito che odorava di stalla era apparso come in mezzo al deserto e andava avanti con indifferenza, facendo strada.

Non incontrarono nessun altro; il vento era caduto, gli scuri delle finestre stavano aperti senza sbattere, e nelle sale attraversate da parte a parte dalla luce i passi risuonavano come se il daffare di ieri le avesse lasciate in fin dei conti più vuote di prima. L'odore di fuliggine, di fuochi strozzati dal vento, si era dissipato quasi del tutto; rimaneva in certi angoli una traccia lontana e tenace di piscio di gatto, ridotta ormai quasi un profumo.

Franceschetta andava a naso all'aria, piena di buona volontà di guardare dove il signor zio le indicava, e avrebbe voluto lodare ogni cosa, ma sapeva troppo poco per poterlo fare mostrando qualche cognizione. Capitava poi che, senza averli minimamente cercati, le saltassero agli occhi certi difetti prosaici che la raffreddavano; per esempio la forte deformazione delle finte architetture, dovuta alla concavità profonda dei soffitti; o il fatto che in quella folla dipinta quasi tutti, a lei che era alta, apparivano un po' corti di coscia. Forse la moda della bellezza stava cambiando, e in quella casa dall'aspetto non finito gli affreschi risultavano già leggermente antiquati.

Scoperse di poter dire senza comprometersi: « Un gran lavoro! », e lo disse. Poi scorrendo una figura di donna spogliata dentro una vasca, occupata a lavarsi un ginocchio con mani un po' grosse, da contadina, soggiunse contenta: « Venere ».

« Eh no, Diana, » corresse lo zio con rincrescimento, come a dire che volentieri gliela avrebbe lasciata per Venere, se ciò le facesse piacere, ma la verità innanzi tutto.

Su quella, sui Niobidi saettati, più nudi delle loro sorelle, Geronima intanto spalan-

cava gli occhi nerissimi e severi, così densi da sembrare a volte privi di sguardo: non era il caso di pensare al pudore, queste cose rimanevano su un piano diverso, mitologico, appunto. Nell'errore della cugina lei non sarebbe incorsa, aveva subito visto il piccolissimo, trascurabile Atteone che, già dimenticato dalla placida bagnante, fuggiva tra la selva pallida e approssimativa dello sfondo; al monastero la tenevano in concetto di ragazza sapiente, difatti conosceva di mitologia e anche di storia romana, e leggeva per diletto il Tasso, nonché le rime in lingua genovese del Foglietta. Adesso questo mondo di acide selve verdoline dipinte in fretta a grosse pennellate, di corpi nudi e chiari atteggiati nelle varie pose di una vita esteriore e impassibile, le faceva in qualche modo l'effetto di venir di seguito ai paesi percorsi ieri in carrozza, e quasi di far parte del medesimo viaggio. Le tornavano in mente altri frammenti vividi e spezzati di quello che aveva visto: un paggio a cavallo, le lavandaie, il mulino nella gola, le lunghissime radici bianche di certi alberi sull'argine, messe allo scoperto da una frana. Il tutto capace di configurare, con lame e piume, cavalli e alberi fronzuti, qualche storia di briganti molto più brillante e baldanzosa delle sue passate; ma poi in verità ieri gli incomodi materiali del viaggio l'avevano sbaragliata subito, non si era nemmeno accorta di goderlo; che peccato.

Passarono in una saletta piccola dove subito di fronte all'entrata, su uno sfondo di fuoco, un grande putto imperioso e trionfante folgorava verso il basso con il giavellotto intinto nella fiamma.

« Cupido, ovverossia Amore, » fece il Magnifico, indicandolo col libro sempre tenuto fra due dita. « Alla larga; vedete che brucia. Se quest'altro che gli sta di faccia sia un personaggio più accomodevole ce lo saprà forse dire fra poco la signora Franceschetta ».

L'altro putto, nella lunetta sopra la porta, era un adolescente tornito come una donna che volava basso sfiorando il contorno delle colline con la teda di fuoco pallido tenuta mollemente a rovescio, e nell'altra mano stringeva un pugno di bende nuziali svolazzanti; ci fu appena bisogno che lo zio spiegasse: « Imene »; anche Franceschetta aveva capito quasi subito, e in quanto a Geronima, uno dei suoi accessi di discrezione fulminea e violenta come vergogna l'aveva già voltata di botto dall'altra parte e spinta alla finestra.

Un sole gagliardo di mezza mattina le batté addosso di sorpresa, abbagliandola; si parò gli occhi con la mano e vide i riquadri d'ombra stampati in terra dal tetto e da un lembo di muraglia, le lance d'ombra dalle punte dei cipressi; al limite di quelle figure ritagliate cominciava subito l'incendio del sole. C'era il ragazzo là fuori, lo stalliere o cos'altro fosse che li aveva scortati; il giro dunque era finito, la saletta degli amori doveva esser l'ultima, ma questo di dove era sceso, che passaggio non se ne vedeva?

Bel figliolo, ora che lo osservava; un biondo rustico, anche troppo acceso di colorito; guardava in su, e d'un tratto le fece un sorriso largo e crudo, forse senza intenzione. O forse l'intenzione c'era stata, ed era stata lei a provocarla.

Geronima al monastero volentieri si dimostra superba con le converse; un pezzo di legno; ma quando poi le capita di trovare ad un inferiore (o a chiunque) una faccia che le

sembri bella, quella rigidità le serve appunto per non muoversi di dov'è, allargando lo sguardo nero di finta miope; quando talvolta ha civettato, quando, più di rado, ha amato, che cosa avrà potuto dire di lei, in definitiva, l'oggetto dei suoi sentimenti? « Non mi levava gli occhi di dosso »; niente altro che questo.

Sentimenti quest'oggi non ce n'erano, c'era laggiù un ragazzo di villa che non avrebbe guardato se l'avesse avuto più vicino; e per civettare ci vorrebbe accanto Franceschetta, la punta del suo gomito nel fianco, le parolette scambiate. Guarda te. No, te. Che me ne importa? Fagli un sorriso. Prima tu, faglielo. Perché io? Così vediamo chi guarda. Piuttosto provo a ritirarmi. Allora anch'io. Allora sto. Sorridiamo tutt'e due? Insieme, però. Sì, insieme.

Ma a Cichetta si prepara un matrimonio; non attizzeranno più insieme uno sguardo maschile dalla finestrella della fattoressa delle monache. Geronima pensa un breve pensiero di piombo: io sono povera. Bisognerebbe potersi struggere del bel sorriso di quell'altro povero di sotto, bisognerebbe risentire il brivido come una freccia fulminea dall'inguine alla nuca, per riuscire ad avere altri pensieri; quando le è accaduto l'ultima volta, non finiva mai, sera e mattina, cappella e refettorio, sempre pensava il viso, la mano sul fianco, la maniera di voltarsi a mezzo mentre guardava in su. Non sono cose che succedono per averle desiderate; e questo può avere al più sedici anni.

Alle sue spalle il magnifico Gianfrancesco discorse ancora un poco, ma di pittura, adesso; Cichetta, che non si rendeva conto di aver perduta l'occasione, attaccava lo sguardo docile e pertinace alle sue labbra sotto ai brevi mustacchi color sabbia, aspettando un varco per rifarsi da capo a quel che premeva: « Imene, diceva, signor zio?... ». O addirittura, scartando coraggiosamente i veli mitologici: « Vorrà dirmi, signor zio, se è vero che... ».

Ogni momento sembrava buono, ma da uno all'altro si arrivò a quando non ci fu più tempo. Ecco che lo zio le posava sulla manica una mano familiare e degnevole, per congedarla o guidarla indietro, e Geronima, tornata dal balcone, le si metteva al fianco con la sua puntualità di accompagnatrice; e dal fondo delle sale lasciate aperte al loro passaggio, ecco avanzare rapidamente, più definitiva di ogni altra cosa definitiva, la Magnifica seguita dalla cameriera e preceduta a scatti successivi dall'ombra degli scuri che il ragazzo di prima correva avanti a chiudere, una finestra dopo l'altra. Il Magnifico nel muoverle incontro affrettò un momento il passo per corrispondere alla rapidità di lei; Franceschetta, rimasta appena indietro, lo vide sbilanciato sul fianco da una leggera zoppaggine di cui prima non si era accorta.

Ci si incontrò tutti sotto la volta dei Niobidi, in quella che per contrasto parve oscurità, salvo che il viso e le mani di zia Battina vi luccicavano, dentro le raggere del colletto e dei polsi, di un pallore liscio quasi oleoso, di giglio, strano in una donna così asciutta. Si sentiva il ragazzo correre senza riguardi, come chi è di casa tutto l'anno, giù per una scaletta invisibile ma vicina; Geronima l'aveva avuto a un passo; naturalmente non l'aveva guardato. L'oscurità era subito diventata un'opportuna penombra estiva, il non aver fatto chiu-



1 - Umberto Boccioni: *Studio di testa maschile: Autoritratto (1909)*



2 - Umberto Boccioni: *Studio di figura* (1912)

dere gli scuri già da prima appariva quel che certamente era, una trascuratezza della servitù rozza e dello zio filosofo, troppo indifferente a ciò che lo circonda; ad entrambe le ragazze, quando sembrò loro di dover dire qualcosa, venne alle labbra la medesima frase: che fa caldo, molto più caldo di ieri.

« Ieri » fa zia Battina « tirava vento ».

Si pranzò presto, non risultando che fossero stati fatti inviti; e, nell'abbondanza delle vivande, assai spicciativamente. La zia ormai era chiaro che doveva soffrire di stomaco, infatti più che mangiare si divertiva con qualche frutto e le solite listerelle di pane raffermo, abbandonando spesso sulla tovaglia ancora quasi immacolata le mani inattive con le dita divaricate dagli anelli. Alla fine, rimandati i servi, lo zio si mise ad aprir mandorle con un coltellino affilato; e parlavano intanto a mezza bocca, lui e la moglie, di argomenti indecifrabili. Dal principio del pasto entrambi avevano lasciato da parte la novità della presenza delle ragazze, quasi che avessero già fatto tutto il loro possibile per intrattenerle, e con la migliore volontà del mondo non vedessero modo di far altro mai più. Si riformava una noia abitudinaria, uguale come una polvere.

Esse, frattanto, li stavano studiando di sottocchi come maschere di oracoli; lo avevano tanto fatto dalla sera prima che quei due visi erano diventati ai loro occhi i più reali e particolareggiati del mondo. Forse che Geronima, per esempio, avrebbe più saputo o voluto dire alcunché della faccia che aveva giudicata bella appena due ore fa, dall'alto di un balcone? mentre nelle fattezze un po' lente e piatte dello zio riconosceva l'ammorbidimento e la speciale duttilità di chi ama leggere ed ha familiarità con gli antichi; e nei nitidi lineamenti aquilini della zia, nelle saette dei suoi sguardi, vedeva manifestarsi (nonostante il languido gonfiore degli occhi quando abbassava le palpebre) una natura assai più cruda. Se accade mai che si scontrino, tra marito e moglie, si capisce bene chi la vincerà; cioè, si capisce quale dei due ne soffrirebbe.

Fece parte di questa riflessione a Franceschetta quando furono in camera, slacciate sul letto rifatto. Ma Franceschetta dal canto suo era arrivata ad altre conclusioni. Dopo la delusione della mattina credeva di aver rinunciato ad agitarsi e inclinava piuttosto verso una malinconia sentimentale; in quanto allo zio, si sentiva portata a compassionarlo fin da quando, vedendolo tradire la propria infermità per affrettarsi incontro alla moglie, le era venuto il pensiero che dovesse amarla molto; e certamente non abbastanza ricambiato.

Geronima di questo non volle sentir nemmeno parlare. Disse quel che si sapeva, che nel matrimonio non può sussistere amore; che una volta soddisfatti i primi desideri, l'amore perisce di sazietà.

« Salva sempre la grazia del Sacramento », replicò Franceschetta sostenuta.

Geronima tacque. Le tornava in mente un atto del viso del magnifico Gianfrancesco, che aveva osservato più di una volta, a tavola, quando parlando con la moglie egli lasciava che la voce si spegnesse in un mormorio scoraggiato, e intanto, ad occhi bassi e spenti, levava alte le sopracciglia sabbiose. Un atto di fastidio, poteva essere; più facilmente ancora

un leggero stralunamento di distrazione; ma è certo che se davvero soffrissi, per amore o per qualsiasi altro motivo, non si esprimerebbe altrimenti che così. Geronima incomincia a patire il sospetto uggioso che questa volta Franceschetta abbia visto giusto più di lei.

Forse non importa molto quella disparità e quel contrasto, che lei ha saputo penetrare, tra un uomo riflessivo che legge il latino e una donna acuta, amareggiata dal mal di stomaco, che non legge niente di niente. Forse di importante e di terribile c'è soltanto la mancanza d'amore.

Lei non sapeva, aveva esperienza soltanto dell'amor platonico, e del matrimonio aveva pensato qualche volta che le sarebbe piaciuto aver occasione di rifiutarlo, preferendo, con spicco superbo, la monacazione. (Soltanto se provava a pensare che fosse Cichetta diventata dama a combinare affettuosamente le sue nozze, si inteneriva e non sapeva più bene che cosa veramente desiderare). Quest'altro è un pensiero nuovo e la disturba: amore, disamore, un legame tenace e contrastato, a quarantacinque e sessant'anni, tra due che stanno insieme da venti, a tavola e in letto, e che qualche volta si annoiano, anche, e lo lasciano vedere: è possibile?

Quasi con sollievo decide che non è possibile. Sono seconde nozze, oltre tutto; la magnifica Battina era vedova Spinola, e infine non è una dea Venere. L'Amore saetta dall'alto imprevedutamente, sotto di Lui non si vede la terra, ma soltanto il fuoco: che cosa può avere a che fare con gli affetti, che ci si augura costanti e reciproci, di una coppia di sposi? E in quanto a Imene, con la sua fiaccola inoffensiva e molle che sembra di piume o seta o stoppa, di tutto fuorché di fiamme, lasciamolo pure a Franceschetta, come insinuava stamane il magnifico zio.

D'un tratto fu allegrissima, in segreto, e per così dire alle spalle di Franceschetta; le succedeva, a volte.

« Cichetta? » la chiamò; erano stese di traverso sul letto, lontane quanto potevano stare, per il caldo. « Ehi, Cichetta! Signora sposa riverita! ».

« Ah taci! » scattò quella rabbrivendo.

Conosceva, Franceschetta, per sentito dire da qualcuna che poteva saperlo, il mistero sanguinoso che sta al principio delle nozze; e non c'era come sentirne discorrere in tono di festa per trovarsi subito trascinata contro voglia a pensare a quell'altro aspetto della cosa. E ad una figliola nobile e orfana, già preoccupata di non far sorridere o farsi compatire con un matrimonio poco conveniente, combinatole per incuria (ah quello zio un po' fuori del mondo, che dice e non dice, che va attorno col libro in mano!) o per qualche intreccio d'avarizia (ah quella zia segreta e trafficona, dagli occhi scintillanti e la bocca cucita!), a una figliola come lei, davvero mancava soltanto di dover pensare anche alla prima notte, per non aver più bene.

Non volle rispondere altro, e a propria difesa richiamò invece il broncio solenne disceso per i rami della famiglia, da qualche ava arrogante, a lei che aveva sempre paura di tutti,

obbediva a tutti e non sapeva difendersi altrimenti. Allungò il labbro, immobilizzò le mascelle in una espressione di disgusto superbo; il viso tondo e malleabile divenne un pesante viso di vecchia monaca offesa.

Quando parlò, più tardi, fu per lamentarsi del caldo. Poi scese dal letto e prese a passeggiare per la camera sventolandosi la faccia a due mani. La camera dava a ponente, e tutta la forza del sole premeva contro gli scuri chiusi. Nel raggio sottilissimo che filtrava dalla commessura, certe gale dorate di un seggiolone che ieri non era lì brillavano come ghirigori di brace. Al quarto giro, nuotando di sudore, propose, alla disperata: « Se provassimo come sia, di fuori? ».

« Sarà peggio », rispose la cugina senza muoversi, con svogliatezza monumentale.

« C'è quel boschetto; può essere che da quella parte tiri un po' d'aria. Intanto », scoppiò fuori, tradendosi « non lo vedi che per oggi non ha da venir nessuno? ».

Non viene nessuno. Non succederà niente. Non fa differenza, che noi andiamo o stiamo.

Anche Geronima, avendoci pensato su, trovò che mai più come in questo giorno inutile e in quest'ora bruciata sarebbero state libere di passeggiare, se lo volevano, dalla parte del boschetto, sole, strascicando negligenemente le vesti di gala.

L'avevano visto dalle finestre, un gruppo di lecci, al margine tra il giardino e la villa coltivata, che a distanza appariva rilevato e compatto come un'isola boscosa, e scuro, quasi nero nel mare della luce; meglio che un'isola, un fuoco alla rovescia, un rogo d'ombra che doveva mandare intorno aloni di frescura.

Da vicino, l'ombra si rivelava un crivello di sole, e le foglie immobili erano più chiare che scure, quasi cenerine; eppure, che bel boschetto, con le edere su per i tronchi, e le piccole ghiande lisce e smilze, e il tappeto di foglioline asciutte, arrotolate come trucioli! Vi entrarono, impugnando a due mani le gonne per sollevarle da terra (l'idea di lasciarle strascicare era stata pura fantasia, nemmeno a Geronima sarebbe mai venuto in mente di darle seguito); lo schermo degli alberi era abbastanza sottile ed ebbero presto fatto di attraversarlo.

Dall'altra parte digradava la villa: « Oh! il bagno di com'è, di Diana », esclamò Franceschetta, poiché al confine tra gli alberi e lo scoperto, più in basso del livello delle radici, una vasca quadrata di marmo raccoglieva l'acqua da un canaletto sospeso. Geronima, attratta irresistibilmente, tentò col piede la terra gialla che smottava, saltò dura, tutta d'un pezzo, sentì diramarsi più acuto per la persona il sottile sbalestramento che le durava dal viaggio di ieri; infine si sparse sull'acqua. Era giallobruna, tra ombra e sole, ma limpida; prima vide il fondo vicino, liscio da parer unto, con le macchie di qualche foglia simili a scorpioni; poi il mondo riflesso, rami d'albero bronzei e sospesi, se stessa più gialla e più nera del vero, il cielo abbrunato e capovolto che attirava come un precipizio. Sentì che il viaggio riprendeva; « il viaggio » ormai poteva voler dire anche questo, un'ora di libertà, l'aria aperta, la solitudine, la sorpresa di un filo d'acqua nel marmo. Ieri ai piedi di un albero quasi uguale a questi, forse più grande, bruno per il controluce come qui erano

scuriti nel riflesso, avevano fatto sosta; e una bambina si era accostata a offrire certi funghi accomodati sulle foglie di castagno. Ma loro, che non erano padrone di niente, non avevano idea di poter comprare: Cichetta stava affacciata con un sorriso penoso, poi si era ritirata di furia, a collo rigido, senza aprir bocca.

« Geronima, ma che cosa fai, Geronima, ma vieni », si lagnava adesso, cercando invano donde scendere senza abbandonare le gonne sempre impugnate dalle due parti. Geronima andò per aiutarla, e d'un tratto, più storditamente di quanto avesse mai usato, propose: « Ci bagniamo anche noi? ».

Anche noi come Diana, intendeva.

Debolmente, sgranando gli occhi, Franceschetta obiettò che nella vasca potevano esserci delle bestie; che poteva venir gente; che non stava bene.

Per le bestie, la cugina sembrò non averla neppure udita, sorvolando sull'esistenza di ragni, millepiedi ed altre creature acquatiche meno note con una trascuratezza stoica, per non dire disumana. Nemmeno in quanto al resto le diede risposta, ma si guardò intorno e mosse risoluta allo scoperto. C'era nelle vicinanze, china a coglier erbe al margine delle colture, una ragazza o ragazzotta che si era vista anche ieri per casa, dentro e fuori, reggendo canestre e valigiotti sul cercine delle trecce. Geronima, che era partita quasi alla ventura, muovendo lunghi passi nell'erba ruvida, ritrovò, miracolo, il nome con cui chiamarla insieme all'affettuosa inflessione rustica del dialetto della balia (il suo, prima che vi si sovrapponesse l'accento stretto delle monache): « Zannina, vien qua; Zannina, gioia, sei ben di quelle case là in fondo? Allora va a dire che non venga nessuno da queste parti, che le signore vogliono bagnarsi ».

La Zannina ghigna un poco e si succhia in dentro un angolo della bocca. « Sissignora, Signoria, » dice, e torna indietro, col malloppo della verdura nel davanti della gonna, verso le tre casupole unite che scendono a scala verso il fosso. Geronima torna indietro dalla propria parte, dicendo a Franceschetta: « Vedi bene!... ».

Presto furono sciolti vicendevolmente i lacci stretti su in camera poco fa; sui rami bassi invece che sulle stanghe di un guardaroba, i corpetti allargarono le maniche, le gonne sciorinarono le pieghe, come grandi e preziosi volatili di seta turchina (Franceschetta) e paonazza (Geronima). Ridotte alla camicia, oltre alla quale naturalmente non si andava, le ragazze sedevano sulla sponda tondeggiante, quasi morbida nella sua levigatezza, tentando l'acqua, di nuovo un po' perplesse: era tiepida alla mano, quasi fredda al piede. Esitavano, così nude, esposte da tutte le parti al mare d'aria solcato di sottili correnti serpentine; Geronima, tra la delizia e lo sgomento, le sentiva spirare sulla pelle ancora sudata del caldo di prima.

« Vieni! » disse con autorità, e decidendosi buttò giù le gambe, scese in acqua raccogliendo in groppo la camicia ad una altezza appena decente; a Franceschetta, che stava a guardare, bastò l'idea di quel che poteva trovarsi a calpestare di viscido e vivo, perché il

proprio bianco piede pendente si arricciasse da solo all'in su. « Vieni, non c'è niente; son foglie, non vedi? ».

E temeraria fino allo sfoggio, le sollevava strisciando sul fondo l'alluce lunghetto e un po' adunco; foglie, sì, ma quasi sfatte, macerate dall'acqua che a smuoverle si intorbida. Cichetta si fece forza e scese ugualmente, imitando la cugina anche nella maniera di raccogliersi la camicia sul davanti; poi accoccolandosi le lasciarono andare, e i lembi si allargarono torno torno a pel d'acqua. « Oh che goder di Dio », esalò Franceschetta, raggiunta dalla beatitudine della frescura.

Geronima disse, sciaguattando assorta: « Non stiamo tanto, o ci cercheranno ».

Ma che significa, « tanto », così all'aperto, senza campana, senza le battute di mani delle Madri e l'obbligo di cappella? Qui non c'era nulla che ricordasse l'ora, né la luce ormai un po' inclinata, che proprio a causa di questo suo venirle a cercate più insistente man mano che si abbassava, sembrava sempre ugualmente calda; né il filo d'acqua come vetro ritorto che prillava segnando nello specchio della vasca una fossetta tremula e perpetua; né i lecci di bronzo immobile da una parte, e dall'altra il cielo vuoto dove si videro volare le rondini, e Geronima, guardandone una lucente e affusolata scivolare per un lungo spazio d'aria ad ali chiuse, disse col viso in su: « Son fatte come i pesci ». Si bagnarono, inzuppando le camicie fino a perdere il senso del pudore; poi si asciugarono, sedute sulla sponda con le gambe ancora in acqua, strizzando i lembi della tela e spalmandoseli accanto sul marmo tiepido; Franceschetta credette di aver visto una biscia acquatica e aggrinzì le gambe gemendo per il ribrezzo; Geronima vide davvero un verme rosso che muoveva di traverso a scatti, e saggiamente ne tacque. Su così poco, il tempo non faceva presa; e non successe altro.

Le camicie erano quasi asciutte, il sole così aranciato che anche a loro fu giocoforza accorgersi di come fosse mutato almeno nel colore, quando a Geronima venne il pensiero che il vero vivere potesse consistere proprio in questo non succeder niente. Di quel che succede, del resto, aveva sempre avuto un po' paura: perdere la verginità in un letto nuziale, o al contrario farsi monaca, spingere al mondo un figlio tra i soprassalti o essere eletta priora, ammalarsi o risanare, eventi grossi che prendono il nome di destino e che l'avrebbero trovata consenziente, di questo non dubitava, quando fosse il momento: ma anche, nel fondo, un po' distratta. Le era bastato finora posare la testa sul guanciale perché la sopraffacesse questa distrazione beata e benedetta; adesso imparava che la strada della fuga era molto più larga, che passava per alberi ed acque, per paesaggi e pitture, e in qualche ora di viaggio o d'aria libera sfociava come in un lago di eternità.

Se n'era accorta quando l'eternità era sul finire e il tempo prendeva ad accorciarsi rapidamente, rubandole la vita di sotto i piedi: ohimè quel sole rosso! Ohimè le voci, che da un poco rigano l'aria dietro il sipario del boschetto, segni di faccende riprese, richiami e risposte, forse piste incrociate di ordini e contrordini! C'è anche un canto, che giunge a brandelli quando il resto tace, e non parrebbe roba di contadini; un madrigale? Musicisti

chiamati dalla città, che provano la voce all'aperto? Incalzata ad un tratto da cento parti, anche da Cichetta che si è messa a mormorare « Ma sarà tardi? », Geronima rimane ancora un momento trasognata a guardarsi indietro, ma già non sa più bene quello che guarda; salta giù dalla sponda e prende in gran fretta a raccogliere la roba, il busto di tela rigida, il cercine a ciambella per i fianchi: « È tardi, è tardi ».

E adesso invece guardava in avanti, prevedendo l'ora più avanzata quando gli alberi sarebbero bruni come ora la loro immagine riflessa, quando lo specchio dell'acqua rimanderebbe al cielo quasi oscurato gli ultimi barlumi, e forse si sentirebbe musica, forse si servirebbero sorbetti e canditi, ma quasi senza dubbio si passeggierebbe al fresco del crepuscolo, in conversazione elegante; all'improvviso ne era pressoché sicura, tanto incrociarsi di voci doveva pure significare qualcosa; e poi, che cosa non poteva avere stabilito e combinato una donna come la magnifica Battina, nel tempo che loro erano rimaste a bagnarsi?

Cichetta da parte sua non doveva averci ancora pensato, ma lasciandosi stringere i lacci del busto voltava la faccia con allarme di qua e di là, continuando a domandare: « Avremo fatto male? ». Non è uno scandalo, voleva dire, esser state tanto tempo senza che nessuno sapesse dove eravamo?

« Facciamo presto », incalzava Geronima, vestita a mezzo; Franceschetta, dicendo « oh Signore, oh Signore », cincischiaava incerta una falda ancora umida della camicia, strapazzandola per traverso di modo che le sue rotondità, modellate dalla tela tirata, risaltavano come se posasse, proprio lei! per un dipinto mitologico; quando chi arriva bel bello, aggirando il boschetto dal margine inferiore per camminare in piano, godendosi le ombre lunghe dei lecci, con le mani dietro la schiena? Il magnifico Gianfrancesco, che vedendole in simile arnese alza spropositatamente le sopracciglia pallide e ironiche e prosegue senza dir niente; soltanto, nell'oltrepassarle, si copre gli occhi con un gesto enfatico del dorso della mano, a dita aperte, come chi recita in teatro.

Subito furono di nuovo sole; Cichetta, scarlatta di mortificazione, batteva con poco effetto il piede nudo sull'erba, fulminando: « Hai visto? Hai visto? Colpa tua! ».

« Hai visto? » lo disse anche Geronima, in tutt'altro tono, strascicando svagatamente le sillabe; il fatto che la cugina fosse stata al buon momento molto più nuda di lei doveva esserle di grandissimo conforto. « Ma l'hai visto il Magnifico che faceva Atteone? ».

D'un tratto si mette a ridere; e anche Franceschetta, scandalizzata di sé, sente alla bocca dello stomaco il ben noto solletico di quando (succede in laboratorio, qualche volta in cappella addirittura) meno si dovrebbe, più si ride. Da un pezzo non sono più bambine, queste fanciulle carnose e pavide che rabbriviscono di fretta e d'ansia accanto ad un'acqua ormai abbandonata dal sole. Franceschetta, in particolare, tra sei mesi o meno sarà forse una dama, e tra poche ore saprà se è vero. Ma non è, ora come ora, una buona ragione per resistere al riso; nemmeno la paura che hanno della Magnifica e dell'avvenire, è una buona ragione.

Sanno che avranno molto male al fianco, prima che riesca loro di smettere.

POESIE

di

Georg Heym

Traduzione di Rodolfo Paoli

INNO

*Infinite acque rotolano sui monti
Infinite mari incoronano la tenace terra
Infinite notti salgono come oscure schiere
Con tempeste a disturbar le nuvole più alte.*

*Infinite organi cantano su mille canne,
Tutti gli angeli gridano nelle loro zampogne
Sui campanili, che potenti si stagliano nel vuoto
Che s'inazzurra in eterni spazi.*

*Ma i cuori, consunti nella vita inferiore,
Al suono squillante di flauti disperati
Si levano come ombre in mortale struggimento
Oltre ameni, rossi tramonti.*

NOTTE ROMANA

*S'era in giardino. Intorno alla cisterna
Pascolavano i muli. E un canto dolce e pieno
Accompagnava il suono dei mandolini.
Un mozzico di candela alla finestra della taverna.*

*Come eco lieve di Pan, lontano, in una selva
Una chitarra. Ed al tintinno dei bicchieri
Vibran le corde tremule dei mandolini.
Fulgide splendono in cielo le stelle d'Italia.*

*Uno scampanello sveglia nella notte.
Col chierichetto veniva un vecchio prete
A portare in una casa il viatico.*

*Mentre gli altri lo riverivano,
Vidi lo splendore del Colosseo
Levarsi solo e solenne sulla porta degli olmi.*

LA MORTE DEGLI AMANTI NEL MARE

(Prima stesura)

*Nel regno delle ombre dormiremo
Là presso i morti. E soli resteremo
Nel sonno eterno, là negli abissi,
Nelle città nascoste dei demoni.*

*La solitudine ci chiuderà le ciglia
Nulla udiremo nelle spaziose volte.
Solo i pesci, che guizzano dalle finestre
E un vento lieve tra i rami di corallo.*

*Alla barca sussurra l'anima del mare.
Gli ombrosi venti della sera sono i nocchieri
D'un deserto senza strade, ove l'oceano
Si leva sempre in scuri monti d'acqua.*

*Nelle lor gole vaga un cormorano.
E il mare, sotto, vacilla verso il fondo.
Si capovolge. E sulla liscia via un relitto
Passa dopo l'altro nel gigantesco abisso.*

*Su pennoni marci siedono i marinai,
Scheletri bianchi che il Maelström addusse.
Simili a spettatori nel chiasso d'un arena
Guardano nel piano senza fondo.*

*Il Maelström s'avvicina al bordo
Della barca che oscilla. Ancora si difende.
Ed ecco, va. Nel bianco abisso, un punto
Che sprofonda nel vuoto dell'imbuto.*

*Come un ragno il mar chiude la bocca
E bianco luccica. Sol l'orizzonte trema
Come il volo d'un aquila, che sullo stretto
Alto e solingo si levi nell'azzurra sera.*

LA GUERRA ⁽¹⁾

(Abbozzo)

*Risorto è colui che dormì a lungo
Risorto da caverne sotterranee.
Sta nel crepuscolo, grande ed ignoto,
Stritolata nella nera mano la luna.*

*Nel clamore serale cittadino lunga è l'eco,
Gelo ed ombra di uno strano buio,
E gelido si arresta il giro turbinoso dei mercati.
Silenzio. Tutti si guardano. E nessuno sa.*

*Nelle vie tocca lieve le loro spalle.
Una domanda. Nessuna risposta. Un viso impallidisce.
Lontano geme leggero un rintocco
E le barbe tremano sull'appuntito mento.*

*Sui monti egli comincia già a ballare
E grida: Voi guerrieri, tutti, su, qui.
E rimbomba, quando egli oscilla il nero capo,
Da cui pende una sonante catena di mille teschi.*

*Come torre sorge dall'ultimo fuoco;
Ove il giorno fugge, i fiumi pieni sono già pieni di sangue.
Innumeri son stese già le salme tra i giunchi
Coperte di bianco dai potenti uccelli della morte.*

*Su azzurre cortine fiammeggianti di mura rotonde
Sta dritto, al suono d'armi in oscure vie,
Sulle porte, ove i guardiani stanno stesi,
Sui ponti, grevi di montagne di morti.*

⁽¹⁾ Non si deve dimenticare che in tedesco la guerra è maschile (*Der Krieg*). Ho pensato che questa difficoltà è facilmente superabile immaginando il « Dio della guerra », anonimo, senza ricorrere alla figura classica di Marte. Esistono tre versioni di questa poesia, dello stesso periodo (1911). Questa è la più ampia e più ricca, perciò la si è preferita.

*Nella notte spinge il fuoco in mezzo ai campi
Cane rosso dalla chiostra di bocche selvagge.
Dall'oscuro sorge il mondo nero delle notti
Dall'orlo orridamente schiarito da vulcani.*

*E di mille rosse punte sono
Spurse di fuoco le buie pianure,
E tutto quel che geme su e giù per le vie
Lo spinge nell'incendio, che la fiamma più s'allarghi.*

*E le fiamme divorano col fuoco un bosco dopo l'altro,
Gialli pipistrelli stanno appesi coi denti tra le foglie,
Come un carbonaio egli scaglia la sua stanga
Contro gli alberi, ch  il fuoco bruci bene.*

*Una gran citt  spar  in giallo fumo,
Si gett  silente nel ventre dell'abisso.
Ma gigantesco su rovine ardenti sta
Chi tre volte in cieli selvaggi ha volto la sua face,*

*Nel riflesso di nubi sconvolte da tempeste,
Nel deserto freddo della morta oscurit ,
Si che quasi tutta la notte consumse coll'incendio,
Pece e fuoco gronda gi  su Gomorra.*

ULTIMA VEGLIA

(Terza versione)

*Quanto fosche le tue tempie
E pesanti le tue mani.
Sei già tanto lontana
E non m'intendi più.*

*Sotto la luce tremante
Sei così triste e vecchia
E le tue labbra contratte
Orridamente, in eterna rigidezza.*

*Domani torna qui il silenzio
E forse nell'aria, ancora
Il fruscìo di corone
E un odore di consumzione.*

*Ma le notti si fanno
Più vuote ora d'anno in anno,
Qui, dov'era il tuo capo e lieve
Sempre il respiro tuo.*

NOTA SU GEORG HEYM

Georg Heym è pressoché sconosciuto in Italia ancora, anche se corre voce che si stia preparando una traduzione delle sue opere maggiori e anche se chiunque parli di poesia espressionista non può fare a meno di ricordarlo tra le figure più importanti. E anche tra le prime. Alcune di queste liriche furono scritte nel 1910 e ancor prima; il loro carattere espressionista non vien dato tanto dalla forma quanto dai motivi, dal tono, dall'insistenza su certe parole, su certe figurazioni che non si possono dire solo macabre, ma altamente drammatiche. Se gli uomini politici avessero un orecchio fine, forse certi presentimenti che Heym (e altri poeti espressionisti) hanno avuto, avrebbero potuto metterli in allarme. Questo giovane scrittore che moriva tragicamente nel 1912 (come si è già narrato nel numero 27 della Rassegna di Letteratura tedesca di questa rivista) « vedeva » e lo descriveva, con un anticipo dunque di almeno tre anni, il « dio della guerra », pauroso, pronto a scatenarsi sull'umanità, che sembrava averlo dimenticato. Ma anche in questo caso, come più di un secolo prima, al tempo dello *Sturm und Drang* i governanti considerarono queste visioni, queste liriche come pure esercitazioni letterarie, senza nessun riferimento « pratico ». Ma è un discorso antico e non è questo il luogo di riprenderlo, se non per fare un breve accenno. Si noti piuttosto come, anche conservando la rima e certi andamenti tradizionali Heym riesca ad essere moderno e perfettamente in sincronia col movimento espressionista di cui è molto incerto che abbia avuto più di un lontano presentimento. A conclusione di questa serie di liriche, tutte, a loro modo caratteristiche, se ne è messa una che, per quanto scritta nel 1911 (nell'ultima elaborazione) veniva considerata da un poeta ed esperto come Gottfried Benn, a tanti anni di distanza, come una « poesia » senza necessità di aggettivi, *Poesia* dunque colla maiuscola che dimostra la grandezza del poeta, proprio perché pochi anni prima Detlev von Liliencron aveva affrontato, in altro modo e con altro spirito, lo stesso dolente e bellissimo tema: l'ultima veglia all'amata.

RODOLFO PAOLI

UMBERTO BOCCIONI

di

Roberto Tassi

II

Il lavoro di ricerca condotto da Guido Ballo per lungo tempo e su un campo assai allargato, comprendente cioè le zone liminari e i vari e complicati influssi di cultura,⁽¹⁾ ha permesso di seguire, anno per anno, stagione per stagione, il percorso bruciante di Boccioni, il suo nascere, espandersi e morire, nel breve giro di anni della sua vita d'artista, dagli inizi romani tra il 1903 e il 1905 fino alla tragica estate del 1916. Ballo ha potuto così far luce su alcune zone ancora abbastanza oscure, togliere dal catalogo di Boccioni opere che vi si erano indebitamente infiltrate, precisare e rettificare numerose datazioni. Su queste basi il lavoro di comprensione e valutazione dell'opera di Boccioni viene grandemente agevolato.

Ci è sembrato di poter riconoscere nella sintesi di forma e colore, nel dinamismo, nella poetica dello stato d'animo, i tre elementi caratteristici ed essenziali di quel lavoro; e la loro fusione nelle opere maggiori, cioè l'attuazione della sintesi per mezzo del dinamismo convogliando nell'opera l'elemento esistenziale e vitalistico. In questo complesso contenutistico e formale convergono tutti gli influssi che Boccioni, nella sua grande fame di cultura, aveva colti nell'Europa di quegli anni, gli esiti dell'impressionismo, il divisionismo, il movimento dei fauves, il simbolismo, le Secessioni, il decaden-

⁽¹⁾ Ci si riferisce al volume: GUIDO BALLO - *Boccioni, la vita e l'opera*, «Il Saggiatore», già citato nella prima parte di questo scritto (L'Approdo Letterario n. 31).

tismo, dati francesi, tedeschi, italiani e perfino provenienti, con Munch, dall'estremo Nord.

Ci interessa ora seguire, lungo il percorso della sua opera, l'elemento cromatico, in che modo si depone nel quadro, come lo vivifica, e come si unisce alla forma plastica (i due elementi della sintesi) e anzi in qualche modo la crea; per cui nelle grandi opere del periodo futurista il senso plastico della forma si amalgama al senso lirico, eccitante, vitalistico del colore. Poiché Boccioni fu un grande colorista ossessionato dall'elemento plastico della realtà. L'attenzione che egli ha sempre avuta per l'impressionismo, considerato come il vero movimento rivoluzionario che sta alle origini dell'arte moderna, e quella per il divisionismo, che gli era entrato nel sangue fin dagli inizi e non ne era più uscito, sono motivate soprattutto dalla preminenza che, in quei movimenti, il colore in sé aveva assunto; stanno anche all'origine di quel concetto di eliminazione del vuoto che Boccioni sviluppò in seguito fino a giungere all'invasione dello spazio con piani plastici, che erano come una solidificazione delle vibrazioni luministiche congiungenti gli oggetti all'atmosfera e fra di loro; tali vibrazioni erano ottenute per mezzo di una orchestrazione cromatica, una polifonia di elementi frantumati di colore che riconoscevano la loro origine appunto nelle pullulazioni atmosferiche degli impressionisti prima, nel puntinato diffuso dei divisionisti poi. E la differenziazione dal cubismo invece verteva quasi del tutto, o almeno in modo preminente, sul cromatismo che diveniva nel quadro di Boccioni tutt'uno col dinamismo di contro alla stasi monocroma e astinente di quello.

È chiaro insomma che la componente «mentale» che smembrava le forme per farne poi un associato plastico, traeva la sua origine e la sua forza dalla componente «emozionale» tutta affidata al colore.

Del resto Boccioni era, fin dall'inizio, del tutto cosciente di questo fatto. Difatti la prima enunciazione teorica che egli fa delle sue idee, il «Manifesto Tecnico della Pittura Futurista», pubblicato nel 1910, è tutto pervaso, come ha notato già Calvesi, da un «acceso cromatismo»: «Allora tutti si accorgeranno che sotto la nostra epidermide non serpeggia il bruno, ma che vi splende il giallo, che il rosso vi fiammeggia, e che il verde, l'azzurro e il violetto vi danzano, voluttuosi e carezzevoli.

Come si può ancora veder roseo un volto umano, mentre la nostra vita

si è innegabilmente sdoppiata nel nottambulismo? Il volto umano è giallo, è rosso, è verde, è azzurro, è violetto. Il pallore di una donna che guarda la vetrina di un gioielliere è più iridescente di tutti i prismi dei gioielli che l'affascinano.

Le nostre sensazioni pittoriche non possono essere mormorate. Noi le facciamo cantare e urlare nelle nostre tele che squillano fanfare assordanti e trionfali.

I nostri occhi abituati alle penombre si apriranno alle più radiose visioni di luce. Le ombre che dipingeremo saranno più luminose delle luci dei nostri predecessori, e i nostri quadri, a confronto di quelli immagazzinati nei musei, saranno il giorno più fulgido contrapposto alla notte più cupa.

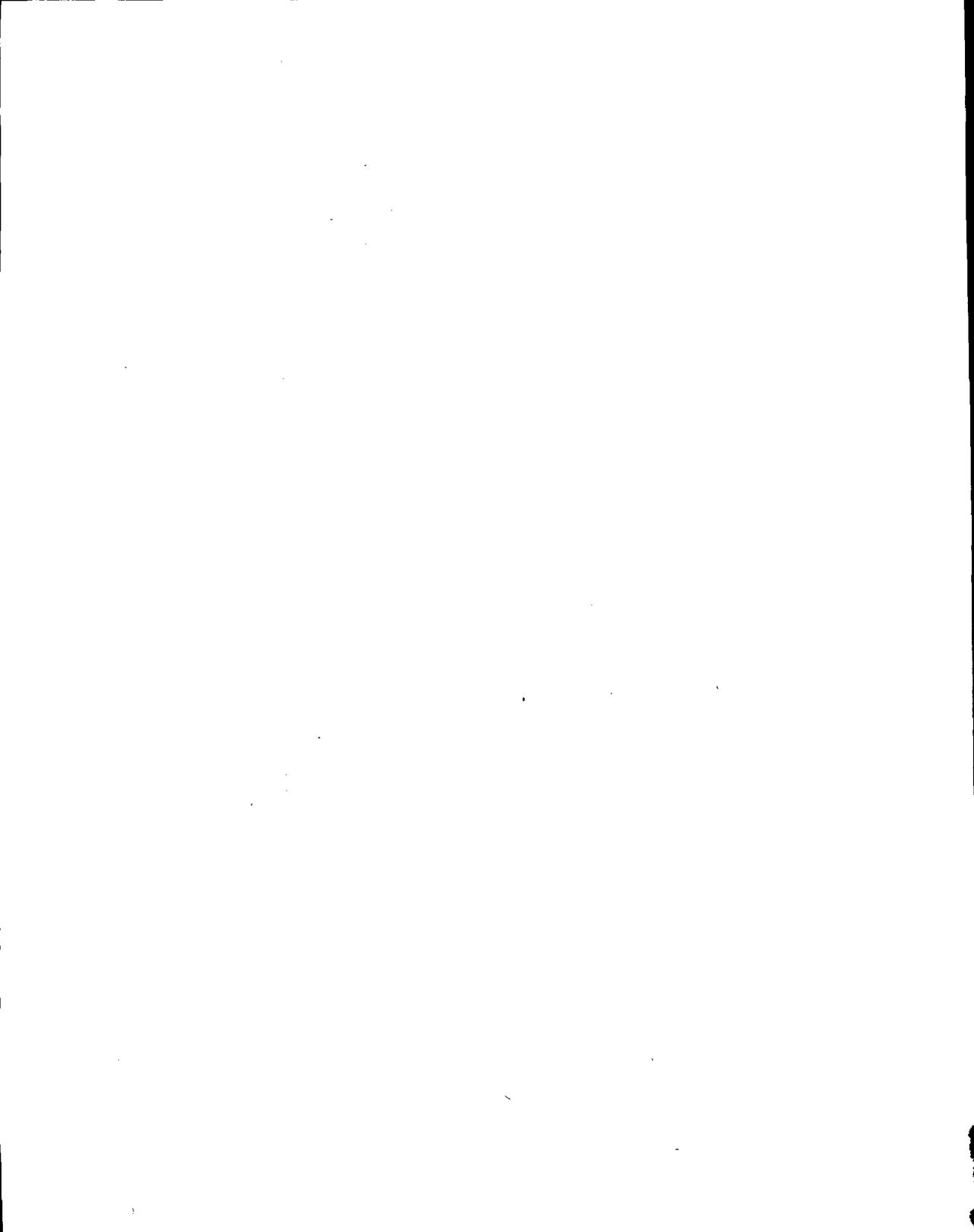
Questo naturalmente ci porta a concludere che non può sussistere pittura senza *divisionismo*. Il divisionismo, tuttavia, non è nel nostro concetto un *mezzo* tecnico che si possa metodicamente imparare e applicare. Il divisionismo, nel pittore moderno, deve essere un *complementarismo congenito*, da noi giudicato essenziale e fatale».

Queste idee diffuse, gridate quasi, con baldanza giovanile ma anche con la coscienza di segnare veramente l'inizio di una concezione nuova della pittura, erano il riassunto o meglio l'acme, il punto estremo di raggiungimento di tre anni di attività pittorica, durante i quali era riuscito, attraverso difficili crisi e un faticoso lavoro, a creare già le basi, fortissime, della sua persona artistica.

L'insegnamento di Balla e il rapporto diretto con le sue opere divisioniste che restano le più solide e realizzate di tutta la sua vasta produzione, in quegli anni romani di inizio di secolo; il viaggio a Parigi dell'aprile 1906, che gli permette di conoscere le opere dei divisionisti francesi e quelle dei fauves allora appena giunti alla ribalta della notorietà come il fatto più nuovo e rivoluzionario; una saltuaria permanenza a Padova con frequentazioni di Venezia, dove si iscrive anzi all'Accademia, tra il 1906 e il 1907; il rapporto con Previati e con Segantini nei primi tempi della sua vita milanese, 1908 e 1909; sono tutti fatti che entrano in qualche modo nella formazione del suo linguaggio e predispongono alle enunciazioni teoriche del manifesto tecnico; sono i fatti cioè che segnano per sempre la sua personalità artistica e, come si vede, girano tutti attorno a un'idea della pittura basata



Umberto Boccioni: *Scomposizione dinamica-plastica di un cavallo e di un cavaliere in movimento* (1914)



sulla preminenza del colore e sulle sue possibilità di espressione plastica.

Il « Ritratto della madre » del 1907 (Galleria d'Arte Moderna, lascito Grassi, Milano), al di là del generico ricordo di Balla, è già condotto con un uso del colore a toni puri autonomi che denuncia la conoscenza di quadri fauves ed è in relazione anticipata con la frase del manifesto sui colori del volto umano. Nello stesso anno il « Ritratto dello scultore Brocchi » (Col. P. Marinotti, Milano) è tutto impostato sulla scomposizione puntiforme dei toni puri e sull'uso degli stessi toni a zone più spesse ed allargate a seconda del punto focale del quadro, a seconda cioè del piano spaziale. È chiaro che Boccioni usava le sue esperienze divisioniste e fauves allo stesso tempo, senza credere che potesse esserci, tra le due, incongruenza stilistica, anzi conseguenza di visione e perveniva in tal modo a rendere il senso plastico della forma, realizzando già la sua sintesi di forma e colore.

In quei tre anni che precedono il « Manifesto tecnico » Boccioni assimila voracemente gli elementi più fecondi della cultura europea inizio di secolo: alla linea impressionismo-divisionismo (neo-impressionismo)-fauve aggiunge ora gli stimoli del simbolismo e del decadentismo, che formeranno l'amalgama psicologico-esistenziale, cioè in fondo il supporto contenutistico, della sua opera successiva. Non è questione ora, per lui, di cubismo, l'incontro avverrà nell'11 e avrà solo allora il suo peso.

Boccioni è fin dall'inizio un uomo europeo; la sua apertura mentale, la sua sensibilità, il suo modo di affrontare i problemi dell'arte sono di colpo europei, così, costituzionalmente; è finalmente cessata per l'Italia quella posizione marginale che per quasi tutto l'Ottocento aveva limitato la portata e la sostanza culturale dei suoi artisti, ad eccezione forse del solo Segantini, in una zona di angustia regionalistica, come se le sotterranee scaturigini che dai tempi primevi, dai tempi barbarici avevano seguito a scorrere, ad alimentare e a stratificare vita e cultura nell'oscuro fondo dell'uomo europeo si fossero per quel periodo e per quella nazione improvvisamente disseccate.

In Boccioni riprende a scorrere sangue, vitalità, civiltà umana d'Europa; ma non in lui solo, negli stessi anni in un altro artista, quanto è possibile diverso e lontano da lui, avveniva la stessa miracolosa reviviscenza; anche Morandi a Bologna iniziava allora la sua opera di antico e modernissimo europeo. Di un'Europa di case e di stanze nelle case, di chiusi drammi

quotidiani nel trascorrere di un'esistenza cosciente, sicura, solida della propria forza; un'Europa di veggenti quieti, persi solo dentro se stessi; quanto l'Europa di Boccioni era vorace e barbara, di luci notturne e febbrili sul buio delle sue pianure.

Nel 1908 il cromatismo divisionista, la sospesa introspezione psicologico-sentimentale, la poesia luministica, la severa definizione plastica de « La signora Massimino » (Coll. Palazzoli, Milano) e de « La cucitrice » (Coll. Palazzoli, Milano); il fervido sentimento naturalistico, tutto teso di colore e di affondamento terrestre, con puntate ora verso Seurat ora verso Van Gogh, del gruppo di paesaggi della collezione Chiattonne a Lugano; la sicurezza di tono e di impostazione spaziale dell'« Autoritratto » di Brera e di « Officine a Porta Romana » (Banca Commerciale, Milano); il simbolismo talvolta affidato a un estro esteriore, ma a volte solido di forme emozionante delle opere in prevalenza grafiche e de « Il Sogno » (Coll. Palazzoli, Milano) tra il 1908 e il 1909; infine nel 1909 il raggiare del colore splendente di derivazione previatasca (Ballo) di « Studio di testa femminile » (Coll. A. Moratti, Milano); la carica di tristezza, di partecipazione umana, di sentimento profondo della vita cittadina delle varie « periferie », l'espressionismo di « Maestra di scena » (già Coll. Bachi, Torino) tra il 1909 e il 1910; sono tutti elementi di una visione sicura, potente, tenacemente moderna, aperta sull'Europa.

Ma quando nell'aprile del 1910 fu pubblicato il « Manifesto tecnico » poté sembrare che questo suonasse come un ripudio di tutto il lavoro di questi anni o addirittura come il segno di una incongruenza grave che poteva minare alla base e dimostrare velleitario ogni anelito totale di tipo rivoluzionario. Cosicché venne facile a Soffici di stroncare brutalmente la Mostra del luglio a Ca' Pesaro, che comprendeva 42 opere di quegli anni. Soffici, sviato da una certa dose di snobismo e da una specie di « complesso di superiorità », non aveva avvertito il timbro europeo della voce di Boccioni, e la forza innovatrice contenuta, ancora immobile, al fondo di queste opere.

Ma proprio negli stessi giorni della Mostra di Venezia Boccioni, chiuso nel suo studio di Milano, comincia, in una serie di disegni e bozzetti preparatori per un grande quadro sul tema del lavoro, a liberare questa forza:

ecco che il movimento, costretto finora all'impalcatura plastica e vibrante in tensione all'interno del colore, comincia ad agitare le forme e a far girare il puntinato divisionista in una ridda di vortici, di onde, di raggiate cromatiche. « La città che sale » (Museo d'Arte Moderna, New York) in cui Boccioni aveva cercato « una gran sintesi del lavoro, della luce e del movimento » era l'applicazione dell'enunciato del « Manifesto tecnico » « che il dinamismo universale deve essere reso come sensazione dinamica » e portava la sintesi di forma e colore a realizzarsi attraverso il moto vibrante delle particelle di colore; conteneva già anche l'avvio allo studio della penetrazione dei volumi, quindi della continuità spaziale. Era aperta la via del Futurismo.

All'inizio del 1911 in tre opere, dipinte probabilmente nello stesso periodo di tempo, « Baruffa » (Museum of Modern Art, New York), « Testa femminile » (Galleria d'Arte Moderna, lascito Grassi, Milano), « La Madre » (Galleria Ricci Oddi, Piacenza, v. tavola a colori in « L'Approdo Letterario » n. 31) la forza pura del colore si fa tutta viva di luce tanto da arrivare a una specie di espressionismo lirico, mantenuto sulla linea impressionismo-fauvismo; mentre la forma, la sensibilità plastica, non ne è soffocata ma risale tra la ricchezza, ormai non più statica, delle svirgolate di colore ad evidenziarsi sicura e col suo solito peso.

L'« Idolo Moderno » (Coll. E. Estorich, Londra) dello stesso anno, è una specie di summa degli elementi culturali e formalistici che confluivano in quel momento nel lavoro di Boccioni: gli elementi simbolisti e decadentistici che erano passati nella cultura delle Secessioni, la suggestione della vita moderna, agitata, notturna (già un anno prima nel « Manifesto dei pittori futuristi » aveva scritto: « E possiamo noi rimanere insensibili alla frenetica attività delle grandi capitali, alla psicologia nuovissima del nottambulismo, alle figure febbrili del viveur, della cocotte, dell'apache e dell'alcolizzato? »), l'elemento espressionistico o almeno di deformazione espressiva che ha sempre tentato Boccioni, l'evidenza o la preponderanza dell'elemento cromatico che va dallo squillo puro e violento dei gialli, dei rossi, dei blu alle vibrazioni puntiniste dell'atmosfera, infine la penetrazione spaziale di figura e ambiente ottenuta attraverso il legamento cromatico e le raggiate luminose, prime avvisaglie del dinamismo e delle « linee di forza ».

Ma tutto il 1911 è un anno fondamentale per Boccioni: l'ossessione del colore, con cui è iniziato, continua ininterrotta, tocca l'accesa bellissima varietà di « Visioni simultanee » (Niedersächsische Landes-galerie, Hannover), dove è portata a una nuova intensità la fondamentale caratteristica dello stile boccioniano di unire in un'unica visione la forza lirica ed emotiva del colore e la definizione netta, durevolmente plastica, evidenziatrice, della forma (solidificare per mezzo del colore, voleva dire andare a Cézanne, ma anche andare oltre Cézanne); si frantuma nella scomposizione cubista de « La Risata » (Museum of Modern Art, New York); giunge negli « Stati d'animo » a un discorso psicologico che crea l'atmosfera emotiva dell'opera attraverso, volta a volta, delicatezze od oscure drammaticità di tono. Ormai, dopo il viaggio a Parigi dell'autunno, anche il rapporto con il cubismo è esperito; ed è indubbio che gli serva, non foss'altro per dargli una spinta sulla via di rendere « pieno » lo spazio per mezzo della scomposizione dei piani.

Così Boccioni si affaccia ai suoi tre anni futuristi, 1912, '13, '14, con pienezza di esperienze culturali europee e vivo di idee nuove, segnato dalla sua naturale, inalienabile passione per la vivacità del colore e per la plasticità della forma. Sono tre anni eccitati, febbrili, densi di attività di ogni genere, quasi forsennati: viaggi per l'Europa, mostre, « serate futuriste », e un lavoro teso al limite della resistenza, quadri, sculture, acquerelli, disegni, articoli, conferenze, perfino la pubblicazione di un libro di teoria critica. Boccioni in questi anni dà fondo a tutta la sostanza della sua vita, elegante, acuto d'intelligenza, violento, deciso a tutto, il cuore colmo di poesia, la testa ronzante di idee, di teorie, di scoperte; egli riesce veramente ora a cogliere una totalità di vita, sia pure in quel suo modo estroverso, aperto, sprofondato sulle cose, quasi urlante, a volte perfino retorico, e a consumarla tutta nella sua opera: ne nascono così alcuni capolavori.

Opere come « Materia » (Coll. Mattioli, Milano), « Scomposizione di figura e tavolo » (Galleria d'Arte Moderna, Milano), « Elasticità » (Coll. R. Jucker, Milano), « Antigrazioso » (Coll. Caetani d'Aragona, Roma), « Dinamismo di un corpo umano » (Galleria d'Arte moderna, Milano), « Dinamismo di un foot-baller » (Coll. Sidney Janis, New York), « Bevitore » (Coll. R. Jucker, Milano), tutto il gruppo delle sculture, e i numerosi acque-

relli di « scomposizione dinamica » di figure del 1913 (molti in Civica Raccolta Bertarelli, Milano) formano, nella sua opera, un nucleo centrale, solido di sostanza umana; in esse, realizzando totalmente i suoi principi di dinamismo, di scomposizione e compenetrazione dei piani, e l'invenzione delle forme uniche della continuità nello spazio, della ininterrotta pienezza della atmosfera come se corpi aria luce e oggetti fossero tutti della stessa materia amalgamati in un'unica grande costruzione di forme colorate, Boccioni porta al suo acme la possibilità sintetica di forma e colore. Ancora in queste opere vive come trama di fondo una zonatura rapida e vibrante del colore che deriva direttamente dal puntinato divisionista; ogni piano, ogni definizione di volume vive e si illumina per forza di colore. Mentre gli acquerelli appaiono ora di delicata attenuazione cromatica, ora più drammatici per la violenza della linea espressiva, delle forme battute dalla luce; e nelle sculture la ricerca luministica modella la materia, evidenzia i piani che sfuggono, sostituisce il colore nella sua funzione di supporto plastico, talché i volumi si animano ed entrano in una tensione che scorre lungo tutta l'opera, trattenuta all'interno dell'essenzialità e absolutezza dei contorni. Con queste opere Boccioni crea immagini tra le più profonde e assolute della vita e dell'uomo del nostro tempo.

Poi, nei due anni successivi, questa forza vitale, questa ispirazione così in consonanza con la vita, si abbassano di tono. Sono gli anni 1915 e 1916 nei quali in Italia è in gestazione la pittura metafisica e in Europa si hanno i primi sintomi di quel ripiegamento su un ordine che sembrava instaurato più nelle menti che nelle coscienze, ma comunque conduceva il movimento artistico a una sosta e a un ripensamento del passato.

Boccioni riprende la meditazione su Cézanne ed è come se volesse ripartire dal punto in cui aveva iniziato la grande avventura futurista, se volesse cioè raccogliere le forze, con in più l'esperienza di quella, per una nuova avventura. Che fu impedita dalla morte; cosicché la sua parabola si equilibrò, venendo questi anni post-futuristi a corrispondere a quelli pre-futuristi e la sua immagine finale d'artista si fissò sul grande « Ritratto del Maestro Busoni » (Gall. Naz. d'Arte Moderna, Roma), tutto scheggiato di luci cezanniane.

VIAGGETTO LETTERARIO A PARIGI

di

Luigi Bàccolo

Il russar tempestoso di Monsieur l'abbé fra Torino e Modane mi confortava nella mia cuccetta, mi teneva caldo come il ronròn di un micione familiare, mi aiutava a distrarmi dai miei pensieri di « esule ». Un sedentario per elezione e per costume, quando si allontana (tre giorni) dal suo paesetto, ha bisogno di questo: una mano amica nella mano, e una musica nota a coprire il rimbrotto angoscioso del treno sulle rotaie. Mia moglie dorme nella cuccetta sotto la mia, anima libera che patria non conosce altra che il cielo; sotto di lei il reverendo Padre russa senza rimorsi e senza complessi.

Fin da quando preparavo il viaggio sull'orario ferroviario e una vetusta Guida di Parigi — sapendo che avrei passato una notte senza sonno maledicendomi cupamente dentro il cuore, con le lacrime agli occhi se il fischio della locomotiva mi avesse riportato a Savigliano, la mia casetta nella strada senza automobili, la dolce sirena straziante di mezzogiorno dal palazzo comunale — sorbivo la tazza del consòlo di ogni sedentario che riponga due camicie e un pigiama nella valigetta: la bellezza di ogni viaggio è nel presognare il ritorno a casa.

Monsieur l'abbé invece aveva consumato un buon pasto al vagone ristorante, si era fumata la sua sigaretta davanti al finestrino fidando nella faccia rosea e liscia capace di respingere perfino la malinconia della neve

violacea sotto il crepuscolo, dall'ultima pagina del breviario era passato al *bonne nuit mesdames bonne nuit messieurs*, alla posizione orizzontale con le mani incrociate sul petto, al russar ch'è rampollo della buona coscienza sposata alla buona digestione.

Fiocca la neve di febbraio sulle strade di Parigi, fiocca sul davanzale della mia finestra, fiocca sulla torre Eiffel che vedo dalla mia finestra. È il solo monumento parigino che porterò nella memoria, e non sono andato a cercarlo; nemmeno Notre-Dame, che osservo cinque minuti di fuori e cinque minuti di dentro, di passaggio sotto la neve per raggiungere il numero 25 del Quai Voltaire, alle undici del mattino.

Il signor de Montherlant mi fa fare non più di tre minuti di attesa in quel Vittoriale in miniatura che è la sua anticamera: teste di imperatori romani, Veneri di marmo, capitelli greci, torsi mutili; un tutto bianco attenuato dalla gravità bianca e nera del Quai Voltaire visibile dalla finestra in fondo. Mia moglie, che conosce le *Jeunes filles*, mi susurra con una apprensione non finta: « Montherlant non sarà contento quando vedrà che hai portato con te una donna, *une lépreuse* ». Tuttora bell'uomo, non alto ma duro di membra, asciutto, i capelli a spazzola in cui non s'è imposto ancora il bianco e il biondo muore, Montherlant dalla soglia si inchina rigidamente, con uno scatto del collo che mi ricorda von Stroheim quando faceva l'ufficiale tedesco.

Ho letto quasi tutto di lui, ci siamo scambiate molte lettere. Adesso è come me l'immaginavo, ridimensionando per conto mio la sua leggenda: un uomo che può essere perfino affabile, se si venga a trovarlo per fare un discorso serio. Sorride bene, per esempio. E sa allontanare i discorsi che non gli garbano con un gesto della mano che ricorda il sangue azzurro dei suoi antenati castigliani. Si informa del nostro viaggio e del mio lavoro con cortesia che non pare convenzionale, ma non ci invita a passare nel suo studio: prendo quel riserbo come un ammonimento che mi piace, una lezione di solitudine essenziale in questo mondo cordialone e sbracato nel quale il destino ci ha sbattuti a vivere. Così, è in mezzo alle teste degli imperatori e al ventre marmoreo di una dea che discorriamo di Bruto, di Catone, di

Pompeo; ma quando gli accenno alla *Guerre civile* di cui è annunciata imminente la rappresentazione in un teatro di Parigi, guarda da un'altra parte e sorride: « Justement, je n'aime pas en parler ».

Del resto anche lui è una statua-viva, però. Uno scrittore come lui è tenuto a esserlo, prima di diventarlo in marmo o in bronzo. Voglio dire che la sua fuga dalle mode e dai cenacoli è forse altera astuzia soltanto per gli astuti, mentre ha il suo vero senso profondo per i soli profondi: un rifiuto della letteratura come scambio di merce intellettuale, un rifiuto del mondo che mangia il tempo e ammolisce i rigori, un rifiuto delle cose che passano. Quasi un'astrazione, in un'opera così legata al reale com'è la sua. Senonché, appunto, la realtà è opera di Dio, e il mondo (il « mondo », il « secolo ») sono del demonio e dell'uomo. E non dimentico che Montherlant è scrittore cattolico, quando mi dice che gli piacerebbe scrivere ancora quindici o venti libri se Dio gli darà vita sufficiente, e postilla: « Bien entendu, je ne crois pas en Dieu ». (Come dice il giovane Castorp nella *Montagna incantata* di Mann: « Cancellare Dio è un gesto estremamente cattolico »).

Monsieur de Montherlant, mi veniva la tentazione di dirgli, ecco un modo eccellente di rendersi incomprensibile alle giovani generazioni. Le giovani generazioni, come ognuno sa, sono assetate di idee elementari e chiare, tanto vero che fanno largo uso di destra e di sinistra, di impegnato e di disimpegnato. Come possono seguire uno che si proclama cattolico e ateo, che prende i suoi personaggi di peso e li mette in mezzo ai Catone e ai Bruto con la pretesa che discorran fra loro come fratelli? Montherlant sorride di nuovo per farmi capire che ha capito i miei pensieri, e li trova di poco conto (« les jeunes, je les envoie promener »). Giocherellava con il filo dell'abat-jour. Nonostante la brevità dell'incontro, non è difficile intuire l'uomo che passa con estrema rapidità dall'interesse per il discorso al silenzio del solitario. Guai se si accorgesse che lo sto, dentro di me, romanticizzando. La neve continua a cadere fitta oltre la finestra, che è al primo piano e lascia intravedere i passanti frettolosi, le macchine semisepolte, il Quai bianco e nero come una stampa antica. Agitazione di fantasmi, appunto: come è detto in una delle pagine più recenti dell'uomo diritto sulla sua sedia (non

ci sono poltrone) cortese e distante, che mi sta di fronte: « Tutto quello che avviene attorno a me è agitazione di fantasmi, che tra un attimo saranno doppiamente dissipati: dalla loro morte e della mia. Non c'è ragione che io mi mescoli con questi fantasmi ». Quando gli avevo annunciato il mio viaggio a Parigi mi aveva scritto: « La vedrò con piacere, se non sarò morto ».

Era passato mezzogiorno, ma non sapevo decidermi al commiato, ben sapendo che un giorno avrei rimpianto di non aver osservato abbastanza, un po' per discrezione un po' per quella trepidazione che prende quando ci troviamo di fronte a un uomo che rappresenta nel tempo un'opera che ne è già fuori. Con Pirandello mi era accaduto qualche cosa di molto simile. Nella sua affabilità che sfiorava la timidezza mi era parso di leggere i segni di una solitudine metafisica; di Montherlant, il naso volitivo e generoso, la bocca forte, la fronte ben squadrata e i capelli a spazzola, le mani potenti, materializzavano una costruzione morale di alta qualità, un dispregio della meschinità, del compromesso, della viltà, del conformismo che non ha bisogno di altri impegni per sentirsi vitale. Questo nostro mondo letterario sovrappopolato di scrittori che passano il meglio della loro esistenza a captare con le antenne il fruscio serico della Moda in cammino (l'impegno degli anni '40, l'evasione degli anni '50, il non si sa ancora che degli anni '60) o le Sirene dei Premi, Montherlant con le sue virtù cardinali la fierté, la droiture, le mépris, le désintéressement, l'honnêteté: è ancora un uomo di questo mondo?

Il nostro colloquio si chiuse con Dante. Mi disse che gli sarebbe piaciuto conoscere l'italiano per poter leggere la Commedia. Lo stile di Dante, disse, qualcuno ha scritto che nei momenti migliori gli rassomiglio...

Un inchino rigido davanti all'uscio, sempre alla von Stroheim, e mia moglie, che durante il colloquio aveva quasi sempre taciuto per lasciarmi gustare l'uomo mentre lei gustava i marmi, già per le scale commentò: « E i *biòfagi* se ne sono andati! È certo un grande personaggio, ma io preferisco Giono che ci ha presi sotto braccio per le strade di Manosque, e ha scosso la testa con perfetta convinzione quando lo abbiamo chiamato *mâtte* ». Le promisi che quel pomeriggio stesso ci saremmo distesi i nervi con Marcel Jouhandeau.

Girare Parigi in métro senza neanche la tentazione di risalire ogni tanto per una capatina al Louvre ai Champs-Élysées o a Montmartre mi parve una cosa naturalissima. Perché i luoghi o i monumenti parlino o cantino bisogna esserci nati in mezzo, come ai vecchi campanili o ai giardini pubblici del nostro paese. Però anche il parco della Malmaison è molto suggestivo, come si dice, sotto la neve e il gelo di questo crudelissimo inverno, l'Avenue Ducis sa di favola, e la villetta di cui varchiamo la soglia è tutto un universo libresco prefabbricato: c'è l'harmonium con cui Marcel si consola nelle notti di insonnia, un pettirosso che viene a tenergli compagnia sul davanzale, c'è Élise la compagna della sua commedia maritale; c'è perfino Céline, la figlia adottiva che se ne è fuggita a causa del cattivo carattere di Élise, ma qui è presente in mille fotografie, e poi c'è Marcel, l'unico, il grande, l'immortale Marcel Jouhandeau.

Tutto vestito di nero, pantaloni attillati, maglione, berretto di pelliccia, il padrone di casa fa sfoggio e spreco della propria persona sul palcoscenico della Avenue Ducis. Visto da destra è vero che ha il profilo ecclesiastico, ma da sinistra ha il profilo *canaille*; la voce morbida e il sorriso infantile-senile provvedono alla conciliazione degli opposti. Lo spettacolo, unico, si suddivide in tre tempi. Tre tempi, tre scene. Una al pianterreno dove Jouhandeau presenta il proprio personaggio in tutto lo splendore dei divani, delle tende, dei tappeti, con il pettirosso che viene a conversare, l'harmonium eccetera. Secondo piano: Élise, moglie, complice e nemica, deuteragonista suo malgrado. Il terzo piano è consacrato al silenzio al lavoro e alla fede: un mistico letto appartenuto a un vescovo spagnolo si stende equivocamente tra un crocifisso del Seicento e la fotografia di un giovane morto in guerra, Léon Laveine: « une amitié absolument pure » susurra Jouhandeau con la sua soave voce da Révérend Père.

All'ultimo piano parliamo tutti sottovoce, o addirittura preferiamo il silenzio. Al primo abbiamo discorso di lavoro, di Marcel quand'era professore in un istituto religioso di Passy, dei suoi sessanta o settanta volumi, anche delle sue « amicizie particolari »: il padrone di casa è un meraviglioso conversatore, sa onorare gli ospiti nella maniera più intelligente, che è di raccontare o mostrare cose capaci di rivelare il tono di una casa e di una

esistenza; di darne il sugo. Parla del padre, il macellaio di Guéret violento e sanguigno, della madre che sola lo ha capito e difeso di scandalo in scandalo, del suo amore per Céline, di Élise egoista e intrattabile. La maligna testa di saggio antico, il profilo soave dell'ecclesiastico continuano a conciliarsi perfettamente nell'armonioso eloquio che dev'essergli costato chi sa quanta fatica. Non meno della prosa dei suoi libri nei quali, diceva pittorescamente Georges Perros, si vede « il Re che rifà il proprio letto ».

Onde preparare i visitatori al secondo Atto, secondo piano, Marcel ha fatto collocare nel salotto, di fronte al divano della conversazione, un gran quadro di stile gabrielico raffigurante come un'eroina del *Fuoco* o della *Fiaccola sotto il moggio*, Élisabeth Toulemon, danzatrice celebre ai tempi della « Belle excentrique » di Satie, amica di Jean Cocteau e di Charles Dullin, in arte Caryathis, oggi, dal 1929, Madame Élise Jouhandeau, madre adottiva di Céline, autrice dell'autobiografico « Spleen empanaché » e del maritale « Lien de ronces ». La scena del secondo Atto è una camera da letto, la Signora sdraiata su un gran divano, avvolta in lenzuola di seta scarlatta; un telefono color crema a portata di mano, in grembo un fascio di fogli manoscritti, in mano una penna. La rappresentazione che dura da trent'anni, trecentosessantacinque giorni l'anno, si vale di una regia abile ma discreta, in concorrenza con la natura col buon Dio e con il grande arredatore parigino: giù il pettirosso innamorato di Marcel, su una Bibbia e un San Bernardo aperti sotto il ritratto di Léon Laveine, in mezzo i drappi color cuore.

Élise è una donna impulsiva e *primesautière*, e vederla nella sua solitudine preparata e organizzata, in quel certo abbandono che portano gli anni alle troppo famose « belle » della scena, sotto i dolci occhi ironici del marito, ispira perfino una certa tenerezza. Raccontava a me e a mia moglie di aver bevuto un sorso di vino dal bicchiere di Marcel, la sera stessa che lo conobbe: il filtro magico di Tristano. Lei attraversava allora un periodo di crisi, alla vigilia di abbandonare il mondo per un chiostro. Marcel la riportò verso la vita, anzi una doppia vita di donna e di personaggio. Un religioso, a cui chiese consiglio, le disse: « Dio unisce le creature, e non sbaglia mai. Vostro marito aveva bisogno di voi, e voi di lui ». Se è vero che Dio non sbaglia mai, postillò più tardi mia moglie, vuol dire che è anche amico degli scrittori

e provvede a fornirli di materiale perfino attraverso il sacramento del matrimonio: difatti da un terzo di secolo, al primo e al terzo piano Marcel va compilando il suo enorme memoriale contro la moglie, al secondo Élise denunciando a Dio e agli uomini i peccati infernali del marito.

Che sia mai stata bella, oggi a nessuno verrebbe di pensare, ma è gentile Élise « Jouhandelle », non sapresti se più rassegnata o più felice, più stanca o più orgogliosa dei libri che si è impegnata a scrivere e di quelli in cui le tocca vivere. È una donna anziana, che porta gli occhiali, una pesante *l'isense* contro il rigore dell'inverno parigino, e la sua croce letteraria. Così appoggiata ai cuscini mentre scriveva, mi sembrò più simile a una vittima che alla spietata spregiudicata istrionica dominatrice dell'Avenue Ducis, quale la conoscono i lettori di Jouhandeau (« Ce qu'elle peut être égoïste » susurrerà tra poco Marcel accompagnandoci alla porta). La Jouhandelle si preoccupa della salvazione di Jouhandeau, della sua anima troppo sottilmente peccatrice: « Ha scritto delle cose molto brutte, mi spiegava, che del resto io non ho mai letto. E tutte le sue passioni sono state colpevoli ». Alludeva naturalmente agli amori « gidiani » di Marcel, alla sua altalena troppo compiaciuta e troppo poco folle tra Dio e l'Altro. E Marcel sorridendo del suo sorriso di angelo ribatteva: « Oh mia cara, non bisogna vergognarsi delle proprie passioni, del resto Lui giudicherà con una misura misericordiosa esattamente proporzionata al nostro male. Io mi sento assolutamente tranquillo, mia cara ». Come una buona zia di commedia borghese che vuol essere severa ai trascorsi del nipote libertino, mentre ne è equivocamente orgogliosa, la Signora scuote la testa da cui gli occhiali hanno cancellato ogni traccia di peccato: « Adesso che sei vecchio, certo. Ma tu hai sfidato l'Inferno, lo ha scritto anche *L'Osservatore Romano*: sottile alchimista del Male, ti ha chiamato. Il est dangereux de trop longuement évoquer l'Enfer, n'est-ce pas? ». Fu allora che io suggerii che anche la Commedia di Dante comincia con l'Inferno ma si conclude col Paradiso. Jouhandeau ne rimane estasiato. Lo osservo in quel momento dal lato destro, sul suo profilo devoto-edificante non rimane traccia di malizia. Ma Élise, che lo stava osservando dal lato sinistro, scosse ancora la testa sospirando: « Il faut l'espérer, quand même ».

In quel momento ebbi l'illuminazione critica. Vidi. Seppi che la coppia più celebre della letteratura francese, dopo aver vissuto sotto il medesimo tetto trent'anni senza cessare di bersagliarsi con accuse e vituperi, è dopo tutto la più borghese coppia della letteratura francese. Marcel sorride, Élise sorride. Un po' di affetto, un po' di rancore da vecchi coniugi, un po' di alta commedia per la gran scena parigina che divora insaziabilmente i suoi personaggi. Il Jouhandeau della sua Jouhandelle e la Jouhandelle del suo Jouhandeau: quale unione nella carne e nello spirito perfetta, e quanto feconda di figli nella « Collection blanche » di Gallimard.

Il secondo giorno la neve continuando a scendere sulla torre Eiffel, mi sentii giustificato se pensavo a Balzac e alla rue de l'Échelle, a Stendhal e alla rue Caumartin, a Simenon e al Quai des Orfèvres: rimanendo abbandonato sul letto. Mi dicevo che lo scenario del mondo essendo per natura caotico e pazzo, non c'è ragione che imponga di osservarlo razionalmente o almeno a lume di buon senso; che non c'è stravaganza rilevante nel passare davanti a Notre-Dame agghiacciato sotto i propri pensieri per poi sbavare di commozione di fronte a un gattino moccioso che si fa leccare il sedere dalla madre, pia e compunta nella propria maternità; come mi illustrò il proprietario dell'albergo sorprendendomi a osservare la scena nel corridoio: « Elle lui donne son lait, elle lui lèche ses excréments, è il loro giro di affari ».

Prima di scendere per il pranzo provai a telefonare a Maurice Goudekot: mi sarebbe piaciuto conoscere l'uomo che conservava negli occhi l'immagine dell'ultima Colette ispessita dagli anni ma alleggerita dallo stile, l'uomo per cui Colette aveva scritto: « Et quand tu t'étendras en travers du vertigineux ruban ondulé, si tu n'as pas laissé derrière toi, un à un, tes cheveux en boucles, ni tes dents une à une, ni tes membres, un à un usés, si la poudre éternelle n'a pas, avant ta dernière heure, sévré tes yeux de la lumière merveilleuse, si tu as, jusqu'au bout, gardé dans ta main la main amie qui te guide, couche-toi en souriant, dors heureuse, dors privilégiée... », l'uomo a cui Colette aveva mormorato, guardando per l'ultima volta il cielo e le rondini di Parigi: « Regarde, Maurice, regarde! ». Ma Goudekot era in Svizzera, probabilmente con la sua seconda moglie. Provai a telefonare a Pierre-Jean

Jouve: una voce grassa e preoccupata di vecchia signora mi disse che Jouve era a letto con la *grippe*, mezza Parigi aveva la *grippe*. Provo con Cioran, dissi a mia moglie, Cioran è giovane e non ha la *grippe*. Nel suo francese vertiginoso e immaginifico, Cioran mi fissò un appuntamento in un caffè della Avenue Bosquet, si scusò di non ricevermi in casa dove la compagna era malata, mi chiese del mio viaggio dall'Italia, sospirò su quel maledetto inverno che era la fine del mondo.

Per la mia seconda e ultima serata parigina, la città si presentava grigia e bianca, la Ville Lumière non faceva gran spreco di luce materiale. Appena il tavolino del Café de Tourville è fra me e Cioran, metto le mani avanti e gli dico con aria di sfida: « Io prendo una camomilla. Ben forte ». « Camomilla anche per me » dice. Quando leggevo i suoi saggi sulla *Nouvelle Revue française*, così dissugati e assoluti, me lo immaginavo, questo rumeno professore di filosofia in esilio, un bell'uomo alto e regale, col pizzo alla moschetteria e i capelli candidamente sconvolti: chissà perché, il ritratto di Marcello Soleri quale avevo incontrato per le strade di Cuneo nella mia giovinezza. Invece è un uomo sui cinquanta, più grigio che pallido, innervosito dalla gente che entra ed esce, gli occhi socchiusi in una fatica abituale nel volto appassito, non proprio piccolo di statura ma senza, come dire?, senza slancio verso l'alto, di quei capelli secchi che se pioveressero gaietti li infilzerebbero un per uno.

Mi domandò che cosa ne pensavo della vita qui a Parigi. Gli risposi che non ne pensavo assolutamente nulla dato che ero arrivato il giorno prima e sarei ripartito il giorno dopo. « Assolutamente assurda », attaccò subito: ma non c'era in lui traccia di recitazione, solo l'abbandono di uno straniero a Parigi di parlare con un altro straniero, quasi tra esuli. « Assolutamente assurda. Questa civiltà occidentale ci annienta tutti. In Rumenia io ho mia madre e i miei fratelli, e là è peggio che qui: il tallone dei Russi ha schiacciato fin l'erba. Quanto a me, i giornali comunisti hanno scritto che sono un traditore e un venduto. Ma a chi venduto, questo me lo dovrebbero spiegare. Qui uno scrittore non guadagna niente, anche se è come si suol dire arrivato. *Rien, mais rien*. I francesi un grande popolo di lettori? Non

mi faccia ridere. È tutto un bluff, dai grandi ai piccoli. Jouhandeau vende duemila copie dei suoi libri. I miei si vendono anche meno. Neanche i critici leggono, in Francia ».

Mentre il *docteur ès décadences* cominciava così a screditare la vita, pensavo non del tutto a sproposito a certi versi in cui Arrigo Boito rimprovera a Dio di avergli dato « povera fede - Ed immensi ideali ». Mettevo questo grigio professore di filosofia nel suo paese (non ho capito il nome, ma doveva essere piccolo come il mio), prima dell'esilio, entro uno stretto orizzonte toccato dalle grandi ali dell'amore per la vita. Il troppo amore per la vita, è normale che porti a star male nella vita. Figuriamoci poi in quella letteraria. « La dittatura culturale della Francia? Un enorme bluff, né più né meno che quella politica. La France n'existe plus et réussit pourtant à s'imposer à tout le monde. L'Armée fa ridere, absolument — ce n'est rien, mais rien! Come la letteratura. Si sa ancora scrivere un romanzo, ma un romanzo può scriverlo non importa chi: oramai, tanti cittadini che pagano le tasse, tanti romanzieri. Le roman est foutu ».

Si accalorava troppo nel dire che tutto è niente. Sostenne perfino che lui oramai era come un saggio antico... Un saggio fatto di soli nervi che lo cingono come una corazza dolorosa, un saggio che fa stridere i denti alle prime note di un'orchestrina, pur tanto meno selvaggia che da noi, tanto più conscia di rappresentare bene o male una civiltà detta europea.

« Mauriac è un grande polemista, l'unico del dopoguerra. Ma che molti lo chiamino corruttore della gioventù e della borghesia, questo mi fa ridere. Sa che Mauriac regalerà duemila voti al Generale, sì e no? C'est rien, absolument rien. La borghesia difende il suo miracolo economico, ed è tutto. Neanche si accorge che lì è la sua tomba. Lei li vede questi miracolati prendere le armi quando i barbari, arriveranno ai confini? Il nostro caro vecchio marcio mondo è foutu, caro amico. La Francia ha cominciato a decadere quando si è gettata nelle braccia della democrazia. Il Primo Impero è stato la sua ultima follia vitale. Da allora è finita. L'Inghilterra è arrivata prima grazie al conformismo e alla stupidità illuminata dei suoi abitanti. La Svizzera è un paese nato morto. Il virus della libertà, caro amico, è la fine dei popoli. *Finis Europae*, come diceva un mago, il Sâr Péladan. Dal momento

che il virus è entrato nel sangue, ils sont foutus. Absolument ». Cioran si contraddice, ergo esiste. Perché, non fosse l'attaccamento a quel virus, che cosa lo tratterrebbe qui a Parigi, lontano dai suoi, e, si vede, in una mezza povertà? « Non potrò mai più tornare laggiù. I comunisti dicono che sono un traditore. Noi rumeni siamo avvezzi da secoli a ogni sorta di dominazioni: i Turchi, i Russi, i Tedeschi: ci rassegniamo. Io qui vivo. Lavoro. Scrivo ».

Ci voleva una buona dose di ingenuità, illudersi di « consolare » quell'uomo che non possiede per quattro soldi di istrionismo, e trasuda da ogni poro il più sciagurato amore dalla vita, quello che fa odiare la vita per com'è fuori del suono astratto del suo nome: ma un critico ha detto che il vostro stile è rigoroso quanto quello di Valéry, un critico vi ha paragonato a Beckett per la vostra distruzione del mondo, vi hanno assegnato il Prix Combat... « Ahimè, le lodi di questi critici che non leggono nulla. In realtà io scrivo un francese artificiale, e il mondo non si distrugge con le parole. Hanno anche scritto che sono un masochista e un sadico. Per forza lo sono, se dico la verità: puisque l'homme est foutu. Absolument. A meno che la bomba atomica si incarichi di correggere questo ammasso di orrori. Je suis sûr, je dis sûr, che ancora pochi decenni, e l'uomo tornerà al cannibalismo, o mangerà se stesso come Eresitone dopo aver tagliato la quercia sacra a Cerere. E badi che i barbari stessi si sono oramai contagiati al virus della libertà. Il disgelo, appunto, e col disgelo la valanga, l'apocalisse: l'invasione cinese, l'invasione africana. Non nasce forse un cinese ogni due secondi? Voilà qui n'est pas rigolo du tout. Ci mangeremo e ci distruggeremo, l'ho scritto tante volte nei miei saggi. Ma i miei saggi, caro amico, cela n'est rien. È tutto un bluff, niente ci salverà. Quando mi trovo a caso in qualche città, lo stupore più grande non è che esistano campanili e musei, ma che quel giorno stesso non si scatenino rivoluzioni, massacri, la fine del mondo. Mio caro amico, noi siamo qui al Café de Tourville, nella Avenue Bosquet di questa Parigi che continuano a chiamare ridicolmente la Città Luce, e intanto on est foutu, absolument ».

La corda di un violino singhiozzò con un po' troppo di pathos, Cioran si alzò di scatto, afferrò il cappello, mi prese per un braccio in strada sotto

la neve. C'era poca gente, poche macchine: le ultime tracce di un mondo che si era già divorato in spirito, prima dell'avvento dell'apocalisse, se guardiamo alle ragioni vere della vita, a quel che è la vita, la vita di coloro che furono i santi, le grandi amanti, i grandi campioni della fede o della avventura — a tutti gli uomini semplicemente umani, i nostri vecchi che ereditavano ed edificavano per i figli... Guai a lasciarsi prendere dall'angoscia di Cioran, che vuol arrivare senza letteratura e senza pose là dove solo può avventurarsi chi sia munito del passaporto della poesia. Quella sera il mondo, non quella via di Parigi, mi apparve non più che un involucro grigio e nero, e il silenzio solo paura. « È un silenzio che non riposa, questo. Lei va ancora qualche volta in campagna? Io sì. Ho conservato questa inutile abitudine da quando, ragazzo, facevo cinquanta chilometri al giorno per riposarmi. Nella mia campagna rumena, che allora era una vera campagna. Adesso è finita, l'orrore non ha risparmiato neppure lei. Ormai ci sarà sempre un imbecille a viaggiare con lo scappamento aperto o la radiolina tascabile. Gli uomini non potranno mai più riposare, mai più. Per questo un giorno saluteranno l'atomica come una liberatrice. Ricorda Esiodo? ».

E con un filo di voce, lenta quanto prima era vertiginosa, con la sua voce di esule, quest'ometto fasciato di nervi recita come una cantilena di favola: « Gli uomini vivevano allora come gli Dei immortali, senza lavoro e senza dolore. Morivano come addormentarsi, vinti dal sonno. Tutti i beni erano di tutti. La fertile campagna offriva spontaneamente un nutrimento abbondante, ed essi ne godevano a piacimento... ».

L'indomani, terzo giorno, rientrai al mio paese. Tornavo a bighellonare per le strade, finito il lavoro, con beatitudine egoista, e già costava una certa fatica pensare all'esistenza reale di Montherlant in mezzo ai suoi marmi, di Jouhandeau a colloquio col pettirosso, di Élise col suo fascio di manoscritti sulle lenzuola scarlatte. Quanto a Cioran, non era un poeta né un personaggio. Solo un povero diavolo d'uomo, come me se mi avessero strappato da queste quattro stradette e da questi quattro alberi, per scaraventarmi tra le illustri cose di una città sconosciuta.

LA METAMORFOSI DI BONNEFOY

di

Piero Bigongiari

Yves Bonnefoy, forse il maggior poeta giovane di Francia, nato a Tours nel 1923, con questa *Pierre écrite* (Paris, Mercure de France, 1965) è al terzo tempo della sua opera poetica, non numerosa ma essenziale: dico essenziale tanto pei suoi svolgimenti interni quanto per la brevità folgorante, tinta d'un filo di sangue, del dettato: pel lucido amore, lucido nell'oscurità, che « ditta dentro ». Il poeta va « significando » attraverso « images déchirantes », ma mentre le fruga, e le strazia, con la punta acuta dei significati, ecco che, accecato, sia pur tanto razionalmente, da « Un éblouissement dans les mots anciens », dall'abbaglio sanguinante della ferita, è costretto ad ammettere: « Nous n'avons plus besoin d'images déchirantes pour aimer » (*P.*, 75⁽¹⁾). L'amore rimane di là, fuori d'ogni immagine e d'ogni strazio: calmo, puro.

Un palinsesto di questa attività è quell'*Anti-Platon* che uscito su « La Révolution la nuit » nel '47 verrà ripubblicato dalla Galerie Maeght nel '63. Ma la prima raccolta organica è del '53, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, presso il Mercure de France; la seconda, *Hier régnant désert*, del '58, sempre presso il Mercure. Si aggiunga un'attività saggistica preziosa, da quelle *Peintures murales de la France gothique* edita da Hartmann nel '54 al libro centrale di questa meditazione critica; *L'improbable*, uscito nel '59 sempre presso il Mercure, che raccoglie saggi esemplari come *Les tombeaux de Ravenne*, *Le temps et l'intemporel dans la peinture du Quattrocento*, *L'acte et le lieu de la poésie*. *L'improbable*, ebbe a dire in privato Bonnefoy, « doit presque tout à l'Italie »; e noi sappiamo come questo poeta

(1) Adopero queste abbreviazioni: *D.*: *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (Mercure, 1953); *H.*: *Hier régnant désert* (Mercure, 1958); *I.*: *L'improbable* (Mercure, 1959); *P.*: *Pierre écrite* (Mercure, 1965).

sfidasse un'inclemente primavera fiorentina per ritrovarsi ancora davanti al suo Piero in Arezzo, che già gli aveva suggerito così a fondo il colore dell'essere nel parere, in un parere per rapporto reciproco dei singoli stati dell'essere. Già nella razionalità di Piero il concetto, mentre metteva in crisi, anche salvava la fondamentale anticoncettualità dell'esistenza. Nel '61 questa serie di saggi aveva una *cauda* stupenda ne *La seconde simplicité*, una *plaque* sempre edita dal Mercure, e nel *Rimbaud par lui-même* delle Éditions du Seuil, che nella congerie degli studi rimbaudiani si rivelerà sempre più come un testo necessario. Il profilo bibliografico non può trascurare le traduzioni da Shakespeare, e vedremo come non sia fittizio per Bonnefoy dedicarsi a ricercare nelle sue membrature, nella sua sintomaticità linguistica una tale drammaturgia; come una drammaturgia sia il presupposto necessario di questa azione poetica: che plana in se stessa, che ferisce il proprio stato confidenziale, un'azione cioè che sperimenta la propria forza d'inerzia nella parola. Se la parola è *outrée*, un grido represso, lo è perché scavata nella propria oscura profondità, nella propria fisicità, da questa azione che mentre la percorre vi si intride frenandosi. Nella parola è uno strido di freni chiusi, un duro appassionato oscurarsi: un abbaglio nel buio. Questa poesia è insomma una specie di anti-materia dell'azione: « pierre écrite » da una drammaturgia implicita, dalla fondamentale anticoncettualità della vita.

Ora davanti a questa *Pierre écrite* dobbiamo riconoscere, più che un libro, già una data nella storia della poesia. Alcune delle « pierres » qui raccolte erano state editate dalla Galerie Maeght nel '59 in edizione numerata, con « ardoises taillées » di Raoul Ubac. « La pierre que dit Ubac est une métaphore de l'être » ha scritto il poeta, e tanto più « la pierre que dit "Bonnefoy" est une métaphore de l'être » (*I.*, 80).

Ma andiamo per ordine. Bonnefoy risponde a Éluard fin dal primo nascere alla poesia: Douve, la misteriosa creatura *double* colta nel suo movimento immobile, o, se volete, nella sua movimentata immobilità nel libro del '53, accetta interiorizzandovisi la perpetua metamorfosi della creatura éluardiana, ma proprio a dare valore discriminante al senso stesso, ultimativo, della metamorfosi così come alla sostanza di ogni metamorfosi: la forma. La forma in cui consiste e in cui si trasforma Douve, una forma « piena », non è il perpetuum mobile éluardiano, figlio diretto dell'ingordigia picassiana di ogni aspetto dell'esistenza, maschera e sostanza insieme della verità. La forma éluardiana non consiste, non può consistere mai in se stessa: l'eroticismo trobadorico di Éluard mentre la rincorre meravigliato, ne pungola la perpetua trasformazione, ne accetta la fondamentale inconsistenza hic et nunc. Sicché Éluard libera, attraverso pretesti formali, nella sua purezza il sentimento *engagé* soltanto a dimostrare se stesso. Bonnefoy ha deciso di dare un valore sensibile, un peso formale, all'esperienza, di inseguirne la progressione sottratta alla sublime gratuità del puro movimento. Insomma con Bonnefoy il senso di un'esperienza si propone in luogo del puro e semplice farsi all'infinito, in un imprevedibile infinito, di essa. Quella

di Bonnefoy è una decisa e preliminare esperienza del finito, che può darsi solo in termini formali: la poesia di Bonnefoy attesta la formatività del finito come *primum*, come fondamentale elemento per la prosecuzione del discorso.

Da *Doive a Pierre écrite* non si ha che un rappersersi di elementarità. Come « la pierre que dit Ubac », « d'un monde déjà réduit à ses accents essentiels elle suggère une économie plus serrée encore, un silence, la lumière ou la nuit selon l'élan de nos cœurs ». Luce o notte ottenuti da una forza centripeta, per compressione o fricazione. La « pietra » risulta « scritta » da un'avventura, da una costrizione che ne rende intuitiva la forza raddoppiata di intima coesione: al di là di questa direzione verso la morte, non vi è morte, ma il senso di una durata, l'apertura, a dir così, verso una concezione molecolare della materia vivente, verso il suo « silenzio ». La passione ha raggiunto il suo stato molecolare: dura allo stato solido. « Selon l'élan de nos cœurs », « un silence, la lumière ou la nuit ». Tale, pensiamo, doveva essere l'animo di Abramo mentre si accingeva a brandire il coltello del sacrificio: « la lumière ou la nuit » e anche una finale indifferenza per la luce o la notte. L'ala dell'angelo ha bisogno di questo « silenzio » per non farsi sentire, mentre il suo intervento si approssima precipitoso. Anche Bonnefoy attende la mano che dia compiutezza, un'altra compiutezza, mentre lo impedisce, al gesto obbediente, già alzato, del sacrificio.

Egli soffia sui carboni oscuri della passione che si arrossano, emettono fuoco nella penombra, calore per le mani intrizzite di chi, proteso su di essi, li attizza col fiato grosso di quello che viene di lontano. Lì intorno il fuoco illumina gli astanti sorpresi dall'ultimo arrivato, dal fiato del suo lungo viaggio: il fiato della fatica è allora luce, questa, che batte come un cuore.

*Durò a lungo l'infanzia, l'ombra del muro, sono stato
La coscienza d'inverno: si piegava
La sua forte tristezza su un'immagine,
Amara su un riflesso d'altro giorno.*

*Non avendo desiderato
Che fare che due luci siano una,
Memoria, sono stato
Nel suo vaso di vetro l'olio diurno
Mentre grida il rossore della propria anima al cielo delle lunghe, lunghe piogge.*

*Che avrà amato? La spuma del mare
Là oltre Trieste, quando il grigio
Del mare di Trieste abbarbagliava
Negli occhi la sfinge da fare a pezzi delle rive. (P., 41)*

In questa poesia si ha una drammaticità sacrificale, il tono raciniano del discorso in definitiva vuole convincere all'ineluttabilità drammatica del sacrificio come all'unica possibile catarsi: ed è qui anche la sua intonazione romantica e jouviana. È un Racine rovesciato, un Racine che affretta i tempi, e i termini, del discorso, in cui lo scroscio rovinoso segna i momenti della liberazione da uno stato di equilibrio che è inerzia prima fisica che morale. Nel compenso, in questo *gradus* di un « savoir passionnel » (I., 126), il primo moto conoscitivo scade a indifferenza, il paesaggio umano si fa imprevedibile, tutto naturalizzato com'è. Ma basta che nei travasi segreti dell'essere si rompa il sistema, la circolazione perfetta, perché il paesaggio sia segnato d'una macchia indelebile, perché insomma qualcosa fuoriesca dal sistema, sfugga all'« insinuation d'un système » (I., 13). Douve è questo fuoriuscire dal sistema, questo porsi ex lege, questo, propriamente, disporsi a essere davvero vista perché fuori della normalità, della normatività, della legge. Questa è la presenza che sfugge al proprio atto: se l'atto è un atto sacrificale. « La plus pure présence est un sang répandu » (D., 42). Ecco come dall'atto di presenza (« L'acte de la présence est en chaque instant la tragédie du monde et son dénouement », I., 29) questa poesia vuole attestarsi come una presenza dell'atto, al compiersi, voglio dire, cioè al culminare, di tutti gli atti, di tutta la sua possibile attività. « Je voudrais que la poésie soit d'abord une incessante bataille, un théâtre où l'être et l'essence, la forme et le non-formel se combattront durement... Les mots peuvent être avant tout notre acte. Leur pouvoir-être, leur avenir infini d'associations prétendues verbales, dites gratuites, nous retrouverons qu'il n'est que la métaphore de notre rapport infini avec la moindre chose réelle, de la nature subjective de toute chose profonde — et dans un moment d'irréalité, de libre décision quant à la chose physique, nous pourrions arracher ce qui est au sommeil de ses formes stables, qui est le triomphe du néant » (I., 176-7). Il senso della metamorfosi bonnefoyana è questo culminare formale, sensibile, questo compiersi dialettico d'ogni concetto, fino a che si crei, dal suo interno, per forza propria, la condizione di quello che Richard chiama l'anticoncetto,⁽¹⁾ e che si potrebbe dire la ragione oggettiva del mutamento, un'antitesi che abbia già la funzione implicita della sintesi, qualcosa di abbagliato nel processo logico, ma non per questo meno inderogabile.

Il gesto accoglie, non provoca, nemmeno prepara. Nel gesto è dunque qualcosa, incomprensibile, in arrivo, qualcosa che si rallenta in esso, qualcosa che cerca di farsi comprensivo nel gesto, come puro gesto. *L'improbable* ha accettato le conseguenze assiomatiche del *Coup de dés*, ma ne ha capovolto il senso: al di là dello *hasard* si pone *l'improbable* come termine non sottoposto ad alcuno *hasard*, rivalutandone l'essenzialità in concreto, l'essenzialità sensibile, non concettuale, dinanzi ai risultati ogni volta scorporati attingibili nel dominio dello *hasard*. « Le vrai lieu est donné par le hasard, mais au vrai lieu le hasard

⁽¹⁾ JEAN-PIERRE RICHARD, *Yves Bonnefoy*, in *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, pp. 210 sgg.

perdra son caractère d'énigme » (I., 181). La scoperta mallarméana si potrà pertanto così correggere (e mia è la responsabilità della dizione): « Le hasard n'abolira jamais l'improbable ». Allora l'avvenimento, nella sua improbabilità, appare gestito con una libertà asciutta e silenziosa: veri calchi del tempo, i movimenti poetici, questi *vrais lieux* (« Le vrai lieu est celui d'une conversion profonde », I., 23), possono accogliere quel tempo che il lettore, e con lui il poeta, vi cola dentro a riempirli, per un travaso continuo e segreto. Questi calchi temporali, neutri di per sé, una volta riempiti di tale pathos scintillano cupi, sono soggetti a rifrazioni e diffrazioni (« la diffraction de l'informe », I., 177) emozionanti. Perché, sì, l'emozione vi si riflette, vi si rifrange, torna, diffratta attraverso questi mezzi approntati dal poeta, verso chi la adopera come termine della propria condizione emotiva: e comprendo tra gli utenti, primo, proprio il poeta che ha approntato, con la materia oscura della propria passione, quei trasparenti *points de repère* che sono i propri « gesti ». Su di essi quella materia oscura, insondabile come la pietra (« cet abîme de plénitude, cette nuit que recouvre une lumière éternelle, c'est pour moi le réel exemplairement », I., 18), esalta la propria oscurità, ma anche scintilla e si stenebra. Il poeta vede, più che la propria passione, perché improbabile, le conseguenze dello stato appassionato dell'uomo, porta l'uomo al di là di ogni probabilità già esperita. Se il *coup de dés* non abolirà lo *hasard*, il togliere preliminarmente ogni *hasard* alla giocata desimbolizza i dadi, ma il tentativo diviene un gesto che assume su di sé il proprio assurdo, nel proprio stesso atto di presenza, non nelle proprie conseguenze.

La metafora in Bonnefoy evapora in realtà universale: voglio dire che all'alzarsi del sipario metaforico che unifica e sostiene questo slancio poetico, insomma la tematica bonnefoyana, quello che rimane è questo più di realtà propiziato dal *poème*, un più di realtà che sussiste quanto più questa è frammentata nelle sue parti, impegnata nella sua ottusità alla luce metaforica che ne aveva così bene finto lo slancio unitario. Questo bisogno di realtà si rivela tanto più universale, quanto più essa è impegnata nei particolari del *poème*. Al ritrarsi della mareggiata romantica bonnefoyana, la spiaggia è cosparsa di prede, in un brulichio vivente. Il tutto può darsi, dialetticamente, solo nella parte: vive dunque come presupposto della sua funzionalità parziale. Ma, sembra dire Bonnefoy, il poeta è tale in quanto può lavorare fino in fondo a questa parzialità che presuppone un tutto. Il tutto ipotetico del *poème* è dunque l'ombrello ideologico che ripara il poeta novecentesco dal prevalere del *rien* ipotizzato dal simbolismo, e per esso da Mallarmé. Bonnefoy ha costruito questo antemurale, questa condizione ideologica che rompe le ondate del *rien* romantico, di modo che la riva non sia flagellata che da una maretta possibile. L'impossibilità è tutta affidata alla tematica del *poème*, e Richard direbbe al *décor*, ma appunto per tenere rappreso, e possibile, il resto: quanto si avvicina all'uomo, quanto l'uomo può

realizzare, dichiarare proprio, e non del dramma. Una realtà distante dall'uomo, su cui l'uomo non può intervenire, è una mera ipotesi, che s'intende il poeta può presupporre, e anche soffrire, ma solo al fine di ricavare da essa una realtà più vicina all'uomo, una realtà « particolare »; e in definitiva, al fine di provocare l'intervento dell'uomo, vietato dal lontano *improbable*, nel vicino possibile. La « verità » è infine un elemento attivo, questo intervento dell'uomo nel possibile: questa modificazione a distanza, ma ravvicinata, per rapporto reciproco, sia dell'uomo sia del reale. La dimostrabilità del tutto è invece puramente teoretica: un'ipotesi universale che ha la sua stabilità solo nell'essere data come punto di partenza della indimostrabilità delle singole parti. Bonnefoy la tematizza per estrarne corollari più vicini a una possibile operazione umana. Quello che lo attira, al di là di questa « verità », è però l'indimostrabile, l'improbabile: il punto, si direbbe, ottico di convergenza, il punto di fuga di ogni probabilità. L'improbabile è anche il non provabile: quanto, sottoposto all'esperienza formale, sfugge a ogni prova. Mentre la probabilità assoluta fa parte del *jeu*, è ancora una maschera ideologica. Se Bonnefoy l'accetta, è perché spera, una volta ammesso nel giuoco delle parti, e sul più bello della sua parte in commedia, di saggiare l'indimostrabile, di mettere con le spalle al muro l'improbabile, di levarsi dinanzi ad esso la maschera della dimostrabilità. Anche Douve è scoperta in mezzo al suo teatro, grazie al suo teatro; ma è al di là di ogni prova; il suo *Théâtre*, di quanto l'approssima, di altrettanto la sottrae a ogni probabilità finale. Lì è la pepita d'oro, lì, meglio, l'oro è nascosto nella ganga tenebrosa che occorre filtrare accuratamente. Quanto più le tenebre crescono, tanto più significa che l'oro è stato separato da quanto lo racchiudeva. Si direbbe che Bonnefoy guardi crescere il cumulo dei detriti per mantenere puramente ipotizzabile il guadagno finale. Il probabile non può darsi per via diretta, ma, ripeto, quanto più l'improbabile assume su di sé il carico crescente, il carico cosciente, della propria improbabilità.

In Bonnefoy è coscienza questa *suffisance* delle cose rispetto al *décor* a cui esse sono chiamate a partecipare, alla parte in commedia, e direi all'eventuale scambio delle parti.

*O suffisance de l'été, je t'avais pure
Comme l'eau qu'a changée l'étoile, comme un bruit
D'écume sous nos pas d'où la blancheur du sable
Remonte pour bénir nos corps inéclairés.*

È la stella che cambia l'acqua, non l'acqua la stella; è *le sable* che acquista *blancheur* sotto il peso, di cui si libera, dei *corps inéclairés*. È *l'écume* che emette *un bruit*, mentre *nos pas* lo assorbono. Con uno scambio perpetuo tra suono, movimento, colore, che ricorda, scisso sul riconquistato piano scenico, il segno totalizzante dell'*Oeuvre* mallarméana. Ma appunto perché l'intercambiabilità è dimostrazione primaria di uno scambio possibile, sempre possibile, tra l'ipotesi e la realtà. È in questo scambio che la metafora perde la sua qualifica

metamorfica rispetto alla realtà finale, alla realtà costretta, che essa ipotizza: la metafora di Bonnefoy è a senso unico, anche se non determina una finalità formale. La sua conseguenza è *l'improbable*. Strano è questo senso di sospensione che emana dalle *suites* bonnefoyane, dovuto appunto a questa loro mancanza di finalità. *L'improbable* è l'America per questo Cristoforo Colombo della giovane poesia partito alla scoperta delle sue Indie: una fine senza finalità, destituita d'ogni finalità; un finito oggettivo salvato all'infinito soggettivo dell'uomo, e un finito che preserva tale infinità e la fa proseguire non finalizzata, cioè appunto nella sua necessaria soggettività.

Occorre un lavoro lento, assiduo per captare le componenti di una tale alchimia metaforica in via di trasformazione. Il teatro a cui è sottoposta la realtà di Bonnefoy è in questa sperimentazione di ogni sua possibilità fantastica: in questo farla giungere appunto al grado dell'improbabilità per saturazione drammatica. Perciò Bonnefoy adopera le armi che il canto romantico e baudelairiano ha apprestato: in questa figuralità totale tentata per vincere quanto di morte è nella parola, nella sostanza umana alla prova. In definitiva, e si consideri per esempio la parte iniziale di *Pierre écrite*, la *suite* sotto il titolo *L'été de nuit*, Bonnefoy, col suo materiale linguistico a disposizione, ne elimina dall'interno quel tanto di probabile che esso comporta mettendolo tutto alla prova, facendolo combaciare, nella raggiunta figuralità, con l'improbabile con cui esso confina. La possibilità figurale di questa poesia è appunto data dalla spinta che ne riceve la probabilità linguistica di raggiungere l'improbabilità tematica. È un po' quello che accade, per esempio, nell'elaborazione petrarchesca della sestina, quando i dati-limite sono tutti sperimentati in un *coup de dés* che ne saturi lo stato di probabilità. L'immagine è al di là, dove non è più possibile immaginare, come il volto stesso, fisso e salvato alla metamorfosi, dell'improbabile. *Pierre écrite* è un altro volto, che si affaccia al di là, di questo improbabile: scritto, cioè tutto segnato indelebilmemente, dal probabile che l'ha usato. La morte dunque coincide per questo poeta, la morte necessaria, con la necessità stessa dell'esperienza a cui ogni materia creata, e pertanto figurabile, è sottoposta, per ottenere quell'anticoncepto della morte che non è tanto l'eternità, quanto l'esaurirsi delle condizioni stesse della mortalità, la risultante di ogni tentazione tragica a cui la materia, e l'esistenza, è sottoposta. *Pierre écrite* è questo *dolmen* in cui si tramuta il messaggio indecifrabile dell'esistente nel suo darsi a tutto il probabile. L'unica decifrabilità è appunto insita nella possibilità di partecipare al dramma totalmente: in ogni sua molecola, direi. Ma questo è altresì accettare la morte che salva, la morte, direbbe Montale, che vive.

*N'avions-nous pas l'été à franchir, comme un large
Océan immobile, et moi simple, couché
Sur les yeux et la bouche et l'âme de l'étrave,
Aimant l'été, buvant tes yeux sans souvenirs,*

*N'étais-je pas le rêve aux prunelles absentes
Qui prend et ne prend pas, et ne veut retenir
De ta couleur d'été qu'un bleu d'une autre pierre
Pour un été plus grand, où rien ne peut finir? (P., 17)*

Alla inevitabilità che postulava per il proprio operare Braque nel 1946: « Realtà, per me, significa vedere le cose senza l'interferenza di un concetto, allo scopo di arrivare a qualcosa che sia inevitabile e che cancelli ogni traccia di idea », Bonnefoy contrappone un'improbabilità che drammatizza una consimile anticoncettualità la quale tuttavia non elimina, come in Braque, il concetto, ma anzi lo attizza in tutta la sua calma antitetica affinché il dramma viva in ogni sua parte, e quivi l'« acte » possa culminare. Come si vede, in questa crisi dell'idea che da Braque a Bonnefoy permea l'intelligenza francese, le conseguenze però sono ben diverse. « Vorrei che la gente che si mette davanti a un mio quadro non avesse niente da dire, alla lettera » conclude Braque, mentre Bonnefoy romanticamente ama l'emozione che corregge la regola, o meglio, per avvicinarsi al suo linguaggio, l'emozione che corregge, e mette in crisi, il sistema concettuale, il quale si rivela come un semplice mezzo per captare l'emozione. Un tale sistema dunque, come struttura di partenza, come sistema di provocazione e non di riposo, è proprio, involontariamente, rivalutato da chi, venuto dopo il surrealismo, aspira infine a una *raison* da cui la « concretezza » necessaria della *pièce* poetica, quella « pierre écrite », lo tiene, nella sua oggettualità, lontano. Ed è proprio qui che l'« acte » bonnefoyano, nel suo culmine, sfugge alla calma razionale di Racine. In Racine il tragico accompagna, nell'evolversi dell'azione, il personaggio a svilupparsi nell'analisi; e l'azione risulta analitica, ricostruttiva, sicché la catastrofe è il sommo raggiunto della ricostruzione psicologica; nella poesia di Bonnefoy l'« acte » della parola spoglia di ogni presupposto concettuale, di ogni motilità ideale, l'azione per immetterla nella sua « antique nuit » (P., 46).

A questo punto, dove la metamorfosi vive il suo ambiguo momento, che insieme separa e unisce due condizioni, le quali in definitiva sono *l'envers* e *l'endroit* di un unico momento, di un'unica moneta non spendibile altrimenti che per questa sua totale opposizione, che è totale saldatura, totale compenetrazione di *facies*, il poeta vede la metamorfosi, questa *matière* in travaglio, come non solo il presupposto, che sarebbe naturale, ma l'entità stessa della forma. La metamorfosi insomma è *engageante* di per sé, in quanto in sé contiene questo slancio che in ogni forma data sarebbe compiuto, finito. Bonnefoy sembra voler trattenere nella poesia, con ogni mezzo, questo slancio nel suo momento più fattivo, più *poietico*, che è anche il suo stato più antitetico, cioè in cui l'antitesi si pone come necessaria bipolarità tra l'essere e il fare. Divide col fare un essere altrimenti imprevedibile; ma l'imprevedibilità preliminare dell'essere è necessaria a statuire, in tutti i suoi atti, proprio il fare.

*Divise-toi, qui es l'absence et ses marées
Accueille-nous, qui avons goût de fruits qui tombent,
Mêle-nous sur tes plages vides dans l'écume
Avec les bois d'épave de la mort,*

Arbre aux rameaux de nuit doubles, doubles toujours. (P., 18)

È in questo momento che l'*absence-présence* può accogliere i « fruits qui tombent », in questo discrimine il poeta può sentirsi mischiato, in un colmo di vita che è altresì il colmo stesso della morte. Le « plages vides » sono sempre « vides » proprio perché sono il luogo di passaggio di un'energia inesausta. La schiuma ha questo fervore instabile di un'energia che vi è presa per sciogliervi; ma sciogliervi significa ricreare le condizioni per implicarvi di nuovo in tutto il suo schiumante intrico. La « soucieuse et désirante nuit » può convertirsi in « lumière » se conserva questo suo termine negativo come il cuore stesso della metamorfosi, se non lo supera ma lo mette in atto nella sua antiteticità.

*Mais ton épaule se déchire dans les arbres,
Ciel étoilé, et ta bouche recherche
Les fleuves respirants de la terre pour vivre
Parmi nous ta soucieuse et désirante nuit.*

*O notre image encor,
Tu portes près du cœur une même blessure,
Une même lumière où bouge un même fer. (P., 18)*

Insomma la catarsi bonnefoyana è tale se *piétine sur place*, sulla *place* stessa della metamorfosi: intendo, se è la metamorfosi nella sua ambiguità, per implicare nel proprio giro tutto il mondo altrimenti imprevedibile, altrimenti fermato ai propri estremi. Il poeta qui si rivela il *mystes* che partecipa al « mystère de la substance »: la drammaticità di essa si rivela come puramente rituale, a riviverne incarnata (Douve insegna) attraverso una tale partecipazione la sua oscura, ineliminabile fluttuazione. Gli estremi (la forma, la materia o meglio « le non-formel » che provoca appunto « la diffraction de l'informe » nell'*hypothèse du sens*, cioè nel « furieux besoin, dans l'espace du poème, d'organiser notre connaissance », I., 177) sono fusi in essa, messi in moto dalla sua continua antiteticità. Anzi la « substance » che è, in questa condizione estremistica, puramente concettuale, si risolve in una realtà da stringere, in uno stato da stabilire, fuori da ogni ideologia e da ogni sistemazione. Sistemare implica sistematizzare: questo Bonnefoy non vuole, per mantenere alla realtà tutta la sua fluidità. Anche la verità, per questa poesia della conoscenza, e sia pure — abbiamo visto — d'un « savoir passionnel » (I., 176), fa parte del sistema, della concettualità del sistema, e in quanto tale il poeta pare rinunciarvi, ovvero rinunciare a una sua presunta stabilità,

che significa rinunciare alla stabilità dell'«acte» («Oui, c'est bientôt périr de n'être que parole», *D.*, 59; «La parole est déjà l'oubli», *I.*, 175), attraverso la fedeltà al dramma e la mira continuamente indirizzata all'improbabile. Di fronte a un vero puramente formale e logico Bonnefoy si mette dalla parte della «substance», si applica alla sua messa in moto, ch'è questo rapporto antitetico, ma non esaurito nell'antitesi, tra materia e forma. Anche Bonnefoy insomma prende la parte, che già prese Nicolas de Staël, dell'«illogisme»: quell'«illogisme» che emerso dalla lezione surrealista pare collegare la surrealtà alla sub-realtà novecentesca ma soprattutto pare non voler rinunciare alla totalità, seppure appunto illogica, dell'esistente, che se si dà preliminarmente attraverso la lezione formale del finito, non può limitarvi la propria perpetua formatività. È per questo che la trasferisce in dramma, ritualità, *décor*, «cérémonie de l'obscur» che è «la fatalité de toute œuvre» (*I.*, 156): lì la metamorfosi è probabile, è il probabile, sotto gli occhi del dio oscuro dell'improbabile, spettatore saziato dalla creazione che stava per sfuggirgli se l'uomo, vero segugio, non gliel'avesse riportata, seppure così *mêlée*, intrisa di terra e di sangue, in preda alle contrazioni dell'oscuro.

Il risveglio, in tale *trance*, è già il ricordo:

Dans les eaux du dormeur les lumières se troublent.

Un langage se fait, qui partage le clair

Buissonnement d'étoiles dans l'écume.

Et c'est presque l'éveil, déjà le souvenir. (P., 19)

Il risveglio è ricordarsi di questo intrico prenatale. «Ici, où rien n'est considéré, recherché, aimé que l'acte de la présence, où le seul avenir qui vaille est ce présent absolu où se défait notre temps, tout le réel est à être, et aussi bien son "passé". Nous concevons que l'événement passé, cette preuve apparente de la mort, n'est qu'un acte ébauché, ou voilé, qui possède son corps de gloire dans un profond avenir. Et qu'il est ainsi notre épreuve. Car son néant n'est définitif que si nous trahissons notre espoir» (*I.*, 179-80). Il simbolo dell'acqua («Eaux du dormeur...») è il permanere di questa fluidità della metamorfosi, ma è altresì l'acqua primordiale da cui emerge la creazione. E il linguaggio è lo stesso intrico che insieme libera e mantiene la *conditio sine qua non* ma nello stesso tempo il *sine conditione* dell'esistente, questo riflesso dell'esistente nell'inesistente coevo al riflesso dell'inesistente nell'esistente: «Un langage se fait, qui partage le clair Buissonnement d'étoiles dans l'écume». Ecco che l'«arbre d'absence» si popola; nell'«écume», cioè in questa condizione improbabile, «le clair Buissonnement d'étoiles» può mantenere la sua probabilità d'esistenza come «langage» che si fa. Ed ecco il punto: questo farsi del linguaggio è nient'altro che un condividere «le clair Buissonnement d'étoiles dans l'écume». Il linguaggio insomma, nella sua probabilità, è l'attestato più evidente, il sigillo conclusivo di una tale

improbabilità. Il linguaggio districa e intrica, è il punto in cui l'esistente conclude ed esalta il proprio stato contraddittorio; meglio, il punto in cui accetta la propria contraddittorietà. Per questo, anche, il linguaggio, come « acte », non basta; la parola è « déjà l'oubli ». L'« acte » lo trapassa e lo disfa nella perenne attualità dell'esistente che se non può arrestarsi nel concetto, nemmeno può permanere nell'innata anticoncettualità della parola. La quale bensì contribuisce a mantenere aperta, e avvertita, l'antitetività necessaria al funzionamento dell'esistente, e pertanto a stabilirne l'improbabilità assoluta attraverso la probabilità stessa che si dà nel linguaggio, come linguaggio.

Qui la poesia di Bonnefoy attinge il suo più oscuro fremito: invischia nella propria oscura chiarezza tale permanenza del passaggio; e allora la metafora assume, in questa « *théologie négative* » (I., 177), la qualità del dialogo agostiniano dell'anima con se stessa, in una fisica prospettiva di tale *suspense* metafisica:

*Eaux du dormeur, arbre d'absence, heures sans rives,
Dans votre éternité une nuit va finir.
Comment nommerons-nous cet autre jour, mon âme,
Ce plus bas rougeolement mêlé de sable noir? (P., 19)*

Solo il linguaggio risolve la contraddizione metafisica in un fisico simbolizzarsi, quasi in un rapprendersi di tale condizione, come ho detto, incondizionata. « Cet autre jour » è nient'altro che questo paesaggio oscuro e accogliente, un « vrai lieu » la cui drammaticità implica l'apprendimento ad esso della ritualità, della sacralità dell'azione: la minacciata speranza del permanere, nel sacrificio, della catarsi. L'azione, con la sua attualità provoca, tocca l'improbabilità stessa della presenza, l'altro polo necessario dell'azione. Non un linguaggio catartico, quello drammatico di Bonnefoy, ma un linguaggio che si fa nel disfarsi della creazione, un linguaggio che disfa il minaccioso rifarsi concettuale della creazione. L'*avatar* del linguaggio sta insomma a riempire l'illusorietà di qualunque conclusione, data una tesi e un'antitesi che non si concludono in una sintesi, ma solo la postulano come eternamente probabile e pertanto eternamente impossibile, finché tesi e antitesi, concetto (« Le concept cache la mort », I., 40) e anticoncetto (« ce pas improbable »: *s'identifier* « à la mort », I., 41), sono destinati, *vis-à-vis*, a fronteggiarsi. Il linguaggio è insomma il sigillo umano della contraddizione, e segna l'assoluta, e drammatica, necessità che essa si prolunghi, se vogliamo che l'uomo possa intervenire nella metamorfosi, e anzi possa farne parte intimamente. Il linguaggio che postula l'improbabile come fine si identifica con le ragioni stesse di una dialettica binaria sostituitasi al tipo tradizionalmente ternario della dialettica ancora di ambito hegeliano.

Una poesia dunque attestante la lacerazione metafisica che l'uomo sopporta e tenta di suturare nella *physis*, nella sostanza polimorfa, nella carne stessa della poesia, all'interno

della parola come all'interno del *poème*: l'elaborazione poetica è questo continuo risarcimento, questa continua strutturazione di tessuti lacerati, con una parola neutra a coprire questo stato di assenza con la presenza struggente del *poème*, e proprio del *poème* che significa in sostituzione dello strappo che riempie.

L'« acte de la présence », la sua anticoncettualità, si insinua e può situarsi soltanto « dans la “ perspective ” du concept », come Bonnefoy accerta sui grandi pittori fiorentini del Quattrocento: « Tel est le dilemme de la perspective, et soudain de l'art: elle qui apporte, avec la variété des attributs de la chose, en un sens tout le réel, elle perd aussitôt tout le réel. — Et cela est vrai aussi bien pour ce réel qu'est le temps. Je disais tout à l'heure que la peinture l'exprime, et avant tout par la “ profondeur », faut-il donc penser que la perspective a facilité sa recherche? Oui, en un sens. Elle a élargi l'horizon de l'acte, donné figure à la simultanéité, montré la complexité des causes et des composantes de l'événement temporel, et ses coulisses, ses conséquences, elle a aisément transformé l'allusion en représentation historique. L'histoire, on l'a souvent remarqué, est la fatalité de la perspective. Mais une fois encore elle manque l'être. Alors que le simple tremblé d'une ligne, l'hésitation d'un profil peuvent saisir l'âme d'une durée, la perspective exacte, qui a trait à un état et un seul de la situation réciproque des choses, qui opère une coupe, à tel instant très précis, dans le visible, ne pourra retenir qu'un *vestige* de l'instant, une pétrification du geste humain qui sera à l'instant vécu ce que le concept est à l'être. Voyez la *Cène* de Léonard. L'instrument perspectif permet à merveille de décomposer l'instant, de retrouver le geste de chaque apôtre, qui autrement se fût perdu dans je ne sais quelle nuit. Nous pouvons à loisir nous attarder dans ce qui fut le secret d'une seconde, mais dans quel monde au juste nous trouvons-nous? Est-ce dans celui de l'idée, du rayonnement principal de l'acte? Sûrement non, tout cela est trop meublé, trop divisé (comment dirait Plotin), trop précis. Et sommes-nous avec les acteurs de cette scène, dans le devenir de leur drame, comme un témoin? Mais, quand notre esprit demeure en réveil, pourquoi ce temps est-il suspendu? En vérité, la perspective nous rejette deux fois à l'extérieur. L'âme de l'instant nous échappe, parce que la perspective ne peint que les objets, les formes, les apparences qui ont encombré l'instant. Et le sens des gestes ébauchés, des mouvements divers nous échappe, parce que leur passé nous manque et aussi leur avenir, je veux dire l'élan qui porte de l'un à l'autre dans la continuité de l'instant. Il s'ensuit qu'en dépit des explications qu'ils accumulent, se dégage de tels tableaux une impression d'absence et d'étrangeté. C'est l'*énigme* des perspectives, toujours si vivement ressentie. L'existence y devient — comme l'acte de la présence dans la “ perspective ” du concept — une réalité impensable que beaucoup de peintres oublieront » (I., 99-101).

Il problema è dunque di afferrare « l'âme de l'instant » in un rapporto di non-istantaneità. Portare l'« instant » nella storia è immerterlo nella « fatalité de la perspective », in altre parole concettualizzarlo. Ma ecco che, s'è visto, « l'âme de l'instant nous échappe,

parce que la perspective ne peint que les objets, les formes, les apparences qui ont encombré l'instant ». E dunque nel *poème* ecco che cosa si ricupera di quell'istante mantenuto: *objets, formes, apparences* che non ingombrano più l'istante ma si situano oggettivamente nella « perspective » del loro « concept »; in altre parole, ancora, che si storicizzano mentre accettano la propria condizione metaforica, stante appunto quella « perspective » storica che li condiziona, diciamo pure che li formalizza, li oggettiva e li svuota, in quanto finiti, della loro potenziale infinità. L'azione di per sé, rispetto all'« acte » della parola, è un « instrument perspectif ». Solo la parola neutra, « obscure parole », può mantenere alla metafora tutta la sua apprensività istantanea, fingere un corpo al pensiero lirico che non può non concettualizzarsi, mentre si dà, cioè mentre fuoresce, « âme », « de l'instant », mentre affronta il dominio razionale e formale del finito. Nel regno della finitudine occorre bene che penetri, come in un giorno troppo chiaro, una « nuit très dense ».

La « pierre écrite » è dunque « un *vestige* de l'instant », deriva da quella « pétrification du geste humain qui sera à l'instant vécu ce que le concept est à l'être »: ed ecco che il gesto acquista la sua ritualità proprio in tale pietrificazione, in altre parole perché sospinto da tale sua necessaria concettualizzazione operativa: solo per la sua premessa concettualità l'anticoncetto poetico può vivere, in stato di antitesi.

È pertanto un *poème-objet* a risultarne, che non vuol dire un *poème* oggettivo, ma anzi la sollecitazione tutta soggettiva di quello che è l'oggetto del *poème*: questa « sostituzione » drammatica. Il giuoco delle parti è totalmente accettato. È questa una poesia che estrae dal divieto metafisico il proprio permesso fisico, il permesso fisico di andar oltre. È, s'intende, una fisicità metaforica, ma che deriva la propria garanzia dal dramma accettato, dalle parti distribuite, dal rito eseguito in tutta la sua misteriosa sollecitazione.

SULLA COMPOSIZIONE DELLA «MANDRAGOLA»

di

Fredi Chiappelli

I molti meriti di Roberto Ridolfi nell'averci chiarito e avvicinato l'operare di Niccolò Machiavelli culminano con particolare felicità in quel che concerne la *Mandragola*. Questo scritto sotto forma di commedia (e commedia articolata nelle aristoteliche unità, come il Machiavelli stesso — *Ridolfi invenit* — fa ironicamente notare) svolge in azione tutti quegli amari convincimenti sulla natura dell'uomo che spesso sembrano il più intimo elemento propulsore degli scritti sulla biologia dello stato, come il *Principe* e *I Discorsi*. L'analisi del suo linguaggio può dimostrare che essa trasporta tutte le acquisizioni espressive del *Principe*, sia quelle ottenute sotto l'impulso tecnicificante che quelle prodotte dall'impulso liberatore delle tendenze artistiche; in un clima più distaccato e ludente, come in opera di alcuni anni più tarda.

Un primo gran risultato che il Ridolfi poté trarre dalla sua appassionata frequentazione della *Mandragola* fu un decisivo contributo alla datazione della commedia. Fino allora si possedeva un solo elemento sicuro, una lettera di Battista della Palla, da Roma, del 26 aprile del 1520, in cui essa è menzionata per la prima volta. Battista faceva parte del gruppo a cui il Machiavelli comunicava prontamente i suoi scritti in quel torno di tempo: è fra i primi lettori della *Vita di Castruccio Castracani*, come si desume da una lettera di Zanobi Buondelmonti del 6 di settembre 1520. Nell'aprile era incaricato di varie commissioni presso Leone X, che riferisce di aver trovato « ottimamente disposto » verso il Machiavelli; e al quale parla prima di un pagamento in sospeso, poi delle trattative per « farvi dare una provizione per scrivere o altro » (diventerà la commissione di redigere le *Storie Fiorentine*) poi di un altro progetto di impiego; « inoltre — aggiunge la lettera — ho parlato della vostra commedia, dicendogli come la è in ordine, imparata in tutto da' suoi recitatori, et che io penso l'abbia assai a dilectare ». Si potrebbe anche pensare che egli ne consegnasse

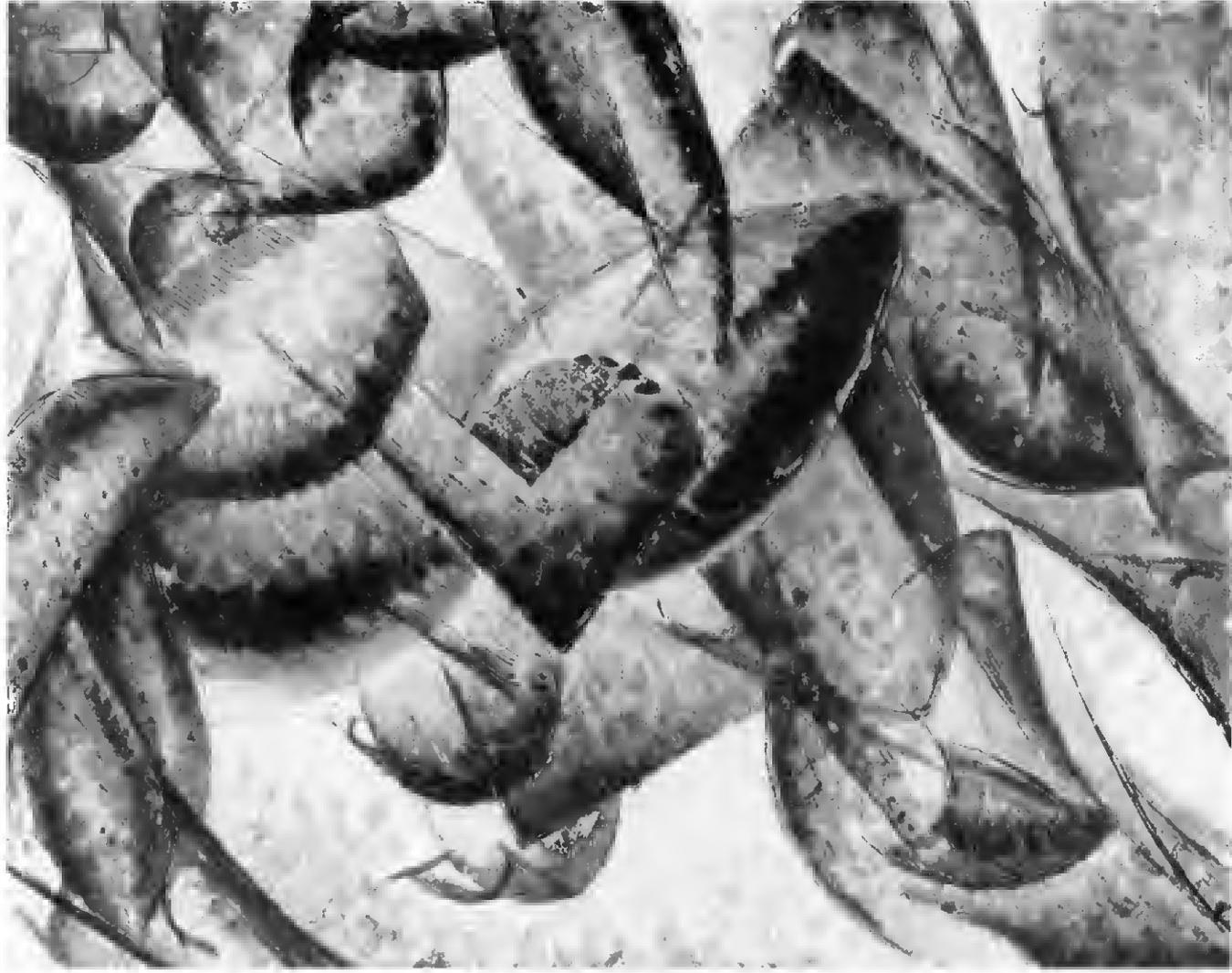
una copia a Bernardo Dovizi da Bibbiena, per la frase « A Santa Maria in Portico feci la imbasciata del suo *Calandro*, et vostro *Messer Nicia* [era il titolo della prima stampa]: risponde cortigianerie, chome gli è usato ». Sebbene sia evidente dal modo di esprimersi di Battista che la *Commedia di Messer Nicia* era cosa recente, le datazioni dei critici tendevano a scendere il più possibile: il che si spiega soltanto col fatto che l'azione propria della commedia è situata, attraverso perifrasi, nel 1504. Il Ridolfi mise in rilievo la battuta di una donnetta che chiede timorosa a Frate Timoteo: « Credete voi che 'l Turco passi questo anno in Italia? » e, notando che « vi fu un anno in cui, per le imprese di Selim e precisamente al principio del 1518, la paura di un passaggio del Turco in Italia fu così grande che il Papa ordinò straordinarie preghiere,⁽¹⁾ propose di collocare la composizione della *Mandragola* ai primi mesi del 1518 (con fini induzioni egli ha mostrato che dev'essere stata scritta in stagione invernale); e come corollario, che la prima stampa fiorentina, senza data, fosse di quell'anno.

Effettivamente il Guicciardini dedica il IX capitolo del tredicesimo libro della *Storia d'Italia* ai disegni della spedizione contro Selim, anche perché gli avvenimenti locali proprio allora si erano diradati: « Séguita l'anno mille cinquecento diciotto, nel quale Italia (cosa non accaduta già molti anni) non sentì movimento alcuno, benché minimo, di guerra. Anzi appariva la medesima disposizione in tutti i principi cristiani; tra' quali, essendone autore il pontefice, si trattava, ma più presto con ragionamenti apparenti che con consigli sostanziali, la spedizione universale di tutta la cristianità contro a Selim principe de' turchi: il quale aveva l'anno precedente ampliata tanto la sua grandezza che, considerando la sua potenza e non meno la cupidità del dominare, la virtù e la ferocia, si poteva meritamente dubitare che, non prevenendo i cristiani di assaltarlo, avesse, innanzi passasse molto tempo, a voltare le armi vittoriose contro a loro ». ⁽²⁾ E sembra certo che, nella secolare storia della minaccia turca (dal 1480 in cui espugnarono Otranto alla battaglia di Lepanto), l'anno 1518 fosse di particolare angoscia.

Ma se ormai non c'è più dubbio che la composizione della *Mandragola* si debba situare decisamente fra la primavera del 1518 e quella del 1520, l'argomento può ancora essere messo a fuoco. La mia personale opinione è che il 1519 (o il 1518 stile fiorentino, giacché si parla di gennaio-marzo) vada considerato probabile come data di composizione; e il 1519 per la stampa. Una cosa è la cruda notizia che nel 1518 ci fosse stato uno speciale allarme

(1) ROBERTO RIDOLFI, *Vita di Niccolò Machiavelli*, Belardetti, Roma, 1954², p. 444. Le altre opere ridolfiane a cui ci si riferisce nel presente saggio sono: anzitutto l'edizione della *Mandragola*, Olschki, Firenze, 1965, con una introduzione di 50 pagine; e poi i saggi che l'hanno preparata, fra cui *Composizione, Rappresentazione e Prima Edizione della Mandragola*, *Bibliofilia*, LXIV (1962), 287-300; *La Seconda Edizione della Mandragola*, ecc., *Bibliofilia*, LXVI (1964), 49-62; *Tradizione Manoscritta della Mandragola*, *Bibliofilia*, LXVII (1965), 1-15.

(2) GUICCIARDINI, *Storia d'Italia*, XIII, IX, Ed. Laterza, Bari, 1929. Che la minaccia di Selim fosse più o meno permanente fino alla sua morte (1520) lo si desume in genere dagli storici (per esempio P. GROVIO, *Hist. sui temporis*, Lione, 1561, II, 10: « Eodem anno [1520] Selymus Turcarum imperator apud Ciurlium Thraciæ pagum, pestilenti circa renes enato ulcere, mortuus est, cum regnasset annis octo et adversum nos terra marique bellum illaturus crederetur »); ma è certo che nel 1518 se ne dovette parlare con più insistenza, per il progetto di lega antiturca.



1. *Umbertina lucorum*: *Dinamismo musicale* (1913)



4 · Wladyslaw Strzeminski: *Paesaggio marittimo*

per i preparativi di Selim, un'altra è il tono della famosa battuta nella commedia. Il tema del Turco era certo fra gli argomenti che ricorrevano nelle discussioni del Machiavelli e dei suoi intimi; e nella *Mandragola* ce n'è un riflesso d'impostazione nettamente ironica. Il 1° d'agosto 1520 il burbero Filippo de' Nerli annunzia a Niccolò che l'amico Zanobi ha avuto un figlio maschio, e prende la palla al balzo per osservare: « Potete voi, nello scrivere in qua, rallegrarvene seco, perché lui ne ha preso piacere singulare; perché tanti più ci nasce maschi, tanti più provigionati haremo contro al Turco. *Voi non pensate a queste cose; le 'mportono più che voi non credete; ricordatelo et advertitene cotesti signori Luchesi...* ». Nella *Mandragola*, la battuta del Turco è costruita in voluto parallelismo con un'altra. La donnetta chiede prima del marito morto: « Ma credete voi che sia in purgatorio? — Frate: Senza dubbio! »; e poi: « Credete voi che 'l Turco passi questo anno in Italia? — Frate: Se voi non fate orazione, sì ». Il ridicolo delle timorose domande, e della fratesca indifferente incredulità, accentuato dalle allusioni oscene perfettamente parallele nei due contesti, deve risultare proprio dall'analogia di struttura delle due frasi in serie. Ora la minaccia del Turco non aveva nulla di ridicolo nella sua fase angosciosa; ma poteva, un volta passata l'angoscia, profilarsi nell'aspetto di baggianata per donnette agli occhi di chi, come il Machiavelli, non ci aveva mai voluto credere, e si faceva dire nel 1520 *Voi non pensate a queste cose; le 'mportono più che voi non credete; ricordatelo...* L'espressione *questo anno* può anche voler evocare un confronto con l'anno precedente o altri in cui la minaccia si fosse già presentata. E va notato infine che la lettera di Battista, per l'appunto dello stesso 1520, parla dell'efficacia teatrale della *Mandragola* con un tono di supposizione che sembra strano se sono due gli anni di distanza: « Inoltre ho parlato della vostra commedia, dicendogli come la è in ordine, imparata in tutto da' suoi recitatori, et che *io penso* l'abbia assai a dilectare ». Se il Ridolfi si è orientato a datare la *Mandragola* al 1518 invece che al 1519, ciò è dovuto, oltre che all'allusione al terrore del Turco, anche all'ipotesi che sia stata composta per esser recitata nel carnevale del 1518 in occasione delle nozze del Duca Lorenzo stipulate il 25 gennaio di quell'anno (celebrate poi il 2 maggio in Francia; ritorno degli sposi a Firenze, 7 settembre); tanto più che da lui fu scoperta nel frontespizio della edizione fiorentina senza data l'arme medicea rozzamente intagliata in una voluta del fregio. L'ipotesi è seducente ed ha menato fino a produrre interpretazioni allegoriche della commedia.⁽¹⁾ Ma nessun accenno sia pur minimo alle nozze si trova nel *Prologo*; e tanto meno esiste una introduzione epitalamia, mentre (a parte la dedica del *Principe* a quel medesimo Lorenzo) per la rappresentazione di Faenza, allestita apposta per il Guicciardini, il Machiavelli non trascurò di scrivere una vistosa *Canzone da dirsi innanzi la commedia* « con la sua brava violinata » (Ridolfi) al potente amico. L'arme medicea era anche quella del Cardinale Giulio e di Leone X; ai quali, come ecclesiastici, una formale dedica di opera così arditamente satirica era impossibile; ma che nel corso dell'anno 1520 davano al Machiavelli

(1) Il seduttore sarebbe Lorenzo, Lucrezia Firenze; ma nel 1504 Lorenzo aveva 12 anni. Si veda comunque il bel saggio di Alessandro Parronchi, *La prima rappresentazione della Mandragola*, Bibliofila, LXIV (1962), 37-86.

l'incarico di scrivere il *Discorso delle cose fiorentine dopo la morte di Lorenzo*, e poi le *Storie*. Lorenzo che morì il 4 maggio 1519, a 27 anni, per Niccolò non aveva fatto mai nulla: ed è solo dopo la sua morte che il Cardinal Giulio, ripresa in mano la città, permette che il Machiavelli venga, sia pur modestissimamente, riimpiegato in patria (commissione di Lucca, luglio 1520), e poi anche fuori dai confini (commissione di Carpi, maggio 1521). La dissociazione della *Mandragola* da ogni connessione con Lorenzo mi par quindi da considerare più corretta criticamente, malgrado l'idea seducentissima della scrittura per feste nuziali.

Il secondo gran risultato delle ricerche ridolfiane viene in certo modo a confortare anche le congetture sulla data. Si tratta del rinvenimento di un manoscritto della *Mandragola*, datato 1519 e contenuto in un codice Rediano della Laurenziana quasi interamente occupato da Opere di Lorenzo il Magnifico. Lo studioso, modestamente, dice di averlo trovato per caso; ma il rinvenimento è casuale solo nel senso più esteriore: esso corona una diuturna vigilanza, ed acquista anzi quasi un carattere di necessità se si pensa al progressivo infittirsi del reticolato di nozioni e di ipotesi che il Ridolfi ha costruito sul nostro autore. Questo manoscritto si appaia con la stampa fiorentina pressoché contemporanea, e ne integra il testo in alcuni passi. Parecchie delle varianti che presenta sono altamente istruttive. Un gruppo di esse mostra in modo secondo me indubitabile che il testo stampato (chiamato F) è in quei dati luoghi « ritoccato » rispetto al testo tramandato dal nuovo manoscritto (chiamato R). Là dove Nicia, col linguaggio oltranzoso, scompigliato da « semplicità » e da proverbi, dal quale è caratterizzato, viene a sparlare dei medici, il testo stampato modera le espressioni, introduce delle correzioni di riguardo. Ciò accade in due passaggi, e in modo analogo. Nell'atto I, sc. III, Nicia: « ... io ho tanta voglia d'aver figliuoli, che io son per fare ogni cosa. Ma parla un poco tu con questi *babuassi*; vedi dove e' mi consigliassino che io andassi... »; il testo stampato dà: « parlane un poco tu con questi *maestri* », dove l'espressione è moderata anche nel *parlane*, che ha una sfumatura diversa (e più riguardosa) del *parla tu* con significato di « vacci tu a tastare il terreno ». Nell'atto II, sc. I, alludendo al creduto medico, Nicia si stupisce che non usi il titolo di « maestro », e Ligurio gli replica: « E' non si cura di simil *boria* »; che il testo F modera in « E' non si cura di simil *baie* ». Questi sono indebolimenti, ma interessa notarli perché situano F in posizione successiva, cronologicamente parlando, al testo su cui è esemplato il manoscritto. D'altronde ritocchi che hanno vero e proprio valore di perfezionamento ce ne sono tuttavia alcuni, dove F sembra più evoluto, portatore di una redazione più matura. Tale la battuta di Nicia « Gran mercé; e quando voi avessi bisogno dell'arte mia, io vi servirei volentieri. *Ma torniamo ad rem nostram* », giunzione dialogica che il ms porta in forma impacciata e bisognosa di aggiustamento: « Ma cominciamo a dire, *magister* ». Se si tien conto di questi ritocchi, e del fatto che la copia manoscritta è fiorentina come la stampa, può sembrar strano che sia stata esemplata su un testo sorpassato dalla stampa, a meno che la stampa non sia, anche di poco, successiva; come è mio parere. Dato il conteggio in stile fiorentino, nulla esclude che la composizione possa essere avvenuta nei primi mesi del nostro 1519 (che era ancora 1518

stile fiorentino); quando l'allarme per i Turchi si cominciava a rivelare eccessivo, e una battuta di dilleggio non era più tanto imprudente o stonata.

Un apporto fondamentale del ms è quella serie di integrazioni che esso porta ad F: « parole, frasi, intiere battute e infino a due battute consecutive, che a metterle tutte insieme farebbero quasi una pagina » della edizione preparata dal Ridolfi. Si tratta sempre di elementi di giunzione, talora necessarissimi, sempre opportuni al discorso, che il testo su cui è stata condotta la stampa, o il tipografo che l'ha allestita, aveva saltato per ragioni abbastanza evidenti: una coppia di brevissime battute in serie con altre simili, frasi o parole di posizione vicina e di finale identica, ecc. Il ms ha un'indiscutibile qualità di completezza, e ridà sanità ad almeno tre scene. Ma una sfilza di problemini assai lunga in verità (una « cuccagna per i filologi », a detta del Ridolfi) aspetta chi voglia confrontare le numerose divergenze particolari che presentano i due testimoni per l'instaurazione della redazione più probabile. In un buon centinaio di casi il Ridolfi adotta senz'altro l'evidente eccellenza della lezione del ms; ma si è poi deciso a mantenere come base il testo di F, probabilmente per due principali ragioni: 1) alcune battute in cui la stampa ha una netta superiorità (per es. atto II, sc. I), il che può influire sugli altri casi in cui la bilancia è pari; 2) una cinquantina di manifesti errori di lettura nel manoscritto, dovuti in buona parte a una certa difficoltà che il copista aveva a decifrare l'originale, e, a riscontro, a fretteosità dove la lettura appare pacifica (il tipo « smascellarsi dellè risa »).

Dirò subito che il Ridolfi ha messo in opera in questa lunga collana di dubbi una sagacia in cui entrano con pari virtù la finezza del gusto, il buon senso e la chiarezza d'idee, la sperimentatissima conoscenza degli usi e delle inclinazioni machiavelliane; e una lena sostenuta da un entusiasmo ammirevole in questioni che alla lunga possono parer disperate.

Il più curioso di questi casi incerti concerne per l'appunto la battuta che per i critici è diventata quasi la formula-simbolo del clima della commedia⁽¹⁾; là dove Ligurio risponde a Callimaco che si domanda chi mai disporrà il confessore di Lucrezia a così nefando consiglio: « Ligurio: — Tu, io, e' danari, la cattività nostra, la loro ». Il ms porta qui *la cattiva natura loro*, F porta *la cattività nostra, loro*, dove l'editore supplisce per chiarezza « *la loro* ». Il Ridolfi ci confida che « questa scelta è stata la più sofferta », e ne tratta a lungo. Per conto mio, l'approvo; e non solo per il confronto con l'altra frase di Ligurio, poco più avanti: « Questi frati son trincati, astuti; ed è ragionevole, perché *e' sanno e' peccati nostri, e' loro* », ma perché nel modo di parlare che caratterizza Ligurio le brusche opposizioni plurimembri sono frequenti: « Se non ci si ripara con prudenzia, el dottore, le monache, la fanciulla, Cammillo, la casa de' Calfucci è vituperata »; « che tu te la guadagni in questa notte, e che, inanzi che tu ti parta, te le dia a conoscere, scuoprare lo inganno, mostrile l'amore le porti, dicale el bene le vuoi »; e ne potrei citare un'altra mezza dozzina. Ora il valore individuante del linguaggio che l'autore attribuisce ai singoli personaggi è elemento

⁽¹⁾ Cfr. lo studio dedicato alla *Mandragola* nel 1927 da E. LEVI, ora in *Il comico di carattere da Teofrasto a Pirandello*, Torino, 1959.

importante nella *Mandragola*, come già s'è accennato per Nicia; il Machiavelli cura fino alle estreme particolarità linguistiche. Per esempio, per il linguaggio di Ligurio, il brusco, spoglio uso del *qui* aggettivo, « Cammillo Calfucci, nipote qui di Messere », « qui Messere Nicia », ecc.⁽¹⁾ Ed è pure in bocca a Ligurio un altro aspetto del medesimo fraseggiare; quell'immediato prodotto del suo occhio freddo e velocissimo di rapace, quello stupendo esempio di concisione che è il monologo su Messer Nicia: « Quanto la fortuna lo ha favorito! *Lui ricco, lui bella donna...* ».

L'esitazione, e talora la fatica durata dall'editore per decidersi è così palese, che in un caso, quello della battuta « ma che speranza ci avete voi? — *Abimè nessuna* » egli torna a corregger sé stesso nell'*errata*, con tutte le ragioni a parer mio. Non gli sarà perciò difficile ammettere che in parecchi passi la discussione non mi sembri esaurita; e che nel complesso egli possa dare l'impressione di essersi comportato con troppa modestia rispetto alla sua scoperta. Sono molte infatti le lezioni del manoscritto che meriterebbero di essere illustrate e forse di essere preferite in ultima analisi a quelle della vulgata. Ma si tratta in genere di questioni assai sottili, che vorranno essere esposte in altra sede. Qui ci si limiterà ad un esempio. Nicia convinto da quel tristo di Ligurio è entrato in casa per prelevare un campione dell'orina di sua moglie, e torna in scena dove l'aspetta Siro, servo del finto medico. La stampa gli fa dire: « ... io harei preso più tosto per moglie una contadina che? Se costì Syro », e il Ridolfi la segue punteggiando: « ...io arei preso più tosto per moglie una contadina. Che? Se' costì, Siro? Viemmi dietro ». Il testo del manoscritto porta: « ...io arei preso più tosto per moglie una contadina che te: to' costì, Siro. Viemmi dietro ». Valgono in favore di quest'ultima lezione parecchi argomenti. Prima di tutto Nicia non può essere sorpreso di trovar lì Siro, giacché un istante prima gli ha detto: « Aspettami qui; io tornerò ora », e Siro è rimasto ad aspettarlo monologando, quindi in centro alla scena. Poi nelle prime parole della frase Nicia si rivolge ancora alla moglie, come brontolando verso la casa da cui esce: « Io ho fatto d'ogni cosà a tuo modo; di questo vo' io che tu facci a mio. S'io credevo non avere figliuoli, io arei preso più tosto per moglie una contadina che te ». Infine, il *To'* vuol indicare il gesto di Nicia che consegna il campione (il *segno*) al servo, tanto è vero che un istante dopo Callimaco, sopraggiungendo gli chiede: « Avete voi el segno? » e Nicia risponde: « E' l'ha Siro, sotto ».

In conclusione: l'esame di queste varianti porta a intravedere che, quanto alla completezza del testo, il manoscritto è certo superiore; quanto alla maturità di certi ritocchi, cioè alla posizione cronologica, è più avanti la stampa; infine quanto alla bontà intrinseca della lezione, ci son molti passi nettamente a favore della stampa, ma ce ne sono altrettanti e forse di più a favore del manoscritto; che perciò è stato, nella delicata mano del Ridolfi, elemento essenziale, e di valore notevolissimo, per migliorare il testo del capolavoro teatrale machiavelliano.

⁽¹⁾ L'osservazione di quest'uso (che ricorre 6 volte per Ligurio, una per Nicia) conferma una delle scelte del Ridolfi: nel passo « intra le due corna starà *qui el dottore* » (della stampa) e « starà el dottore » (del manoscritto).

Le idee contemporanee

LA «LINGUA» COME CONTESTO MEDIATORE

Del dibattito intorno alla lingua, piuttosto confuso e giornalistico, svoltosi lo scorso inverno su quotidiani e rotocalchi, rimangono tuttavia in piedi alcune conclusioni che possono giustificare una ripresa del discorso. Che esso del resto sia stato utile basterebbe a provarlo il fatto che si sia definitivamente constatata la non attualità delle esperienze dialettali di tipo mistilingue, le quali, seppure valide ancora, e in via assai limitata, per qualche caso letterario, ben poco ormai hanno da dire a chi voglia tener conto dei veri fenomeni in atto nella nostra lingua. I dialetti, che fino a ieri son potuti servire, e in molti casi in modo decisivo e con risultati letterari anche memorabili, alle esigenze d'un arricchimento « dal basso » di essa, appaiono ovunque fermi, fissati a una sopravvivenza senza storia, non subiscono acquisti dall'interno e si limitano al massimo ad accettare e declassare, e più che altro in sede di pronunzia, termini e voci elaborati « dall'alto », neologismi della cultura, della tecnica e via dicendo. Essi, a dirla altrimenti, hanno cessato d'essere linguisticamente creativi, e non solo non riescono più a sopperire ai bisogni della comunicazione all'interno stesso d'un gruppo sociale ristretto ma, incapaci come sono ormai di cultura, appaiono assai limitatamente capaci di letteratura. L'odierno declino della poesia e del teatro dialettali, che ancora nel recente passato hanno avuto momenti di grande fioritura, né è la riprova più convincente.

Parallelemente appare in atto un processo unificante che coinvolge per intero l'area del « parlato » e interessa ogni regione e ogni strato sociale; ed è reso particolarmente efficace da cento cause ormai accertate, tra le quali l'emigrazione interna, l'inurbamento, l'influsso del cinema, della radio, della televisione, della stampa, l'estendersi dell'istruzione pubblica e della cultura media, la vita militare

e via dicendo. Se, in altri termini, l'essenza del processo in corso da cent'anni a questa parte è costituito nell'ascesa, lenta, occasionale, settoriale, ma inarrestabile, di sempre nuovi strati del nostro popolo verso la lingua nazionale, esso s'è venuto di nuovo accentuando proprio negli ultimi anni: con la conseguenza che ne escono variamente incrinati, e in molti casi disfatti, appunto i dialetti nella loro qualità di strumenti autosufficienti, in grado, nel passato, sia di servire ai bisogni d'interesse comunità, sia d'elevarsi al rango di lingue letterarie; ma anche con l'altra, e più pregnante, conseguenza, che ne esce modificata la stessa lingua nazionale, la quale si smonumentalizza, perde gran parte dei suoi tradizionali connotati letterari, si fa più sciolta e vicina al parlato, subisce modifiche nella sintassi e nelle cadenze interne, accetta con sempre maggiore facilità nuove voci e ne respinge sempre più ai margini altre di sapore aulico. In passato cioè, nella misura stessa in cui la nostra lingua nazionale restava un prodotto quasi esclusivamente letterario e non veniva parlata se non da cerchie ristrette (ma è stato grande suo merito quello di conservare per secoli intatto il senso dell'unità nazionale al disopra d'un frazionismo dialettale che era anche frazionismo politico), essa ha potuto procedere tenendo scarso conto dell'uso e lasciando sopravvivere termini fossili o addirittura forse mai usati in sede di comunicazione corrente, e scartando invece proprio i termini che all'orecchio suonavano più familiari o « volgari ». Lingua selettiva o poetica, com'è stata detta, e certo da élite, l'« italiano » veniva avanti almeno fino al Manzoni (ma quante altre riproposte ci sono state anche più tardi?) con una sua statica e latineggiante monumentalità, trasformandosi in una remora perfino psicologica ai fini del comunicare spicciolo e respingendo a sua volta con una sorta di sospetto quanto sembrasse riguardare troppo da vicino l'uso quotidiano.

Sarà inutile dire che la situazione risulta ormai in certo modo rovesciata: l'« italiano » diventa sempre più lingua da comunicazione; e magari rinunzia a certi suoi connotati espressivi, a certa sua tonalità letteraria o poetica, ma intanto si fa sempre più funzionale e via via penetra di sé l'area del parlato e toglie spazio ai dialetti, ricevendone semmai in cambio proprio ciò che questi avevano in proprio, il senso del quotidiano e del familiare, quella forte impronta di comunicatività che le era sempre mancata. L'ascesa alla lingua di sempre più larghi strati popolari introduce in essa un coefficiente d'uso, per dir così, prima ignorato, e quella scioltezza e libertà, proprie del parlato, che le facevano difetto. E naturalmente anche la posizione della lingua letteraria risulta rovesciata rispetto alla tradizione. Essa va prendendo coscienza d'un mutamento che non le assegna più il ruolo di primario punto di riferimento e le impone al contrario di tener conto del parlato. E discende quindi dalla propria sfera e s'accosta all'uso e si sforza di rispecchiarne la sintassi e le movenze e s'impone, tra mille spiegabili resistenze e difficoltà, di perdere le caratteristiche canoniche che possedeva in precedenza.

Le odierne polemiche intorno alla lingua, suscitate, vedi caso, appunto dai letterati, non si spiegano altrimenti. Ne sono venute via via le varie proposte, da quella puramente mimetica a quella mistilinguistica, o al rifiuto dell'eredità umanistica o al richiamo, recentissimo, ai linguaggi tecnologici, o all'istanza, addirittura, d'una fantalingua, d'un linguaggio di pura invenzione che, muovendo in direzione il più possibile specialistica, si tenga al largo del parlare quotidiano: sicché, nel momento stesso

in cui la nostra lingua letteraria sembrava in grado di raggiungere la naturalezza del parlato (la naturalezza tanto auspicata dal *De Sanctis*), la lingua letteraria soffre di nuove e violente spinte eccentriche.

La recente narrativa italiana è uno specchio di tutto ciò. E senza voler discutere una per una le varie tendenze, ci limiteremo a dire che ne sussistono grosso modo di due specie, l'una centripeta e l'altra centrifuga; e la prima, legata variamente alla narrativa degli ultimi vent'anni, ha cercato di consolidare gli acquisti nel senso della naturalezza e della vicinanza al parlato in opere limpide e agili, atteggiate secondo il tanto discusso ideale del linguaggio nazional-popolare, che è stata tra le ragioni della popolarità del nostro recente romanzo (ed è naturale che qui non si parla delle soluzioni stilistiche individuali); l'altra invece è andata esasperando la sua insofferenza per l'italiano medio, e ieri col mistilinguismo, oggi con le sperimentazioni avanguardistiche, ha risuscitato in altro ambito il vecchio dilemma e il solito scarto tra lingua letteraria e lingua d'uso e tra popolarità e linguaggio d'élite. Di fronte cioè, come ha detto un linguista, a « una tendenza unificatrice, socialmente e culturalmente articolata, fra la lingua comunque parlata e la lingua letteraria, che dal Trecento in poi avevano fatto divorzio » (un fenomeno che si risolve in un avvicinamento su due fronti, dal basso verso l'alto e dall'alto verso il basso), tutt'intero un settore della nostra letteratura ha dichiarato nuovamente divorzio proclamando la propria insofferenza per la lingua comune o nazionale (definita anche « lingua della borghesia »), o magari affermando che il reale processo unificatore muove ormai dall'ambito dei nuovi gerghi tecnologici, che sarebbero il punto di partenza d'una nuova realtà linguistica destinata a mettere definitivamente in crisi le strutture della lingua nazionale.

Di qui l'appello agli scrittori perché diano mano a questo processo. Di qui anzi il dibattito più recente, ma anche le pacate risposte dei linguisti, secondo i quali l'afflusso di nuovi termini tecnici è « di carattere puramente quantitativo ed estensivo » e « non determina alcun mutamento strutturale nel sistema della lingua ». I fenomeni in corso, hanno aggiunto sempre i linguisti, potranno certo contribuire alla formazione di « un linguaggio più economico e più rapido », che però « non vuol dire tecnico », dato che la lingua procede almeno in due modi: da un lato accoglie parole derivanti dai nuovi gerghi tecnici e specialistici nel loro significato originario, dall'altro li trasforma, caricandoli di significati nuovi e trasformandoli così in traslati e figure: com'è accaduto nel passato (si pensi alla varietà d'applicazioni cui si prestano ormai parole come scontare e svalutare, in origine proprie del linguaggio bancario e finanziario), e come avviene oggi, per dirne solo una, di carburante e dei suoi derivati, già abbondantemente decodificati dall'uso, talora anche scherzoso, che ne fa il parlato, nonché dalle applicazioni metaforiche cui comincia a piegarli la lingua scritta (così ad esempio uno scrittore, occupandosi di linguistica: « Il parlato, per essere rappresentato intero, richiede di passare attraverso il carburatore che porta al linguaggio metaforico »).

Risulta dunque perfettamente calzante quanto affermava a suo tempo Machiavelli: « Quella lingua si chiama d'una patria, la quale convertisce i vocaboli ch'ella ha accattati da altri nell'uso suo, ed è sì potente, che i vocaboli accattati non la disordinano, ma ella disordina loro; perché quello che

ella reca da altri, lo tira a sé in modo che par suo». È del resto una legge sempre valida: e per quanto si riguardi nella complessa situazione linguistica italiana, dove l'ingresso di nuove parole avviene di continuo a tutti i livelli, non vediamo che quel fenomeno si verifichi altrove che nell'ambito della lingua comune — o per chiarezza dell'«italiano» —, la sola che si mostri effettivamente capace di convertire nell'uso suo le parole d'origine straniera e di disordinare (o metaforizzare) i vocaboli accattati dai vari gerghi. Essa opera anzitutto sciogliendoli dalla loro rigidità e univocità rendendoli variamente espressivi. Ed è perciò che senza timore si può parlare della lingua comune come d'un vero e proprio «contesto mediatore», del luogo dove i nuovi termini vengono rifusi, piegati ad applicazioni inedite, arricchiti di sfumature e quindi trasformati in malleabile materiale da costruzione. Né diversa, se non per timbro e qualità, è l'opera svolta dalla lingua letteraria, il contesto mediatore per eccellenza, dove quel medesimo processo trova conferma e suggello nella superiore coscienza linguistico-stilistica dello scrittore, in virtù della quale da un lato esplose nella sua pienezza la carica metaforica di cui sono capaci le nuove parole, dall'altro si verifica un fenomeno come d'amalgama, e i neologismi s'armonizzano coi vocaboli già in uso e ad essi viene offerta, per dir così, sia una sanzione sperimentale che un campo di confronto.

Una prospettiva di questo genere, sarà facile comprenderlo, è lontana da dirsi puristica. Tutt'al più essa esige che non si perda di vista l'esigenza di quel superiore risultato unilinguistico senza il quale non si dà lingua né linguaggio letterario, o stile che dir si voglia. È perciò che in passato ci siamo mostrati contrari al cosiddetto mistilinguismo e ai vari tipi di contesti che indulgevano alla cruda immissione di termini dialettali (anche perché, a nostro parere, ogni mistilinguismo è scarsamente popolare ed esige piuttosto degli iniziati), e al contrario ci siamo detti favorevoli a quel tipo di letteratura «dialettale» variamente legata all'esempio del Verga, dove i modi d'origine idiomatica si scioglievano e risolvevano, senza suture apparenti, in un tessuto letterario continuo e omogeneo: che fu il modo di corrispondere, nei decenni successivi all'unità, all'esigenza d'arricchimento dal basso della nostra lingua, ed era poi non a caso la stessa strada indicata da Dante allorché proponeva, sì, d'attingere al parlato più umile e ai volgari più disparati, ma a patto di non perdere di vista quel «volgare cardinale», il quale altro non era se non il contrassegno della preponderante esigenza unilinguistica che gli permise di realizzare pienamente il trapasso dal «dialettale» e «regionale» al «nazionale».

Mutato quanto c'è da mutare, il problema si ripropone intatto di fronte all'avvento dei nuovi gerghi della scienza e della tecnica. E la letteratura non è chiamata né al rifiuto né alla semplice e velleitaria loro adozione allo stato grezzo. La sua funzione è in pari tempo più complessa e più delicata, ed è quella solita della letteratura, che non subisce passivamente, ma reinventa, che sfuma e dilata metaforicamente la parola nuova, e la libera dai ceppi e dagli automatismi e dall'astrattezza originari e la restituisce duttile e concreta e pregnante e congeniale alla lingua; e da unilateralmente comunicativa le conferisce quella pluralità di significati che la fa strumento di poesia, ma anche veicolo di più ampia comunicazione e portatrice di cultura alla generalità dei parlanti: che è la tipica funzione mediatrice e democratica che la situazione linguistica odierna sembra postulare dalla lingua letteraria.

MARIO POMILIO

CONSIDERAZIONI DALLA FIERA DI FRANCOFORTE

« **M**a sai che comincia sul serio a piacermi questo appuntamento autunnale con gente che non vedi per tutto il resto dell'anno, o quasi, e con cui hai appuntamento qui, queste facce note che ti arrivano puntualmente davanti galleggiando a distanza di un anno con le loro luci di vecchie conoscenze staccandosi dal flutto opaco e silenzioso dei visitatori; o di cui avverti il richiamo, il fluido delle loro presenze, dietro quell'angolo, o nel corridoio parallelo sotto le scritte da villaggio olimpionico, Italia France España eccetera, che ti orientano se non hai voglia di fermarti a sfogliare la guida o t'illuminano di colpo magari nel momento in cui ti pare d'aver perso il filo del labirinto... ».

Sono rari i luoghi di incontri ed esposizioni commerciali che abbiano trovato, come la Fiera di Francoforte, un poeta tra i protagonisti. Vittorio Sereni con *L'opzione* riuscì a rendere alla perfezione l'ambiguità un po' febbrile, la vanità mescolata agli affari, la salottiera diplomazia da p.r. ben messa al riparo dei più squisiti ideali letterari, l'intreccio sottile di abilità commerciale e di cultura, libretto degli assegni e livre de chevet: il tutto oramai così singolare e insieme tipico, così vagamente assurdo e insieme ripetuto da avere assunto, agli occhi di un poeta, le forme eccitanti di una maniera, di un involontario rito.

Ma la Fiera del '65 è stata già un po' diversa da quella descrittaci dal Sereni, ritratto degli anni del boom editoriale, quando visibilmente prevaleva l'entusiasmo, tra gli italiani, la corsa agli acquisti, e meno chiare e ponderate erano le previsioni sulle capacità, quantitative e qualitative, di assorbimento del nostro mercato librario; sì che l'ottimismo era d'obbligo e si apprestava senza affanno alle future verifiche. Era una sorta di boom psicologico, di boom della fiducia. Rimaneva, allora, alla portata di tutti una miniera di merce di scambio che sembrava inesauribile, posizioni da conquistare o, acquisite di recente, da consolidare. Le grandi manovre, come appare dal racconto di Sereni, si svolgevano nei grandi alberghi, al riparo da occhi indiscreti, e le affollate corsie dei padiglioni della Buchmesse erano riserbate alla fanteria leggera, al lavoro delle pattuglie. I grandi dell'editoria apparivano appena agli stands, il volo dell'aereo per Milano era prenotato in anticipo per un soggiorno spesso fulmineo. Francoforte era il luogo degli incontri al vertice, delle conclusioni protocollari; investimenti, oltre che in libri, in « potere ». Comprare aveva talora lo scopo non secondario di evitare il pericolo di un acquisto altrui, e insieme di istituire un rapporto buono per un futuro illimitato, di preconstituersi con pochissimi rischi posizioni di privilegio.

Il fatto che quest'anno per diversi giorni si sia registrato il « tutti in fiera » è solo un piccolo segno esteriore di una situazione che, pur permanendo oggettivamente costanti le linee fondamentali del quadro, presentava parecchi elementi modificati. In Fiera si è anche visto Adenauer, di cui Hachette ha acquistato i diritti mondiali per le *Memorie*: si è visto anche Umberto di Savoia, magro, molto cortese, per la verità poco badato dai

connazionali. Il pomeriggio, quando la Fiera è aperta anche al pubblico, c'era molta gente; negli stands italiani, i visitatori pare siano stati il 20% più dell'anno scorso. E del resto la Germania, editorialmente parlando, è in un periodo di grande espansione; 3000 titoli più dell'anno scorso, iniziativa, energia, un gran daffare sostenuto dal successo. Si pubblica e si vende di tutto: romanzi, documenti, albums illustrati, economiche specialistiche e popolari, libri d'arte, volumi tecnico-professionali. Francoforte più che mai era la patria ideale per la Buchmesse.

A questo aspetto esterno così generale e registrabile di ripresa, dopo qualche anno di atmosfera preoccupata e prudente, rispondeva tra i nostri editori la sensazione che oramai l'editoria italiana aveva per così dire assorbito sia il boom sia la recessione, e si trovava di fronte a una situazione per alcuni aspetti normalizzata, per altri aspetti aperta e piena di incognite. Oramai la topografia internazionale delle grandi coedizioni è più o meno definita; si sa quali sono gli editori entrati in un certo « giro », quelli che hanno la possibilità di assestarvisi. La grande avventura è molto più ardua, poiché la selezione è già avvenuta. Devono ancora essere portate a termine le grosse imprese combinate e iniziate qualche anno fa: e impegnano il più vicino futuro. E d'altra parte la « pianificazione » internazionale degli argomenti non ha più molte novità all'attivo, nessuno ha più interesse ad alimentarla impetuosamente come una volta. La coedizione è pur sempre una realtà fondamentale nell'editoria, ma non è più il solo traguardo.

Il '65 in Italia è stato l'anno delle « economiche », e al tempo stesso ha segnato il declino oramai nettissimo della « novità » di narrativa. Anche i Francesi giurano sul libro di attualità, sul documento, in un paese ove per tradizione la narrativa era il cuore dell'editoria. Leggo sul *Bulletin du livre* i records di opzioni rilasciate, e vedo in testa *Il presidente è morto* di Philippe Alexandre, (41), *La bataille d'Angleterre* di Marcel Jullian (30), *Pétain* di George Blond (26), *Jean Moulin* di Louise Moulin (35): tutti libri, come si dice, non-fiction.

Se questo moto di trasferimento di interessi dovrà svilupparsi, nuovi problemi si potranno agli editori anche nel settore delle economiche, affrontato all'inizio, in genere, con le riserve più tradizionali del catalogo. E, comunque, la sola presenza in libreria e in edicola di oltre un milione di copie mensili di libri economici (livello impensabile in Italia sino a qualche anno fa) certamente ha ripercussioni di grande rilievo, sinora forse non sondate in tutte le loro conseguenze, sulle proporzioni interne tra i vari settori dell'attività editoriale: in una certa misura, intendo dire, l'espansione del pubblico significa trasferimento di interessi da un tipo di libro a un altro, ad un certo tipo di rigoglio corrisponderà un altro tipo di atrofia. Ma in quale misura? E in quali direzioni?

E qui, su questo terreno, l'esperienza internazionale è preziosa. Anche se le condizioni italiane sono molto diverse da quelle di altri paesi, è certo che il successo delle economiche

deve saper convivere con l'editoria di qualità, o diciamo di ricerca. Le mode s'infiammano. Esiste e prospera in Inghilterra il boom del libro suspense, ove è nata la follia Fleming, ove i vari La Carré e minori o sottoprodotti sono stupefacenti best-sellers. Ma chi visita gli stands inglesi quasi non se ne accorge; solida, omogenea, seria, l'editoria inglese sembra in grado di assorbire senza sussulti i fenomeni più disparati; e i pochi stands lussuosi, americanizzati, lucidi della koiné dei designers internazionali, che spiccano tra gli altri, servono se mai a ricordare che sono stati ancora gli inglesi « i fratelli maggiori » della coedizione.

È possibile trasferire da un paese all'altro i titoli di una collana economica, così intimamente legata agli umori segreti dei diversi pubblici nazionali, alle pieghe più riposte dei diversi costumi? E quale sarebbe lo sforzo di traduzione, e più, di adattamento: quale sarebbe, a conti fatti, lo « scarto » di una collana nel passaggio del confine? Questi sono i problemi che hanno di fronte i nuovi « cercatori di collane », attratti dalle nuove « enciclopedie tascabili » di cui Francoforte, specie il padiglione francese, era ricca.

E ancora: sarà ancora per molto tempo un miraggio o sarà presto anche in Italia una realtà il fiorire delle biblioteche scolastiche, come in Inghilterra e nei paesi nordici, ove costituiscono il mercato essenziale dei libri per la gioventù? O hanno ragione coloro i quali danno per morto o morente il libro per ragazzi, di fronte al fascino oramai irresistibile del cinema e della televisione, la cui comunicazione, più rapida ed emotiva, condannerebbe quella, meditata e solitaria, della lettura?

E, infine, i volumi tecnico-scientifici, di cui soprattutto il padiglione americano è prodigiosamente fornito, con edizioni per tutti i gusti e di tutti i livelli, ma in genere ottime. L'esempio americano rispecchia una società più mobile della nostra, una struttura scolastica molto più libera e articolata, un'indole (e una cultura) più pragmatiste; o, dato il ritardo con il quale i fenomeni della società americana si riversano di qua dall'Atlantico sino al vecchio mare nostrum, si può prevedere a breve scadenza un incremento massiccio di bisogni, e quindi di lettori, in misura tale da consentire di impegnarsi a fondo in un settore particolarmente gravoso, dal punto di vista redazionale e grafico? Già da qualche anno serpeggiano a Francoforte i testi di « istruzione programmata », di ispirazione ancora una volta americana. Ma da noi il primo, deciso passo in questo nuovo territorio non è stato ancora tentato.

Questi, detti senza troppo ordine, i motivi di riflessione cui erano chiamati quest'anno gli editori, in una situazione che appariva più fervida del recente passato ma tutt'altro che definita. E veniva da invidiare gli editori spagnoli, che stanno attraversando ora, naturalmente con altra esperienza, il momento di entusiasmo che caratterizzò l'editoria italiana sul finire degli anni cinquanta. Comprano tutto, e si sa che la censura è rigida quasi soltanto sui temi strettamente politici: per fare un esempio vallecchiano, a me familiare, non si

può tradurre *La crisi dei dirigenti* di Dino del Bo, si può tradurre *Il dialogo alla prova* considerato tema di sinistra, ma di ispirazione squisitamente cattolica.

Ma rimane ancora da fare un'altra osservazione, d'ordine diverso, che si riallaccia a quella che facevamo all'inizio. Stabilita su basi molto solide la definizione di ciò che apparenta l'editoria all'industria, e stabiliti anche i principali protagonisti, internazionalmente autorizzati ad esercitare tale parentela, rimane un settore, forse piccolo, ma essenziale, in cui l'editoria è qualche cosa di diverso dall'industria. Non intendo sottolineare il fatto che gli unici due libri italiani citati dal *Times* nella sua rassegna da Francoforte sono due libri « rari »: *Scoperta della Sardegna*, edito dal Polifilo, e *Cinquanta costumi pittoreschi*, di Bartolomeo Pinelli, edito a Torino da Ruggero Aprile.

C'è, più importante, la constatazione che l'editoria volta al « consumo » teme di vedere affiorare le prime sabbie del suo fondo: e che si afferma sempre più necessaria l'editoria come « ricerca ». Questo, nel momento in cui l'editoria italiana esce dal suo breve periodo di stasi e ritrova nuova fiducia nel nuovo grande pubblico delle economiche, sembra particolarmente avvertibile. Ma non è solo un fenomeno italiano. Il risultato dei grandi movimenti tellurici che hanno scosso quest'anno l'editoria francese, è stato di portare a grandi concentrazioni finanziarie e, insieme, di conservare precise autonomie di ricerca. Francoforte era piena di direttori di collana che giravano di banco in banco a cercare il saggio filosofico originale, l'autore nuovo, nuovi classici: e guardavano con irresponsabile, ma sotto certi aspetti consolante, senso di superiorità i business men del libro.

GENO PAMPALONI

EPILOGO DEL SOLIPSISMO?

Nella poesia italiana è venuta affiorando assai di recente una tendenza particolare, un'urgenza a distaccarsi da uno dei capisaldi della propria tradizione interna. Punto fermo e fecondo, ancora nel panorama novecentesco, l'animazione provocata dalla fragilità solitaria del poeta, protagonista, perché attore unico, della sua creazione letteraria, e appena in grado di spremere dal paesaggio il seme di un'eventuale interlocuzione: così negli anni grandi di Ungaretti, gli anni del fervore ermetico nutrito dal suo Sentimento e insieme dall'inventarsi progressivo delle Occasioni. Campana e Cardarelli, genio e ingegno diversamente isolati, imminevano mentori alle spalle. Ma oggi, chi più chi meno, poeti allora giovanissimi — e altri minori sulla loro scia — rivelano appunto l'inclinazione a svincolarsi dalla situazione antica, creano insomma il corrispondente umano con cui poeticamente sia dato dialogare, o apprendere tacendo. Il secondo personaggio non assomiglia affatto al fittizio « tu » di cento episodi, vestito solo del sangue e dei crucci di chi l'avesse ipotizzato; assume oggi invece un suo peso autonomo,

si direbbe (se non fosse un assurdo) vivo di per sé, prima di svelarsi ed inverarsi nel testo e nell'atmosfera di una poesia. Ci palesano questa presenza molte opere apparse da poco; ma il rilievo si attaglia soprattutto all'ultimo Luzi, al Caproni del Congedo e al Sereni degli Strumenti umani. Allora davvero la consistenza del nuovo dato conforta ipotesi inconsuete.

La principale riguarda l'impulso a una spiccata «teatralità», come via di uscita dai rischiosi soggiorni solipsistici. Anche in altre epoche l'impostazione teatrale sorse come correttivo a talune specie di petrarchismo, approdando tuttavia ad effetti forse più evasivi, in accezione sociale, dell'evasività che si voleva sconfiggere. Oggi però, anche di faccia al polso scarso che distingue la nostra letteratura professionalmente di scena, verrebbe fatto di dire che abbia quasi un valore augurale (se non un crisma d'inaugurazione) un passo come questo che per esempio si trascrive da Luzi (Nel caffè): «'Perché non parlare un po' tra noi' / mi dice uno forato nella gola / premendosi una garza sull'incavo / o poco sopra, e si siede al mio tavolo / nel posto dirimpetto rimasto vuoto». Radici climatiche eliottiane e letteralmente dantesche autorizzano, sì, e in certa misura stilisticamente motivano, l'ambientazione; ma per noi si tratta sopra ogni altra cosa di osservare come questa voce esemplare di poesia abbia ormai condotto a maturazione quel suo percorso di forzatura dei margini monadici del passato. Monade abnorme, era: infinita come parve a tanta elaborazione poetica, ormai remota da simili recenti esplorazioni, che credette nell'interminabilità del suo vortice fin quando non s'imbatté (e durante quali stadi critici?) nella sussistenza di altri e adiacenti universi. Addio dunque all'idea dell'infinito, perlomeno di quel particolare infinito in cui s'erano temprate la misura e la vertigine di una situazione solipsistica ad esso totalmente affidata. Ma in compenso ecco impiantarsi, colmato il «posto vuoto», trame più fitte e varie, relazioni di cordialità per quanto talora ben aspre.

La crisi (non trovo di meglio che questa spolpata parola) che ha condotto al tipo riferito di sceneggiatura sentimentale mi sembra profondamente rivelatrice di quella qualità etica, radicata e sovente inespressa, che Luigi Russo amava additare come «politicità trascendentale», propria dei suoi più cari classici. Attraverso, ora, un turbamento generazionale, lungamente verificato a contatto dei molti attriti storici e ideali degli ultimi dieci o quindici anni, si manifesta in chiara luce un modo senza precedenti che la poesia italiana assume, di impostare la composizione lirica spostandone l'accento in direzione «drammatica». Direi senza antecedenti: poiché un caso come quello montaliano, che insorgerebbe subito a contraddirci, quello di Voce giunta con le folaghe, mi pare di una poesia svolta e risolta in una proposta di elevatissimo, ma ineluttabile e rafforzato, solipsismo. Dalla lirica in accezione leopardianamente sorgiva e di simultanea figurazione, sembra adesso di procedere verso situazioni di più esplicito ed innervato movimento. E per quanto una condizione di sconfortato presente sia la constatata base di partenza della nuova maniera, in essa si fa pur largo un tratto di confidenza nei rapporti scavati tra soggetto e soggetto: ed è la risposta appunto, in termini positivamente seri, che di se stesso rende il poeta realmente contemporaneo delle nostre più vibranti questioni, sciogliendo come può, nell'immanenza di una parola sofferta, la ricordata qualità trascendentale. L'impulso scenico è ad una arricchita ritmica umana, è il responso «sociale» del lirico che non dimentica le sue fonti di calore e tuttavia, modernamente riflessivo, le converte in differenziata energia.

Entro quest'approccio a una « commedia » si costruisce una sede di più effettiva eloquenza il rapporto d'amore. A chi rammenta, per esempio, i versi « babilonesi » di Bigongiari, resta il ricordo di quell'immagine muliebre arroccata, muta e vivente di una sua staticità superiore, quasi un aspetto di natura; se piangeva, le lacrime si rapprendevano in smalto. Così figurava, ed era la sua potenza, il primo ermetismo, in espressioni solitarie senza soccorso. La relazione oggi si fa più agitata, ma seguendo la traiettoria desolazione-confidenza sopraccennata, e rifiutando comunque la validità del percorso inverso. Prendiamo ancora un passo da Luzi (In due): « 'Aiutami' e si copre con le mani il viso / tirato, roso da una gelosia senile, / che non muove a pietà come vorrebbe ma a sgomento e a orrore. / 'Solo tu puoi farlo', insistono di là da quello schermo / le sue labbra dure / e secche, compresse dalle palme, farfugliando... ». Ebbene, la didascalia così estesa agganciata alle due implorazioni, ci dice di un'avvenuta assunzione di responsabilità — estetica ma non soltanto — da parte dell'altro personaggio; qui la tipica « altra » della nostra linea lirica si addossa parte del compito, non già rimane l'impenetrabile destinataria di un tempo, e nel disserrarsi dalla primitiva claustralità conforta a dispetto del dolore di cui gronda la scena. Questa non è l'occasione di precisi commenti testuali, e perciò il patetico dei versi citati dovrà appena indurci a chiarire i perché di quell'assetto letterario dimesso, del suo accostarsi a durata prosastica. È che non poteva verificarsi, la calata della portatrice di passione, sul piano di una sonora perfezione endecasillabica; meglio s'inquadrava la complessità del dialogo introdotto così come appare: calibrato in una metrica non tanto compatta, ora, da nascondere il timbro diverso che vi si annida; nella cadenza sermonale s'accendono sussulti d'intentata affabilità.

Comunicazione: in cerca di quest'idolo tormentato si è vista una diserzione in massa dai moduli lirici eletti generalmente dal Novecento più accorto. (Un tempo, il giovane Pavese, componendo *Lavorare stanca avvertiva*, certo più di Thorez, la necessità di una poesia che diffondesse più largo raggio. Isolato nel suo esercizio, propugnava, di notevole, la resistenza nella poesia di un respiro peculiare ad essa sola, fusa al concetto di una doverosa accentuazione della cordialità del discorso in versi, che tuttavia non avesse a sacrificare il ritmo che « poeticizza » la poesia. Ed era un'impostazione da non trascurare). Ma c'è strada e strada, per la « diserzione »: e tornando all'età nostra, quella via che abbassa la frase ad insipida atonalità riesce ben diseducativa in quanto presuppone un solo genere di comunicazione: all'altezza di una psicologia minorata. Laddove l'altra, che trasmette sentimento, meglio che sensazione, e se introduce segni banali è solo in funzione dialettica, compie un'opera ampiamente selettiva, rivela un'intensità, ancora, « politica ».

L'uso dei segni « banali » come corrispondenti, in ordine opposto, agli ideali che governano il corso di un libro, è prevalente in Sereni. O può anche essere (espresso dalle parole del secondo personaggio, l'interlocutore supposto della « commedia ») il cenno insignificante d'avvio, investito presto di significati pregnanti, di una poesia che non rifiuta un'interpretazione ascensionale, ascesa ad inquietissime catarsi. Consapevolmente infatti, da Uno sguardo di rimando ad Apparizioni o incontri, si progredisce: dai primi irrisolvibili « perché? » alle spiegazioni scenicamente introdotte dell'esistere. Ogni volta ripartono da zero, casuali e atterrate come nell'esordio di Pantomima terrestre: « Ma

senti — dice — che meraviglia quel *cip* sulle piante / di ramo in ramo come se il poker continuasse all'aperto: / dimmi se non è stupenda la vita...». *Sembra un ozioso ottimismo compiaciuto nel baloccarsi; per noi, seguitando la lettura, conta il fatto che queste poche parole, scivolote alla leggera, si trasformano in scambievolmente confidenza fra anime che si scoprono mète convergenti e che di sé bruciano tutto o tutto serbano. Giacché sembra che ultimamente i poeti più maturi nell'intimo abbiano compreso d'esser materiati di luce e fango insieme, e che questo serve a illustrazione di quella. E pertanto l'elocuzione, che magari appaia colma di ovvietà, a cui talvolta è indotto l'interlocutore ha uno scopo di controcanto donde il canto si chiarisce, con le ragioni aperte di cui sente la pagina. Implicazioni ignote, o invisibili almeno, a quelli che si definiscono sperimentatori di linguaggio, coi quali purtroppo l'intesa sembra possibile solamente convenendo che le parole non debbano rispecchiare interiorità e che capirsi non sia poi una condizione fondamentale.*

Ma «l'altro» che conferisce alla poesia prospettive così distanti da quelle alle quali ci ha avvezziati la consuetudine con le grandi tradizioni, e modifica la visione nella misura in cui da fantasma arriva a farsi persona, è tale che non esaurisce la portata del suo intervento entro un ambito terreno. Dice di un aldilà, o vi allude. Sarà allora legittimo sostenere che una smania metafisica è tornata ad influenzare chi, solo provvisoriamente, se n'era liberato? In verità, questo secondo «cielo», nei confronti del primitivo termine della tensione ermetica, ha tanto meno sfavillio quanta più amarezza storica ha trattenuto e consumato in sé. Quindi ha una sostanza remotissima dall'astrattezza del primo ignoto speculato in altro tempo. È una religione coralmente sentita — l'attestano Luzi Caproni Sereni... — con una simultaneità di ricerca che stupisce nella sua discreta perentorietà, mentre tradisce la reale consistenza di un organismo di generazione, diversamente rifratto nei singoli ma dotato di spirito unitario e di unitaria cultura. Ha il suo dogma, che nessun cammino si compie da soli; e ha i suoi portatori, proiezioni dell'«altro» incarnate: son loro che scardinano la fede del solitario o l'avvalorano affiancandolo. Allora forse la «commedia» si supera, la scena ha sete di assoluti che l'interlocutore non è in grado di concedere. Ma intanto, tra i poli della ribadita transitorietà e della certezza invano perseguita, le parole corrono cariche di memoria e di probabilità di futuro: in questo senso è lecito accostarsi ai fitti contrappunti, tra logica sentimentale e logica razionale, dell'ultimo Caproni. Dove non è escluso che disperazioni inducano il poeta a portarsi tra le ombre invece di dar lui peso alle ombre trasferendosele accanto. E tuttavia il rapporto si mantiene: per varie che ne siano le maniere, resta indiscutibile l'accertamento della tensione, comune, a rispecchiare gli odierni contenuti morali, di origine critica, in una forma «aggiornata» che si sposti dall'intimismo a una fiduciosa rivelazione di quei contenuti.

Se poi un ulteriore modo di manifestarli assumerà aspetti assai prossimi alla preghiera, anch'essa dovrà intendersi come «orazione teatralizzata», bivocale, tanto insostituibile a questo punto è l'apporto della conquista di un secondo fuoco scenico, che colluda col solitario di prima, ne divida la responsabilità, giudicando di lui e con lui. Ma non «per» lui: e perciò non si pensi a un frutto di debolezza egoistica, ché anzi adesso il poeta si sobbarca anche un peso, l'altrui, che credeva non gli toccasse; s'impegna su di un piano più che individuale, vince la scommessa con chi lo definiva per natura socialmente insensibile.

Che resta da aggiungere? Che senza dubbio è ammirevole la duttilità totalmente critica di una generazione capace di sfrangiare il blocco della sua storia di ieri di ciò che oggi può risultare troppo o vano, anacronistico? Non c'è da meravigliarsi, almeno per chi scrive queste note e ha ritenuto spesso di individuare proprio in una marcata coscienza storica i meriti più durevoli della cerchia ermetica già verso il '40 (coscienza dei limiti e delle possibilità di un'indagine estetica, di una « presenza » insomma)? Non è il caso di ripetersi. Basta allora, in conclusione, prendere atto di queste tendenze così apertamente vive da contraddire in un attimo i luoghi comuni di impermeabilità alla lezione delle storie, di ottusità pacifica, che contraddistinguerebbe la nostra letteratura in versi, arcadica e vizziata. Beninteso, l'impostazione teatrale o sceneggiata che abbiamo supposto non sarà affatto una rozza abdicazione ai compiti che ineriscono strettamente alla poesia, non votata a umiliarsi in manifesto ideologico. Altre rimangono le sue regioni, anche mentre tenta di ampliare l'arco del proprio linguaggio convertendo il soliloquio in più altruistico messaggio, grazie all'invenzione commediale di cui s'è offerto esempio.

Forse è ciò che l'artista vorrebbe far sempre, i conti con se stesso e al di là di se stesso, avviandosi alla sua (in ordine di tempo) declinante creatività. Ma nella fattispecie, non siamo in un campo ipotetico: bensì il ripensamento è avvenuto, c'è stato il sacrificio, s'è ravvisata l'umiltà estetica sollecitata da una precisa forza d'animo. Quanti di noi sarebbero capaci di tanto? Il coraggio più difficile è quello che si matura segretamente, com'è accaduto lungo i tempi preparatorii di quest'aggiornamento poetico di cui forse non vediamo ancora bene quale sia lo spessore, e che larghezza di suggerimenti contenga.

SILVIO RAMAT



5 - Giulio Turcato: *Arcipelago* (1958)



6 - Lucio Fontana: *Composizione* (1965)

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

Per una non-definizione della poesia di Sereni

Raccogliendo in *Gli strumenti umani* (Einaudi 1965) le sue poesie specialmente dell'ultimo decennio, Vittorio Sereni ha provveduto anche alla rifusione di quella che finora era la sua opera maggiore, *Diario d'Algeria* (Mondadori 1965), con una fitta e significativa serie di legamenti, scambi, transizioni tra i due libri, che d'altronde non nascondono aderenze con gli altri due prodotti di questi anni, il «diario» *Gli immediati dintorni*, il «racconto» *L'opzione*: praticamente è, dunque, restato fuori soltanto *Frontiera* (1941) con le non imponenti aggiunte di *Poesie* dell'anno successivo, a consegnarci tutto squadernato innanzi un lavoro che, anche per ragioni esterne, si stentava a seguire nei suoi esatti contorni.

Certo non è una definizione della poesia sereniana che cerchiamo, per quanto l'impresa sarebbe molto allettante dato il suo carattere così tranquillamente contraddittorio, così vitalmente sfuggente. Per cominciare Sereni è autore «unius libri» (come dichiarava di sapere nella prefazione alle *Poesie*: «Questo è il suo unico libro, l'unico che nella migliore fortuna e nel migliore dei casi continuerà a scrivere»), eppure ogni sua poesia è un ricomincia-

mento; Sereni è «flou» e netto al tempo stesso, positivo e crepuscolare, incerto e deciso, tanto che l'analisi stilistica può sperimentalmente rilevare che su un fondo a tinta unita costituito da un'aderenza alla tradizione illustre del linguaggio poetico (con veneri retoriche quali la «perversio», il chiasmo, la tmesi e così via) si distaccano a contrasto prelievi di lingua d'uso, stilemi quotidiani, fino all'esplosione del parlato, dell'ininterrotto dialogato delle ultime composizioni. Pur nella grande libertà ritmica, quasi sempre il disegno di questa metrica è riconducibile alla varia distribuzione e aggregazione del settenario, novenario, endecasillabo; pur nella sua esplicita derivazione dalle «occasioni» della vita, la poesia di Sereni se ne distanzia per l'intervallo di anni che a volta corre fra idea e stesura.

Ma si potrebbe continuare all'infinito nell'operazione di polarizzare gli estremi, facendo spostare velocemente l'accento ora sull'uno ora sull'altro termine: la mitezza lacustre del giovane provinciale e la graffiante irosità del soldato, l'atonia sfumata del prigioniero e lo scatto pieno di nerbo dell'intellettuale, l'arresa stupefazione ai sentimenti e l'occhiuta resistenza agli umori, Luino e Europa, colloquio costante con le ombre, le apparizioni, i morti e acuta presenza dei vivi. Ogni poesia di Sereni tende ad allargarsi a macchia d'olio, ad arricchirsi a cerchi concentrici:

molto spesso è una somma di energie stratificate ed implicite, che con difficoltà raggiungono una immediata comunicazione. Appunto la forma chiusa, il meccanismo perfetto sembrano i nemici più paventati dal poeta: per lui non solo lo scrivere dovrebbe essere un atto vitale, ma lo « scritto » dovrebbe mantenere il suo carattere originario di organismo vivente, esorbitante dalla prigione della pagina che al massimo può restituire il segno di un'ambiguità, la polivalenza di una formula. Apparentemente esile, esplicita e diretta, sostanzialmente la poesia di Sereni è implicita, ellittica, avara dei suoi più importanti significati a lettura cursoria: è una concessione di fiducia al lettore, integrale, senza riserve.

Bisognerebbe essere Dante Alighieri per dire quelle cose essenziali che stanno a cuore ad ogni uomo, prima che ad ogni poeta; ma è così difficile svolgere tutta una tematica individuale, irripetibile e non trasferibile, in piena luce e confinare ai margini, agli angoli bui quel disegno più universale la cui trasmissione diretta diviene ogni giorno più difficoltosa e inaccettabile. Dunque, come prima approssimazione negativa possiamo dire che Sereni non è di quegli scrittori che esibiscono la loro opera come un fiume mostra le proprie acque che scorrono insieme a tutti gli svariati detriti.

Tuttavia c'è un filo rosso, una nota sviluppata, nonostante tutte le deviazioni, nella carriera di Sereni, cioè l'itinerario che partendo dal Limbo di *Frontiera* sale al purgatorio del *Diario d'Algeria* per scendere agli inferi (ricordare gli « asettici inferni » di *Una visita in fabbrica*) degli *Strumenti*. Non per niente Proserpina è mito caro a Sereni, Persefone fu invocata da Macri a proposito delle *Poesie*, per via dei « notturni orrori »:

*Tu sai che la strada se discende
ci protende altri prati, altri paesi,
altre vele sui laghi...*

Ma si diceva che la forza di Sereni è più concentrata nelle singole poesie piuttosto che sul « romanzo » e sul « canzoniere »: a questo proposito non saremmo perciò d'accordo con Fortini, che forse ha dato il profilo più penetrante di questo

poeta tanto che non resta molto spazio ai lettori successivi, quando sostiene una lettura continuata del *Diario*, sembrandogli che le pause fra una lirica e l'altra siano appena più forti di quelle fra l'una e l'altra strofa: e la riprova l'offre lo stesso Fortini, raggiungendo i suoi momenti migliori nell'analisi dei vari componenti. In fondo si tratta di una poesia che, pur sgorgata da una vena avara, non cura molto i roveli della forma, non indietreggia di fronte a palesi dissonanze: punta, invece, le sue carte sullo svolgersi di una situazione, sulle suture, sulle transizioni da un argomento al successivo. Impernandosi su alcune cifre fisse del suo mondo immaginario (il viaggio per strada — Zenna, Creva, ecc. — sul ricordo, sul sogno, sul sonno, sull'apparizione al limite della medianità), Sereni dipana la sua matassa ragionativa ora con immagini scoccate all'improvviso, ora con inserti descrittivi o parlati, spesso allocutivi ad un'ombra di interlocutore (sia esso di un morto, di una donna amata, ecc.). I mezzi suggeritivi prevalgono nettamente sulle sottolineature: la voce che parla in prima persona non tende mai a diventare il « personaggio » di se stessa, nemmeno del poeta, ma tende a mescolarsi alle altre voci, a volte al brusio che è quasi inciso su un ideale nastro magnetico come in *La pietà ingiusta* (e nel più inaspettato sviluppo offerto in *L'opzione*).

In una visione larga e tollerante è presente in Sereni tutta la tastiera delle discussioni che travagliano il campo della cultura, ma con un acuto senso della progressiva inadeguatezza del linguaggio letterario agli eventi che ci incalzano con sempre maggiore arroganza: tale ci sembra la funzione di diverse citazioni incorporate nelle sue poesie (Leopardi, Gozzano, Saba, Erba, Sereni stesso, con un complesso gioco di ammicchi interni). Straordinario perciò quel ritratto di Saba e molto sintomatica quella colluttazione con la « figura plumbea » di *Un sogno*, che reclama con violenza « la scelta ideologica ».

Per misurare lo scarto fra il poeta del *Diario* e quello degli *Strumenti* forse la poesia più rivelatrice è *Il male d'Africa*: quello che Sereni ha sacrificato della sua gentilezza di pronuncia lirica lo

ha riconquistato in capacità di reazione morale e in sapienza di strutturazione compositiva.

Delle cinque parti in cui è articolata la raccolta *Gli strumenti umani* nessuna mostra smagliature o debolezze complessive: semmai con Sereni il discorso dovrebbe essere sull'entropia della comunicazione. A volte, infatti, il lettore non capisce bene, non approva tale o tal'altra immagine o verso: ma si tratta di dissensi particolari, perché per il resto la forza e l'originalità della voce sereniana non potrebbe aver sostenuto una prova più vittoriosa. Sulla linea del fuoco, non nell'olimpico di una raggelata classicità: sulla «frontiera» appunto del vecchio e del nuovo, l'uno vitale quanto l'altro.

ALDO ROSSI

Narrativa

La mano del tempo di Nicola Lisi

La mano del tempo di Nicola Lisi (con cinque disegni di Venturino Venturi, edito da Vallecchi) si richiama in parte a *La faccia della terra*, del '60, ma non ne conferma i rapporti con l'opera precedente; si potrebbero infatti isolare, in quella raccolta di cinque anni fa, le parti costituite d'appunti e rapide notazioni, del tutto sciolte dalla materia narrativa, d'apologhi, dialoghi e novelle umilmente cronachistiche, che allinea quel volume con gli altri del Lisi. Novelle e apologhi assenti ne *La mano del tempo*. È da dire che l'apporto della critica, mai compiutamente, pacificamente risolto, provvisorio nelle conclusioni, che implicitamente rinvia agli sviluppi futuri del lavoro di Lisi, non sembra offrir sussidi utili, oggi, di fronte a questo nuovo libro. Se ne potranno cavare conferme a dubbi e limiti su cui molto era già stato detto: ma, intanto, la via imboccata con *La mano del tempo* non tien conto o non risponde ai consigli e ai voti di chi aveva cercato di portar ordine e regola nel particolare mondo dell'arte di Lisi. Non un progresso chiarificatore tra gli estremi, che indicò Pancrazi, della poesia e d'un ribrezzo di fronte alla natura: progresso presentito dal critico come soluzione a un perpetuo appuntamento dell'uomo con la natura (una natura, o pervasa d'influssi stregio-

neschi, o portatrice di messaggi che la fanno un paese dello spirito). Né, ancora, un lieve giuoco di significati e di rapporti s'apre qui ad esempi, come si augurava Cecchi, d'una grazia più sciolta da limiti o umoreschi o di curiosità schizofreniche. E forse l'accostamento a certa pittura, notato da De Robertis, apparirebbe non più legittimo come lo è ancora invece per *La faccia della terra*. A rendere incerto ogni giudizio contribuisce quel che pur risulta, in generale, di aiuto, ma che nel nostro caso chiede d'esser usato con essenziali riserve: il riferimento alla formazione culturale, al noviziato, alle origini dello scrittore.

Fiorentino, di Scarperia nel Mugello, Lisi si fece conoscere tra il '23 e il '28. Del '28 il suo primo libro, *L'acqua*. L'ambiente, in cui allora operava, dei cattolici fiorentini richiama a certa semplicità, sorretta da una vocazione morale, di scrittori del tempo della *Voce*, come Jahier e, magari, Tozzi. Ma era, in Lisi, il segno delle nuove generazioni: il gusto della consapevolezza letteraria e del magistero stilistico. Di lì una presenza di modelli letterari, in cui si risale fino agli scrittori d'apologhi ed «esempi» religiosi, del Trecento, che sembrano, per l'impressione d'un impegno meno diretto, legittimare un sospetto d'estetismo. Ecco gli argini obbligati entro i quali veniva collocata e descritta dai suoi primi orientamenti la narrativa di Lisi. Ma si avverte sempre più oggi la necessità di sottoporre a nuovo controllo tempi e corso delle tendenze succedutesi tra il primo anteguerra e questo secondo dopoguerra, cioè nel nostro secolo. Lo stesso Lisi è esempio di come riescano inefficaci i consueti inquadramenti e relative collocazioni ambientali e culturali se un'opera sia, come la sua, ribelle a risolversi in termini univocamente d'espressione letteraria perché tesa ostinatamente verso altre sollecitazioni disparate, e disposta a sperimentarle non in vista di risultati predisposti e controllati narrativamente, letterariamente, ma sulla traccia di relazioni, di contatti, scoperte, il cui apporto d'affinamento, intanto, si rispecchierà parallelamente negli strumenti espressivi. Appunto su questa via il nuovo volume segna una totale rinuncia alla novella, alla cronaca, all'apologo.

La mano del tempo ha pur un suo disegno, una struttura semplicissima: la prima delle quattro parti ha il titolo: *In tema di primavera*; seguono, alla prima, le altre stagioni: si riflette in così poche linee di disegno strutturale la premura d'accogliere una fluidità di rapporti, ch'è alla base della sua esperienza. Nei racconti dei libri precedenti umili protagonisti agivano in una natura fermentante ora malignamente (ricorderemo come esempi, tra le novelle sue più celebri, *L'arpia*, *Un gallo*, *Gustavo*) e ora liberamente, felicemente, come ne *La vacca acquatica*; ora in una sottile sospensione, come nel *Parapetto*, o nel *Concerto*. Invece, ne *La mano del tempo*, ci è resa, liberata da occasioni fiabesche, o narrative, solo l'interiore percezione che era come la luce intima e il segreto di quelle umili storie: e che è sufficiente, qui, a richiamarne anche i temi, ripetutamente svolti in quelle altre forme. Vi comparivano acque, luna, terremoti, alberi. Ed ecco come diversamente ora: «La vedova, che dopo la morte del giovane marito intese dar forma al suo dolore con la piantagione di un salice piangente, ora da vecchia non si accorge dell'invito alla speranza ch'è nel salice stesso, le cui fronde, ricadute col tempo sino a terra, hanno le cime arricciolate in alto»: il volgersi sempre a segni, o malefici o benigni, è sanato in una sospensione univoca, libera, cui basta appena quell'arricciolarsi delle cime in terra. Sospensione, o soprassalti intimi, che sciogliono ogni gusto dell'equivoco, rendendone capace di ulteriore scavo l'ambiguità, facendola più fonda: «Ogni volta che gli pareva di stare per cogliere il frutto della felicità piena si frapponeva l'ostacolo di un oscuro sipario calato non sapeva se da un angelo o da un demone che, dentro o fuori di sé, dunque incessantemente era di guardia»; o: «Dal sonno al ripiano della coscienza: un nome e cognome fra i marmi e la realtà della pioggia che cadeva a scroscio»: il titolo *Al margine della visione* può, invece, esser esempio superstito di quanto esercitassero, fatti e apologhi, di costrizione su richiami più liberi e più spontanei rapporti. E ne *La mano del tempo* i titoli, in generale, riportano a significati normali, quasi nella premura di osservare un disegno continuo, la cui

verà realtà è depositata, volta a volta, nelle singole notazioni: è ancora, nei titoli, come un superstite diaframma, rotto il vincolo del piacere per la circolarità esemplare delle soluzioni narrative. Spesso anche i racconti scioglievano apologo o aneddoto in un più trasparente diaframma, come in *Recinto di Teodoro*, sebbene si tratti d'una tendenza costante fin dai primi libri in Lisi (ma esempi più prossimi s'offrono ne *La faccia della terra*, come in *Passatempo di un monaco*, e ne *La sirena*).

Non è agevole rendersi sempre conto del tessuto spoglio che ci presenta nel nuovo volume: ecco altro esempio: «Il sole riconfortava gli uomini con la pienezza della luce, ora che la irruzione di venti gelidi gl'impediva di farlo col suo calore» (*Vocazione*), o due aspetti particolari di vita, nella natura: «Le violenze e le blandizie delle acque, in fasi continue di variazioni alterne, avevano fatto del masso nel torrente, già strappato scabro e terroso di seno alla montagna, una scultura dalla plasticità morbida, perfetta: tanto da suggerire l'idea che la bellezza umana avesse, in millenarie prospettive, affine se non parallela storia»; «La nuvola, che nell'aspetto di aitante gallo s'era posata sulla calcarea vetta, svani consunta nella filiforme lunghezza del più silenzioso fra i chicchirichì». Rifutate le occasioni aneddotiche, resta delle novelle una filigrana, un richiamo a temi costanti. E se s'incontrano, come è naturale in una scrittura di così rischiosa tensione, cadute, il libro complessivamente costituisce un progresso proprio rispetto alle precedenti forme narrative. Nelle quali era possibile indicar la tendenza a cavar dal racconto una morale. Ora, una prospettiva di significati mobilissima: immagini, non «moralì». E tuttavia, questo libro non sposta o corregge un senso doloroso, e solo in apparenza fiducioso, dell'uomo, della vita. I presentimenti celesti non accadono in una natura diversa da quella che predispone i malefici, e i cedimenti: nel riscatto, non chiede un arricchimento interno ai suoi *semplici* attori ma di portarsi fuori di sé, nell'attesa che la natura pur carica di malefici conceda di sé l'altro volto, d'un paese celeste. Ma proprio in questa direzione, connaturale all'indole dello scrittore, *La mano del tempo* risolve difficoltà

e impacci che nelle novelle Lisi non aveva superato completamente: per la via di una riduzione e di una interpretazione dei moti naturali e di forme e presenze del cielo, delle acque, della terra, quale un tessuto di comunicazioni, che parlano al senso umano, o con voce umana, elimina l'eccentricità che divideva il magico e il fantastico dai termini di un'esperienza spirituale. Al definirsi di questa, a una sua pur intima concretezza, corrisponde una resa dei moti umani più libera, senza che la scrittura perda in rapidità e vigore. Anzi, a volte con vantaggio anche in questa parte.

L'«opera prima» di Gadda: il *Giornale di guerra e di prigionia*

Dopo la comparsa di alcune pagine su riviste, usciva una prima edizione del *Giornale di guerra e di prigionia* di Carlo Emilio Gadda nella collezione «La rosa dei venti» diretta da Alessandro Bonsanti, dell'editore Sansoni, nel 1955: comprendeva un *Giornale di guerra per l'anno 1916* (4 giugno-26 ottobre 1916), un *Diario di prigionia* (2 maggio-4 novembre 1918), una *Vita notata. Storia* (18 dicembre 1918-31 dicembre 1919); nella nuova edizione Einaudi precede queste parti altro quaderno, un *Giornale di campagna* che dal 24 agosto del 1915 arriva al 15 febbraio del '16; l'autore avverte che altri quaderni del suo diario andarono smarriti, uno dopo Caporetto. Gadda era ventitreenne nel '15: il *Giornale*, che va dal '15 al '19, si presenta a noi nel suo complesso come l'atto di nascita dello scrittore, dell'artista non solo, ma dell'uomo. Inadattabile, e in pena sempre già il giovane di allora, che, solo trasferendola nella pagina, dava prospettiva a una sua angoscia, e sia pure in forme abnormi e sproporzionate, e mai staccandosi da sé anzi imponendo la propria figura d'autore-personaggio al centro d'ogni fatto. Ma non è, questa sua, confessione autobiografica, in forma diretta, né analisi che comporti un vero, razionale distacco: è un'esplorazione eccitata che porta all'estremo, puntualmente, le ragioni dell'angoscia: e allora nella nuova e libera dimensione della scrittura il diario, quanto più stretto ai gusti del giovane studente del Politecnico, la cui acutezza

d'osservazione ed esatto rigore ci parlano del futuro ingegnere, non interessa più solo per la conoscenza aneddotica dell'uomo, per le confessioni, e le analisi di sé, che ci sarebbero restituite circoscritte entro tali limiti. La figura che il diario ci rende ha compattezza interiore, e unità. Questo è ancora raggiunto, con tutta probabilità, involontariamente: ma oggi è dato riconoscerne natura e ragioni intime dei libri suoi più originali, dei protagonisti di quelli, dai racconti alla *Cognizione del dolore*. Ma non vi si cerchino definizioni già rivelatrici dello scatto, della furia delle sue invenzioni maggiori: troveremmo appena elementi sparsi d'un ritratto psicologico, qualcosa da aggiungere alle confidenze private dell'uomo Gadda: o frammenti descrittivi, interessanti più che per i risultati per le motivazioni, e queste dai fatti espressivi richiamerebbero a una intimità chiusa ancora, e perpetuamente esplorata, pur attraverso irritazioni e sfoghi violenti. Grande occasione, per il giovane ventitreenne, la guerra. Entusiasmi, generose strutture d'educazione civile vi si bruciarono furiosamente: sul filo della stessa esperienza di guerra, invece, nel '34, col *Castello di Udine*, quell'incombere dell'uomo nella scrittura di Gadda darà risultati perfetti d'arte.

Tuttavia, sulla scorta di queste pagine giovanili, è dato correggere alcuni luoghi comuni, quasi d'obbligo ormai nel parlar di Gadda: la sua collocazione in una tradizione lombarda e, quindi, il precedente della Scapigliatura (ma gli esempi più affini, o probabili, sarebbero in Piemonte: Cagna più che Dossi; e resta incerto, comunque, insistere su relazioni astratte in quanto, prevalentemente, riflettono con prepotenza il gusto di lettori più giovani). E l'amore, che è pur un tratto centrale nella sua opera, per la Lombardia, non abbisogna di quei riferimenti indiretti e remoti, perché attiene a una condizione storica della narrativa contemporanea, e vale per scrittori di regioni diverse, da Palazzeschi a Pea, Linati, Comisso. È vero che in Gadda tutto prende particolare violenza. Ed è questo che ci richiama al fattore centrale della sua opera: cioè, la sua stessa figura umana, nella quale urgono iniziazioni e sfoghi. Ma una incrostazione di ideali

e principi, umani e letterati, ereditati dalla nostrana cultura fine secolo, gravava negativamente su lui come su altri meno giovani. Questa fu portata a liquidazione dall'esperienza della guerra. Ne uscirono formazioni spirituali non più autobiograficamente circoscritte ma, culturalmente, e artisticamente, segnate d'una prima maturità, nuove (da Palazzeschi a Cecchi, Ungaretti, Bacchelli, e lo stesso Soffici in più particolare misura): la letteratura contemporanea, del nostro secolo, riconosce sotto tale aspetto, nella prima guerra mondiale, un momento determinante (diverse, s'intende, le condizioni di scrittori più anziani, d'altra generazione, come Pirandello, o Svevo). Su questo sfondo di crisi, nel furore patriottico, nel favore per certo ulissismo, che trovano alti registri nel diario di Gadda, si affacciano i primi controlli d'ordine culturale, e spirituale. E, conseguentemente, anche l'altro cieco amore, per la famiglia, la madre, il fratello Enrico, ricevono una forte correzione. In tale precipite pendio di rivolte e amori, di contrasti, e di distruzione delle ragioni sentimentali dell'infanzia aduggianti sul presente, quel che implicitamente ma concretamente s'affina e determina è lo sguardo dello scrittore: una curiosità che si rovescia in esplorazione interiore, e che è sostanzialmente d'umana partecipazione. Ma a forza di riduzione, di protesta.

La critica gaddiana, in genere, è orientata verso quelle facoltà in cui si possa individuare un controllo d'arte nello scrittore: senza rifiuto d'analisi rigorosa ma tale da risultar proposta perpetuamente in eccessi stilistici: lessico, immagini. È piaciuta, è parsa esemplare, sotto tale riguardo, la *Asinaria* n. 2, di questo *Giornale*: « piccolo poema in prosa » e « perfetto esempio del genere »: ma è un modo di lettura che ricalca su un astratto esito delle effettive doti del Gadda d'oggi un tempo di interessi di diversa origine, in cui il « poema in prosa » aveva funzione marginale, di esercizio. Più che in pagine, come questa, intenzionalmente curate, analoga ricerca, di sofferenza colta in strapazzati tratti fisici è, in tanti altri luoghi di questo *Giornale* o diario, meno riferibile a moduli letterari (appunto: la Scapigliatura): così il passo che già De Robertis sottolineò (« Quando

potrò uscire, dalla mia povera casa di sassi, verso la foresta gocciolante nell'autunno, tra la visione delle cime e delle nebbie, senza udire la voce dei così detti miei simili? La mia anima intiepidita dal fuoco domestico, rabbrivirà deliziosamente a quel cielo triste, e si perderà con quelle nebbie che sono più amiche a lei di un'umanità di uomini intelligenti, di uomini liberi, di uomini forti, di cravattoni, di armigeri, di lanternoni, di banchierazzi, di demagoghi, di pretazzi e di troie »); e la descrizione delle ridotte austriache: « ...essendo costruite lungo il ripido pendio che sottostà alla strada Roana-Campovero (nel tratto di fronte innanzi a me), lo sterro gittato fuori dalla escavazione è rotolato, per l'angolo di caduta assai ripido, formando una lunga striscia bianco-terrosa, che sarà verde la primavera ventura. Le frane a monte sono sostenute da palizzate e graticci, come si vede nei tratti ancora in costruzione: credo poi che dalla trincea si acceda in cavernette scavate addentro nella montagna. La trincea è ben divisa in segmenti da opportuni traversoni che la proteggono da eventuali infilate di cannone (per le infilte di fucileria ci basta la blindatura) ». Epilogo d'un funerale, nel *Diario di prigionia*: « Presenziava anche il capitano tedesco del nostro blocco, che noi chiamiamo "capitano Agonia", dalla sua figura lunga e malata, che per miopia e debolezza si regge a stento all'impiedi. Anche lui s'avvicinò alla fossa, tentennando tra il mucchio di terra e le assi; s'aggrappò franco a un abete e gettò le tre manate sulle bare. Poi, con sforzi da equilibrista e con le mosse d'un cieco (lo è infatti), se ne tornò a posto. I tedeschi e noi tirammo un respiro. Dopo di che tutti salutammo, alcuni gettarono la terra e la cerimonia ebbe termine ». Si segue analoga cerimonia, nella prima parte solo ora edita (*Giornale di campagna*, a p. 69-70): « I due feretri di legno bianco e rozzo erano posati, come due casse di biscotti, nel cimitero, intorno a cui già piovvero (luglio corr. anno) le granate nemiche. Un vento gelido, lasciata la regione della tormenta sulle cime di Laghi Scuri, e calato a valle, colorava in violetto le facce degli ufficiali presenti, mentre nella piccola cappella il tenente cappellano officiava. Non soffrì mai tanto

freddo: immobile, a capo chino, aspettavo nella tristezza che la dolorosa scena avesse termine: la mia povera mantellina svolazzava intorno al mio corpo legnoso, impotente a riscaldarlo, come le erbe secche e gialle sembravano impotenti a coprire e riparare la terra. Il colonnello dell'80 e il generale Cavaciocchi dissero alcune parole d'occasione, dopo di che, fatto il present'arm da tre plotoni i feretri vennero inumati. Il cielo era d'occasione: tormenta sulle cime, che cessò il giorno stesso, sul tramonto». In questi passi, non vuol accamparsi una conquista stilistica. Ma l'insistenza è pungolo ansioso, di responsabilità, di recupero di ragioni interiori. Da cui quell'intrusione dell'uomo scrittore, che è asciutta profondità d'osservazione: secca, a volte, come lo è la terminologia tecnica, e, a volte, accumulo affettivo che conserva intatta però la voce del razionale rigore in cui fiorisce. Il darne esempi richiederebbe un'insistenza che esorbita dai limiti della nostra nota: ma appena un accenno d'un tipico accumularsi affettivo nel consueto rigore d'osservazione: «Come penso con insistenza alla Brianza, più che a Milano; ora vedo la ferrovia che giunge a Erba e le strade buie presso Longone, e i campi, nella pioggia autunnale: penso soprattutto alla mamma»; o la Val Gallinera, durante una marcia militare: «Valle grandiosa e bella, ma diavolescamente piena di sole. Il fondo-valle è coperto dagli erratici torrentizi di bellissimo granito (credo tonalite) rovinati dalla cima dell'Avolio, e dai massi di schisto dell'Avolio stesso»; o il novembre a Ponte di Legno: «Gelano i ruscelli, e gli scoli delle strade formano enormi incrostazioni di ghiaccio. Ovunque grosse stalattiti e formazioni botriodali e mammellonari. La valle è asciutta, cosparsa di capannoni in legno, coperti di tela catramata, assai ben fatti, capaci di 60 uomini e più; rigata da costruzioni stradali e da sentieri recenti; solcata dal Narcanello e dall'Oglio, p. d.»; talora assordata dai boati delle mine, passeggiata dalle comitive d'uomini e di muli».

Nel primo quaderno, il *Giornale di campagna*, chiamava il proprio spirito «organismo procul sentiens» per la sua morbosa sensibilità, e già nel '15 infatti una scrittura stretta alla cronaca, alla

fedele testimonianza, ci consente di avvertire quella che sarà qualità sostanziale della sua arte e che, con fatica e lentezza, porterà ai maggiori sviluppi: prospettare una significativa condizione della vita, nella figura propria, quanto più, questa, costretta a limiti d'eccezione polemicamente. Accumulo di ragioni, e di tumulti privati, d'invettive perpetuamente svarianti, illuminano profondità di memoria, e rigore della coscienza. Per tale qualità è, il suo furore, scrittura, stile: prospettiva rigorosa d'una vista puntualmente partecipe sempre, e sofferta. Più degli sfoghi giovanili, patriottici, ora umanitari, o privati, ora familiari, conta in questo *Giornale di guerra e di prigionia* la testimonianza del costruirsi (su un limite d'eccezione: la guerra) d'un responsabile significato delle difficoltose ragioni di sfiducia che erano, in quegli anni, eredità comune. Scrittori diversi per indirizzi e formazione, come Gargiulo e Pancrazi, hanno osservato che per molti scrittori giovani la guerra segnò il superamento di imbarazzi psicologici e culturali, è, parallelamente, stilistici (osservava Pancrazi per *Due imperi... mancati* di Palazzeschi: «Ma, ripeto, la poesia di queste pagine non è nelle cose che dicono e neppure nell'arte con cui le cose son dette: la poesia viene loro da quell'aria diseredata e sconsolata in cui nascono. Sentiamo che cose e parole qui hanno un significato decisivo: quasi di scampo e di salvezza nella vita dell'uomo che le dice»).

Ci sembra utile restituire questo *Giornale* di Gadda a una crisi comune, nel cui campo prende una prospettiva più sicura, che meriterebbe d'esser tenuta presente anche per gli sviluppi che la sua narrativa guadagnò col tempo.

ALDO BORLENGHI

Filologia classica

Epigrammi votivi e sepolcrali greci tradotti da Pietro Zari

L'Antologia Palatina è un'immensa congerie di epigrammi, costituitasi verso la fine del X secolo dopo Cristo; comprende non meno di 3700 componimenti distribuiti in XV libri, appartenenti a

tutte le età della poesia greca, classica, ellenistica, bizantina, e suddivisi per lo più per categorie: cristiani, amorosi, votivi, sepolcrali, descrittivi, esortativi, satirici, polimetri, ecc. Nell'Antologia sono presenti buoni e discreti poeti, insieme a mediocri, mediocrissimi verseggiatori; e il bello, l'originale, l'interessante rischiano spesso di perdersi, o si perdono, nell'oceano del brutto, dell'artificioso, dell'insignificante.

Ma pur essendo un guazzabuglio, una babilonia pericolosa, l'Antologia ha avuto molta fortuna in passato (nella parziale redazione nota tradizionalmente come Antologia Planudea ha esercitato influenza specialmente sul gusto dei poeti dell'età barocca); torna oggi ad attirare i traduttori: forse nel desiderio e coll'ambizione di arrivare a far bene intendere un'esperienza così singolare, un genere letterario, e anche per una certa predilezione primo novecentesca e ancor viva nel nostro tempo per il frammento nato come tale, per l'atmosfera letteraria un po' rarefatta. Per tralasciare minori florilegi, in Italia sono uscite nel giro di pochi anni almeno tre importanti sillogi: quella imponente, ricca di informazioni e di dati bibliografici, di Annunziato Presta (Roma, Casini 1957), la nutrita raccolta di Salvatore Quasimodo (Parma, Guanda 1958), l'intero libro degli epigrammi d'amore (V), a cura di Pietro Zari (Venezia, Neri Pozza 1964). Sempre Neri Pozza ci ripropone adesso, dello stesso Pietro Zari e come omaggio alla memoria dell'autore scomparso un anno fa, una scelta di versioni dai libri VI e VII dell'Antologia Palatina, una scelta, cioè, di epigrammi votivi e sepolcrali.

Poche parole su Pietro Zari. Laureatosi a Milano nel 1925 e subito vincitore di concorso per grandi sedi, fece parte di gruppi antifascisti: pagò la sua opposizione alla dittatura col carcere e la sospensione dall'ufficio. Riassunto nel 1933, divenuto preside dopo il 1945, consacrò alla scuola le migliori energie. Ma i compiti didattici e amministrativi, affrontati con molto impegno, non gli impedirono di continuare l'assiduo, diretto colloquio coi classici: uno dei frutti di questo colloquio è appunto la versione dall'Antologia Palatina.

La caratteristica fondamentale di tale versione è la sobrietà. Era difficile, accostandosi a un materiale che sembra invitare ad approfondire e accentuare al massimo le sensazioni, resistere alla tentazione di caricare le tinte: Zari c'è riuscito. Indubbiamente, la rinuncia al cesello sentimentale, al virtuosismo dei trasalimenti e turbamenti dell'anima non consente il verso che trascini; e forse nella tranquillità senza orpelli si perdono certe screziature dell'originale; ma la semplicità permette, più di una volta, la conquista di una notevole forza suggestiva. E ciò persino quando il traduttore si muove sul terreno infido dell'epigramma dedicatorio, come in questo pezzo, dove la soluzione in chiave quasi montaliana è raggiunta senza evidenti forzature:

*La cannula che la vampa della fucina
col suo fiato eccitava, la lima che l'oro
con aguzzo dente mordeva, la duplice
tenaglia usa a percorrere il fuoco, le zampe
di lepre che raccattavano le scorie,
l'orefice Demofonte, per vecchiezza
offuscato lo sguardo, al dio Cillenio offerse (p. 17).*

D'accordo che tradurre l'Antologia Palatina non è la stessa cosa che tradurre un tragico, o anche un prosatore ricco di temperamento, come ad esempio Erodoto: in questi ultimi casi è indispensabile crearsi uno stile, mentre nell'intarsio dell'epigramma, specie dedicatorio, prevale volta per volta il gioco dell'intelligenza, il gusto del particolare. Ma è un merito non lieve aver mirato alla chiarezza e alla compostezza, aver cercato ed ottenuto la misura: non sarà fortuito che le versioni di Zari si possano leggere anche tutte di seguito. Si pensi che si tratta di centinaia di epigrammi, che costituiscono variazioni su argomenti affini, se non identici: si dovrebbe venir sommersi quasi subito dal tedio, irrimediabilmente. Pietro Zari sa invece tener sempre desta l'attenzione su un patrimonio documentario: qualche volta ha riconquistato dei momenti di poesia.

*All'aurora calammo nella tomba
Melanippo, al tramontar del sole
Basilia, vergine fanciulla, di sua mano*

*mori: ché, posto il fratello sul rogo,
non sopportò di vivere più. Duplice
lutto vide la casa del padre, Aristippo,
e s'affisse tutta Cirene scorrendo
vuota quella dimora lieta di figli (p. 97).*

Certo, della raffinata struttura formale callimachea (cfr., sull'epigramma, le belle osservazioni di Fr. Zucker, *Maia* 1959, pp. 87-88) nulla è rimasto, a cominciare dalla sostituzione del troppo preciso passato remoto «calammo nella tomba» al vago e più accorato imperfetto; ma se l'eleganza compositiva si è perduta, il tono dolente, nel grigio dell'insieme, è rispettato.

Il linguaggio controllato di Zari ha patina arcaica. Il traduttore preferisce le finali tronche alle piane, specie negli infiniti, si compiace delle forme enclitiche del verbo (cito a caso: dissolvesi p. 13, modellavasi, avvolgevasi, p. 24), ricorre volentieri al tesoro lessicale del passato (fralezza pp. 15, 103, opra pp. 21, 61, preci p. 25; copiosa pp. 31, 116, callida p. 62, conserti p. 94; sortisti p. 53; il muto cenere p. 92). Non tragga in inganno la presenza del neologismo «fusto» a p. 31: è l'unica concessione alla moda, provocata dal desiderio di accostarsi il più possibile all'originale, che usa metafora analoga a quella oggi consueta. I tuffi nel giornalistico, nel colloquiale (giustamente rimproverati da Werner Peek all'editore-traduttore più recente tedesco dell'Antologia Palatina: cfr. *Deutsche Literaturzeitung*, 1961, I, p. 12) sono evitati: Zari mantiene sempre una notevole dignità di linguaggio. Il critico più esigente in questo senso gli potrà, tutt'al più, rimproverare di avere adoperato talvolta il verbo «urlare», troppo acceso rispetto al più legittimo «gridare» (pp. 65, 92): ma quel verbo, proprio nelle traduzioni dai poeti greci, è stato portato alla ribalta da Quasimodo. La felicità espressiva si affida spesso e volentieri agli aggettivi, che appaiono sempre collocati in posizione di rilievo e assai incisivi: ne conseguono, nel testo, tratti nitidi. Dire la rana *lieta* di tenui scaturigini (p. 11), l'aragosta vinta da fiocina *esperta* (p. 16), la fiamma che *breve* guizza (p. 30), l'amico del vino puro, *grave* di bevanda (p. 52) significa salvare immagini

che una resa altrimenti descrittiva avrebbe irrimediabilmente spento.

Troppo scarse le note ai due libri, i dati sui poeti in essi rappresentati. Non voglio dire che occorre chiarire al lettore le ragioni di un'interpretazione, ma non sarebbe stato male abbondare nell'esegesi spicciola, nelle delucidazioni. E si doveva almeno accennare che certe attribuzioni sono sospette (Tucidide VII, 45), e non darle come sicure (Archiloco VI, 133). Ma è un neo lieve questo, di fronte al merito di aver presentato con chiarezza e onestà dei testi estremamente insidiosi.

UMBERTO ALBINI

Critica e filologia

Dialoghi inediti dell'Alberti

L'anno scorso, nel numero 4 della rivista «Bel-fagor», Eugenio Garin annunciava, con la discrezione e il distaccato rigore che gli sono consueti, il rinvenimento, piuttosto sensazionale, di un codice prezioso, conservato nella Biblioteca di San Domenico di Pistoia, in cui erano trascritti organicamente quei dialoghi latini di Leon Battista Alberti, chiamati *Intercenali*, di cui sinora si aveva conoscenza soltanto molto frammentaria. La notizia, già di per sé importante, era poi seguita da un'accurata descrizione del contenuto e della struttura del codice, da una storia interna ed esterna delle *Intercenali* e della loro fortuna editoriale, dall'analisi dei dialoghi contenuti nel manoscritto pistoiese, e infine dalla promessa di una sollecita pubblicazione, sia pure provvisoria, delle *Intercenali* tuttora inedite.

Adesso Garin, con l'impegno scientifico che lo distingue, mantiene quella promessa e dà alla luce, in uno dei «Quaderni di Rinascimento» pubblicati dall'«Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento», le *Intercenali* inedite, trascritte dal codice di Pistoia con grande fedeltà, e fornisce così una prima stampa, leggibile, di un'opera di grande rilievo nella cultura del Quattrocento e della quale possiamo ora attenderci finalmente un'edizione pressoché completa e filologicamente fondata

(L. B. ALBERTI, *Intercenali inedite*, Firenze, Sansoni, 1965). Il codice pistoiese, infatti, contiene la più vasta raccolta a noi nota delle *Intercenali*, distribuite in undici libri ma con l'assenza del quinto e del sesto libro. Integrato perciò col codice di Oxford, di cui si servì Girolamo Mancini quando nel 1890 diede alla luce diciassette *Intercenali*, e con altri codici fiorentini, questo nuovo e sinora sconosciuto manoscritto potrà presto offrirci la raccolta quasi integrale di questi singolari dialoghi latini dell'Alberti.

Le *Intercenali* furono iniziate dall'Alberti nella giovinezza bolognese e furono poi accresciute ad intervalli e infine offerte con dedica all'amico Paolo Toscanelli, medico e matematico, tra il 1439 e il 1443. Il loro schema è chiaramente derivato dai dialoghi di Luciano, e il loro spirito è faceto quasi si trattasse di semplici intrattenimenti scherzosi. Ma « la forza effettiva dell'opera albertiana, come osserva acutamente Garin, è nel costante congiungimento di memorie e riflessioni disincantate ed amare con un'immaginazione sfrenata e bizzarra. Su tutto un'ironia "cinica", e la ricerca del distacco, della liberazione, attraverso una superiore moralità che non vuole mai scivolare nel moralismo. Di qui il rilievo che gli storici hanno dato sempre di più a questi scritti, di qui il rimpianto che tanta parte ne fosse andata perduta ». Evidente dunque l'importanza del recente recupero che ci consente la conoscenza ormai quasi completa di quest'opera, in cui è tradotto con efficacia il nesso tra ironia e amarezza, fra immagini vivide e riflessioni filosofiche, che caratterizza tanta parte della prosa latina dell'Alberti.

E per non lasciare questi dialoghi senza un importante codicillo integrativo, gioverà avvertire il nostro pazientissimo lettore che due studiosi, niente affatto distratti, hanno subito rilevato, l'uno indipendentemente dall'altro, che una delle *Intercenali* pubblicate da Garin, e precisamente quella intitolata *Somnium*, costituisce sicuramente la fonte diretta, e sinora sconosciuta, di due episodi ariosteschi in cui è protagonista la Luna (*Satire*, III, 208-231; *Furioso*, XXXIV, 72-82). I due studiosi

sono Cesare Segre e Mario Martelli, e ad essi si deve non soltanto la identificazione suddetta ma anche una prima illustrazione storico-culturale dell'appena reperito rapporto Alberti-Ariosto in Ferrara, ai primi del Cinquecento (C. SEGRE, *Nel mondo della luna ovvero L. B. Alberti e L. Ariosto*, in *Studi in onore di A. Schiaffini*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965, pp. 1025 sgg.; M. MARTELLI, *Una delle « Intercenali » di L. B. Alberti fonte sconosciuta del « Furioso »*, in « *Bibliofilia* », disp. II, 1964, pp. 163 sgg.).

Il Carteggio di Michelangelo

Nel 1875 ricorrendo il quarto centenario della nascita di Michelangelo, Gaetano Milanesi pubblicò, per i tipi dell'editore Le Monnier, quella ormai famosa raccolta di *Lettere* michelangioliche che sino ad oggi ha tenuto il campo nonostante la sua incompletezza e l'approssimazione filologica dei testi. A distanza di quasi un secolo da quell'evento e ad un anno di distanza dal quarto centenario della morte dell'artista, celebrato nel 1964, vede finalmente la luce il primo volume del *Carteggio* di Michelangelo sotto gli auspici dell'« Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento » (MICHELANGELO, *Carteggio*, Firenze, Sansoni, 1965).

A questa impresa si era accinto, sin dai primi anni del Novecento, Giovanni Poggi per sollecitazione dell'Ente Buonarroti e poi per interessamento dell'« Istituto Nazionale degli Studi sul Rinascimento ». Giovanni Poggi portò innanzi la ricerca, la collazione e la datazione dei documenti epistolari, sia di quelli michelangioliche che di quelli dei suoi corrispondenti, tra mille difficoltà e involontarie quanto frequenti interruzioni. Soprattutto egli fu preso dalla generosa aspirazione a fornire ogni lettera di un ricco e minutissimo commento storico con notizie particolari, riguardanti la biografia di Michelangelo e la famiglia Buonarroti, che richiedevano assidue e laboriose ricerche d'archivio. Questo spiega perché Giovanni Poggi, morendo, abbia lasciato ancora incompiuta l'edizione da lui avviata, e portata

innanzi con grande perizia, e perché a questo punto sia stato necessario prendere la decisione di rinunciare provvisoriamente all'ampio commentario progettato dal Poggi e di affidare intanto la cura e la pubblicazione delle sole lettere a due valorosi studiosi come Paola Barocchi e Renzo Ristori. Così, sulla scorta delle carte lasciate dal Poggi, veramente preziose per la cronologia delle lettere, per il riscontro dei testi e per le bibliografie, è stato possibile approntare abbastanza rapidamente, tra il 1962 ed oggi, l'attuale edizione scientifica dell'intero *Carteggio* di Michelangelo di cui, come s'è detto, è stato or ora stampato il primo volume, mentre gli altri cinque previsti, compresi un volume destinato ai *Ricordi* e ai *Contratti* ed un volume destinato all'*Indice* analitico generale, appariranno, via via, con il ritmo di un volume all'anno. Questo significa che nel 1970, cioè con qualche anno di anticipo sul quinto centenario della nascita, potremo contare finalmente sopra una edizione completa e sicura del *Carteggio* michelangioloesco: in sostituzione dell'ormai vecchia e superatissima raccolta del Milanese.

Sul nostro tavolo c'è dunque ora questo primo volume del *Carteggio*, ed è così possibile misurare in concreto quale fu il vasto e paziente lavoro compiuto dal Poggi, ancorché non finito, e quindi il rigoroso zelo con cui Paola Barocchi ha atteso al completamento delle bibliografie, ferme al 1932, e di Renzo Ristori, che ha riscontrato sui manoscritti l'intera trascrizione del Poggi, completando le parti non definitive, integrando le lacune e soprattutto adottando criteri filologicamente fondati di riproduzione grafica. Questo primo volume accoglie lettere di Michelangelo e dei corrispondenti dall'anno 1496 all'anno 1518, per un complesso di 278 documenti, e reca in appendice qualche esempio dei commenti che il Poggi era venuto stendendo per una parte almeno delle lettere michelangioloesche, e che soltanto in futuro potrà essere adeguatamente ripreso e condotto a termine. Ha sopranteso alla parte filologica

Giovanni Nencioni, chiamato a questo compito di responsabilità dal Consiglio dell'«Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento». L'opera dunque sembra davvero avviata felicemente alla sua compiuta realizzazione, e intanto già ci fornisce testi fortemente stimolanti, che collaborano con le *Rime* michelangioloesche, edite criticamente or non è molto e largamente studiate, a farci meglio penetrare entro l'affascinante laboratorio di Michelangelo, scrittore in prosa e in versi.

Croce in schede

L'«Istituto Italiano per gli Studi Storici» che ha sede in Napoli, nella casa di Benedetto Croce, e che ha accolto nel dopoguerra numerosi giovani studiosi che colà hanno perfezionato la tecnica professionale e approfondito la metodologia storiografica, facendosi poi onore con opere di notevole rilievo scientifico, ha ora intrapreso l'allestimento e la pubblicazione di una serie di volumi di consultazione diretti a facilitare l'esplorazione e lo studio del pensiero filosofico e storico, e dell'attività critica, erudita, politica e letteraria di Benedetto Croce.

Il primo di questi volumi è stato curato, con grande zelo e preciso acume, da Silvano Borsari e reca il titolo: *L'opera di Benedetto Croce*. Accoglie la bibliografia di tutti gli scritti crociani ed è pubblicato a Napoli all'insegna dell'«Istituto Italiano per gli Studi Storici», che non s'è dunque limitato a promuoverlo, ma ne ha curato anche l'esecuzione tipografica, davvero eccellente in ogni particolare.

Esistevano già altre bibliografie delle opere del Croce, e appena da pochi anni era uscita quella di Fausto Nicolini: *L'«editio ne varietur» delle opere di Benedetto Croce* (Biblioteca del «Bollettino dell'Archivio Storico del Banco di Napoli», 1960), così ricca di annotazioni biografiche preziose e di documenti rari; ma mai ci si era accinti ad una impresa del genere con l'intendimento di costituire una raccolta veramente completa, sotto tutti i punti di vista, e rigorosamente compilata in ogni

settore, in modo da offrire agli studiosi una guida finalmente sicura entro la fitta foresta degli articoli, degli opuscoli, dei volumi crociani, chiarendo con esattezza i rapporti interni tra le varie raccolte, evidenziando le prime edizioni e quindi le ristampe, e precisando la diversità, talvolta non indifferente, persino d'impaginazione, tra ristampa e ristampa.

L'attuale bibliografia è ordinata cronologicamente, anno per anno, in varie sezioni: prima di tutto sono elencati i volumi e opuscoli del Croce (dalla classica raccolta di Laterza ai libri che non rientrano in essa), poi i volumi e gli opuscoli di altri autori editi dal Croce con sue prefazioni o commenti; seguono quindi gli scritti apparsi nella rivista *La Critica* o nei *Quaderni della Critica*, e gli scritti stampati in altre riviste e periodici e volumi miscelanei; vengono, infine, gli scritti pubblicati in quotidiani e quelli di carattere ufficiale, in massima parte relativi all'attività parlamentare e governativa del Croce. In appendice sono elencate le traduzioni di opere crociane. Il volume è completato da un foltissimo e utilissimo indice alfabetico di nomi e titoli che aiuterà immediatamente il lettore nella ricerca non solo degli scritti crociani, ma anche degli autori recen-

siti dal Croce, delle pubblicazioni che il Croce ha promosso o alle quali ha partecipato, e dei documenti relativi alla sua attività parlamentare e ministeriale.

A questa bibliografia delle opere del Croce, l'«Istituto Italiano per gli Studi Storici» farà seguire, nel corso dei prossimi anni, altri volumi di consultazione, e precisamente: il repertorio crociano, costituito dall'indice analitico e sistematico per nomi propri e per concetti di tutte le opere del Croce; il catalogo della biblioteca del Croce, corredato di tutte le schede bibliografiche compilate dal Croce stesso per molti suoi libri; la bibliografia degli scritti sul Croce, ossia il regesto della sua fortuna in Italia e all'estero.

Non resta che affrettare col pensiero il compimento di questa impresa che stimolerà senza dubbio, anche soltanto con l'imponenza dei nuovi dati materiali messi a disposizione, una rimediazione, attenta e fermamente critica, fuori d'ogni polemica provvisoria, di taluni nodi centrali della riflessione estetica crociana, oltre che dei vari giudizi critici, storici e letterari, espressi dal Croce su figure ed eventi, maggiori e minori, della storia e della cultura d'Italia e d'Europa dall'antichità classica al secolo ventesimo.

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA INGLESE

Poesie di Yeats

Dieci anni fa in Inghilterra, e forse ancora oggi in Italia, la domanda « Chi è il maggior poeta di lingua inglese? » avrebbe avuto una sola risposta: « T. S. Eliot ». Ma Giorgio Melchiori apre la prefazione alla sua bella traduzione di *Quaranta Poesie* di William Butler Yeats uscita ora da Einaudi avvertendoci che « in Yeats si riconosce ormai la maggiore voce poetica di lingua inglese degli ultimi cento anni — e vi è chi è pronto ad estendere il confine temporale addirittura a trecento

anni, rispettando solo la grandezza di uno Shakespeare, di un Milton, di un John Donne ». Che questa sia l'opinione corrente fra i critici inglesi ed americani è ben vero; se essi siano nel giusto, è troppo presto per dirlo: ché io, almeno, non so quanto nel mio amore per Eliot non influiscano questioni di contenuto e sentimentali. Nessuno vorrà infatti negare che in Eliot, e non in Yeats, abbiamo trovato voce poetica la crisi del primo dopoguerra, il risorgere spirituale come unica possibilità di vita, e infine l'orrore della seconda guerra mondiale risolto nel sacrificio. Questo fu

l'impegno di Eliot, per cui tutti gli uomini della mia generazione, ed in tutta Europa, si riconobbero in lui.

Ben diversa la poesia di Yeats. Nato a Dublino nel 1865 (ma vissuto fra l'Inghilterra e l'Irlanda fino al 1939), cercò di partecipare anche lui alla lotta d'indipendenza del suo paese soprattutto col dare un tono irlandese al suo teatro e alla sua poesia; però, nonostante che anche sia stato senatore dell'Eire, non può dirsi certamente poeta politico. L'Irlanda è sì presente nella poesia di Yeats con i suoi paesaggi, leggende e mitologia, che danno figura ai suoi simboli; l'essenza della sua poesia è però altrove, in una visione cosmica e umana che dell'Irlanda si serve, ma che dall'Irlanda non nasce.

La prima poesia dello Yeats, cioè quella scritta fra i venti e i quarant'anni (fra il 1885 e il 1915), non supera palesemente un certo estetismo sentimentale: la bellezza era allora per il poeta un rifugio, non contro il mondo, che di fatto ignorava, ma contro le proprie delusioni sentimentali; l'apparente distacco era in realtà vagheggiamento. La « rosa di bellezza » era là la bella e virile Maud Gonnet, peruvica nel rifiuto, non « angelicata » al modo romantico, ma « pietrificata » come voleva la poesia decadente. Intorno al 1920 infatti, quando T. S. Eliot già lavorava a *La Terra Desolata*, i critici militanti inglesi non esitavano a considerare Yeats un'« interessante sopravvivenza » del secolo scorso.

Eppure, già allora Yeats era mutato. Anche lui, come Eliot e come tanti altri, aveva sentito la necessità di organizzare le proprie intuizioni poetiche e i propri simboli in un sistema trascendente: e la sua scelta è ora un sistema di origine teosofica i cui simboli hanno anche, però, valori psicoanalitici: un sistema dal quale egli deriva un fantasmagorico giuoco di millenni e di spirali che sembra rendergli conto della mutevolezza e dell'eternità delle cose del mondo. Non a caso il Melchiori ha fatto stampare in copertina i primi versi de *Le Spirali*; ma la teoria non è che la premessa razionalizzata del linguaggio simbolico: la poesia di Yeats è affidata a tutt'altri valori.

Intanto, ai valori formali. In Inghilterra, alla fine dell'Ottocento, il verso sensuoso e sonoro sembrava svuotato d'ogni contenuto poetico; e contro quel verso reagivano, all'inizio del nostro secolo, la secchezza e l'elementarietà del linguaggio della poesia georgiana ed immaginista, contemporanee del primo Yeats. Quando nel 1889 uscì il primo volume di versi di Yeats si pensò, infatti, a un seguace di Tennyson; tuttavia in lui la sonorità verbale era intrinseca necessità espressiva; e nell'ultimo Yeats è superata dall'interno. Caduti i languori del sentimento, cadono i languori della parola, ma permane, purificata, la musicalità, ora parte integrale di un'espressione compiuta.

Lo stesso si dica dei simboli. La rosa, la croce, l'uccello ed il fuoco ritornano accanto alla torre, alle spirali, a Bisanzio, ma purificati anche i primi dalle scorie del sentimentalismo decadente; e ritornano con valori primamente pittorici, e significativi poi di intuizioni altrimenti ineffabili. E finalmente si osservi che il secondo Yeats non smentisce nemmeno i valori reali del proprio erotismo iniziale. Riconosciutane ormai la struttura sessuale, lo spoglia di tutte le vesti caste e poetiche, ma di fatto morbose, con le quali lo aveva rivestito prima. Così facendo, però, riconosce anche la sensualità come momento essenziale della vita totale; vita che non solo non distingue fra materia e spirito, ma nemmeno fra stupro ed amore. Tra il '20 e il '40 Yeats veramente credeva che stesse nascendo il « ciclo della violenza », ma violenza ed amore ormai si identificano, sia nel macrocosmo, sia in quel microcosmo che è l'uomo: si legga *Leda e il Cigno*.

La scelta di Giorgio Melchiori insiste, naturalmente, sull'ultimo Yeats; e nonostante che la traduzione sia in versi liberi (Yeats amava invece le forme chiuse), non direi che tutti i valori sonori siano perduti, semmai semplificati e resi quindi più accessibili all'orecchio moderno italiano. Una bella traduzione quindi, e con finissime note essenziali: un'ottima introduzione ad una più ampia lettura di un grande poeta.

SERGIO BALDI

LETTERATURA TEDESCA

Giornata di settembre di Luise Rinser

Non è la prima volta che si parla di questa scrittrice tedesca in queste pagine: i suoi romanzi, racconti, perfino un volumetto di saggi, hanno trovato larga eco nel pubblico italiano grazie anche alle numerose traduzioni. La scrittrice che ha fatto anche la giornalista, venne rinchiusa a suo tempo in una prigione nazista e semplicemente per una barzelletta riferita da una collega. Ma quei tempi sono passati da molto e la Rinser che vive gran parte della sua vita a Roma, ha sempre raffinato di più la sua arte scrivendo racconti e romanzi di grande rilievo e dimostrando in questi libri soprattutto una qualità che è quanto mai rara: si sente cioè che è una donna che scrive, non per tenerezze sentimentali o inflessioni particolari, ma per una maniera diversa di vedere la vita che è propria non solo di lei, ma di tutte le donne in genere. Questo spiega forse il successo che la scrittrice tedesca ha avuto non solo in Germania ma anche in altri paesi compreso il nostro. Alla fine dell'anno scorso è uscito un libretto suo che condensa, secondo noi, le sue qualità di scrittrice: *Septembertag* (Editore Fischer, Francoforte sul Meno, 1964), cioè *Giorno* o meglio *Giornata di settembre*. La scrittrice non racconta niente di straordinario ma evidentemente vuol far vedere come anche nella giornata più comune ci sia qualche cosa di interessante, di superiore, di bello. In fondo è una prova della sua compiuta arte, perché soltanto una scrittrice giunta a piena maturità poteva arrischiarsi in un tentativo del genere. Non si tratta naturalmente di un librone in cui vengono prospettati gravi problemi, ma di un libretto esile che si legge con piacere e senza accorgersi del suo peso. Infatti la Rinser dimostra con la narrazione autobiografica di una giornata della sua vita una qualità particolarmente femminile: quella di cogliere l'essenziale, l'importante nelle piccole cose, nei particolari più nascosti e apparentemente trascurabili, in tutte quelle vicende che capitano più o meno ogni giorno e a cui non si dà nessuna importanza. Il valore poetico di questo libretto sta proprio in questa capacità di mettere in evidenza qualcosa di bello, di alto, perfino, di reli-

gioso (la scrittrice è una fervente cattolica) nella vita di tutti i giorni.

Dopo aver letto questo libro che non è « impegnato » apparentemente ma che pare soltanto una pagina di diario di una donna qualsiasi, si ha netta la sensazione che la Rinser è riuscita qui non solo a dare un'altra, convincente prova della sua arte, ma ad aiutare gli uomini e le donne di tutto il mondo a passare la loro vita quotidiana. È effettivamente una novità nell'opera della Rinser, che ha scritto racconti, romanzi, relazioni, testimonianze e anche saggi. Quel che piace in questa scrittrice oltre la lingua portata a grande semplicità, è il continuo rinnovarsi degli argomenti, dalle testimonianze come per esempio il suo bellissimo *Diario di prigionia*, a quella specie di romanzo giallo che è *Der Sündenbock* (Il capro espiatorio) sino al romanzo epistolare che con felice intuizione la Rinser ha rinnovato nei suoi due romanzi su Nina; vediamo con sorpresa come la scrittrice passi da un genere all'altro, come cioè ogni suo libro costituisca una novità. Occorre dire che questo tono disinvolto, con qualche tocco perfino umoristico è completamente nuovo nell'opera della Rinser sempre volta al serio, salvo qualche eccezione. Nella sua scioltezza, nella sua esilità questo libro rappresenta una nuova prova della genialità della scrittrice tedesca meglio della sua originalità: e questa originalità consiste nell'essere più fedele sempre a se stessa nella sua obiettività, che l'ha resa narratrice d'istinto e nel suo particolare modo di considerare le cose, modo tipicamente femminile. Va inoltre detto che questa *Giornata di settembre* si svolge tutta a Roma e nei dintorni di Roma e tanto più merita di essere apprezzata dagli italiani.

Brecht inedito

Finalmente cominciano a uscire le opere edite e inedite di Brecht che ci daranno un quadro completamente nuovo dello scrittore. Egli era ampiamente conosciuto, ma oggi la mole dell'opera di Brecht, pubblicata contemporaneamente

nel settore orientale e in quello occidentale (precisamente dal Suhrkamp Verlag) appare sotto ogni aspetto imponente. Brecht aveva l'abitudine di abbozzare un lavoro e poi se non lo portava a fine subito, lo serbava per una successiva elaborazione, che nella maggioranza dei casi non veniva mai. Il lavoro gli sembrava invecchiato e lo buttava in un cassetto. Quanto ai drammi, anche i più famosi, è stato già detto parecchie volte che appariva strano che ancora non uscissero, proprio nella Germania orientale, le sue opere. Gli è che gli studiosi e gli amici si sono trovati dinanzi a un compito difficilissimo: Brecht portava, a ogni rappresentazione importante dei suoi lavori, delle modificazioni che riteneva più adatte a un certo pubblico. Così si hanno varie redazioni tutte autentiche della stessa opera. Questo ha ritardato enor-

memente la stampa anche relativa dell'edizione critica: ma si sono avuti sinora (sempre presso il Suhrkamp Verlag) contributi notevoli come 10 volumi di drammi, 7 di poesie, 7 di Scritti sul teatro; in tutto dunque almeno 24 volumi, in parte conosciuti, ma dispersi anche su riviste di ogni paese. Oggi c'è da segnalare dal materiale inedito, sempre dallo stesso editore, *ME-TI Buch der Wendungen* a cura di Uwe Johnson. Il volume è il quinto delle *Prose*, sì che si può immaginare quanto ci sia ancora da leggere per avere una immagine completa dello scrittore di Augusta. Questo volume in particolare mostra ancora una volta l'abilità particolare di Brecht nella elaborazione, nel dar nuova vita a un vecchio testo. Naturalmente non se ne può parlare distesamente ma solo dar notizia.

RODOLFO PAOLI

LETTERATURA SPAGNOLA

La poesia di Ángel Crespo

Siamo grati all'ispanista napoletano Mario Di Pinto che ci ha offerto nei tipi di Salvatore Sciascia Editore un'antologia di *Poesie* di Ángel Crespo, ch'è uno dei più validi rappresentanti della penultima leva della giovane poesia spagnola. La nostra gratitudine è data dalla viva partecipazione e simpatia e studio con cui il Di Pinto ha cercato di disegnare criticamente ed esemplificare con essenzialità e diligenza di scelta, traduzione e note, la sicura e integra sembianza di un poeta ignoto al pubblico italiano e nella stessa Spagna non eminente e accertato nella specifica singolarità del suo merito.

È naturale che il critico, nell'ansia della scoperta, si preoccupi innanzitutto di spiegare e inquadrare storiograficamente il suo autore nella complessa trama dei gruppi e movimenti del Novecento poetico spagnolo, specie di quelli posteriori alla Guerra Civile; e quindi indulga a inserire Ángel Crespo tra i cosiddetti *realisti*, i quali si sarebbero opposti al neoclassicismo evasivo del gruppo di

Garcilaso, nonché al tradizionalismo nazionalistico e religioso della triade Rosales-Panero-Vivanco e loro continuatori. Vero è che il Di Pinto avverte l'esistenza — e doveva insistere maggiormente — di una generazione intermedia, quella di Hierro, Celaya, Crémer, Nora, Otero, il dimenticato Bousoño, che è poi la dominante nel dopoguerra, la più difficile e diversa e sacrificata nel suo coacervo ideologico e tecnico, nei suoi umori verso i maestri del '25: neopopolarismo e massimalismo marxista, neoromanticismo e neorealismo, tremendismo esistenziale e infinita pietà per la povera patria spagnola. Con questa grande e misera generazione del '40 bisogna fare i conti, e con la presenza attiva e continua dei Guillén, Aleixandre, Dámaso Alonso, Cernuda, evoluti verso il reale e l'umano senza tradire gli ideali spirituali e formali della loro età.

Di tale problematica il Di Pinto si mostra consapevole, ma più d'una volta sembra cedere al quadro del realismo sociale o storico inventato dal Castellet, il quale poi ha dato migliori prove di sé in una ottima antologia della poesia catalana

compilata con Molas nelle Edicions 62 di Barcellona. Noi pensiamo che sia parziale e anzi minima la denominazione di *realisti*, data a poeti come Crespo, Valente, Claudio Rodríguez, lo stesso Ángel González, che è il più ligio al magistero di Celaya nella apparente esteriorità dell'impegno sociale e politico, della ragione narrativa, della tecnica artigianale e del linguaggio funzionale e spersonalizzato. È difficile che il realismo concepito dal Castellet pervenga all'inveramento della profezia di Machado, cioè, alla fusione dell'oggettivismo artistico dei Guillén e Lorca con la temporalità e cordialità dello stesso Machado.

La riprova sta nella interpretazione, pur succinta, che il Di Pinto ci offre della poesia di Crespo, nella quale è indicato un processo di concretizzazione dell'astratto metafisico ed ermetico, ridotto alla dimensione dell'uomo. L'impegno sociale di Crespo, dice il critico, «è appena un'inflessione della sua voce»; l'intenzione politica è risolta in simbolo della propria esperienza umana e storica. Tuttavia l'idea fissa del realismo ritorna là dove è toccata la verità della poesia di Crespo; si riconoscono l'intellettualismo e il popolarismo della immagine, la metafora, l'analogia, l'enumerazione caotica; sono messi in rilievo il tema della campagna, lo spirito di una natura vivente e dinamica, non marxisticamente funzionale né suddita del sentimento individuale machadiano; la poesia crespiana è, infine, apparentata all'esperienza post-simbolista nel nome di Rilke; ma ecco che si riaffaccia la «componente realista», le lezioni di un inverosimile Salinas maestro di realismo; si enuncia una formula di effetto per la quale la «trasformazione dal reale» della lirica di tipo simbolista diventerebbe in Crespo una «trasfigurazione nel reale».

Si ripercorrono senza pregiudizio le 11 raccolte selezionate e lo scritto autobiografico *Per una generazione realista*, in cui il termine «realista» sta solo nel titolo. Impetuoso e abbagliante nella sua forza lirico-epica si compone ai nostri occhi l'autoritratto di un discepolo diretto dei grandi esemplari dell'ermetismo europeo e spagnolo. Ci racconta di sé il primo noviziato nella natura e nella necessità di umanizzarla, nell'ambiente natale

personalmente mitologizzato con magica mentalità infantile; la prima esperienza è formalistica tra il Berceo di Azorín e l'antologia di Gerardo Diego. Si getta nell'avanguardismo, scopre Neruda e (attraverso Neruda) Unamuno, Kafka, Vallejo, Larrea; aderisce agli ideali della accennata generazione di Otero e Hierro, la quale si apre verso la realtà. Superato l'avanguardismo, la memorabile dimora nel Marocco si distilla artisticamente in un nuovo classicismo e umanesimo con immersione nella vita rustica e oggettuale dell'epica quotidiana. Crespo insiste sempre nel bucolicismo, nel contratto intimo e fatale con la natura; parla di «visione totale e se si vuole (abolendo il fattore metafisico) panteistica del mondo», dove l'umanità, «intesa nel senso della profonda amicizia terrestre, è l'unico sostegno della pace necessaria per creare un'opera importante»; infine, «il compito della poesia consiste... nel trovare le sottili e salvatrici relazioni che si presentano tra gli elementi più disparati del mondo»; la realtà non si copia, ma si costruisce, essendo la «poeticità» imprescindibile, e fondamentale la bellezza estetica.

Crespo, polemicamente, occulta nella penna, come i più anziani del '40, i veri nomi dei maestri: insieme con la *residenza terrestre* di Neruda, l'ombra paradisiaca di Aleixandre, il demonismo surreale, infraumano eppure umanissimo ed eroico di Lorca, le costruite narrazioni umano-paesistiche del terzo e quarto *Cántico* di Guillén. Come possono ignorare Crespo e Di Pinto che è Alberti il maestro dell'oggettivismo plastico-poetico e che Alberti ha scritto il poema *A la pintura* vari anni prima del poema *La pintura* di Crespo? E il Dio demiurgo di Crespo, che disegna tutte le cose per l'uomo e lo invita alla collaborazione, non è lo stesso di Unamuno e di Dámaso Alonso postbellico?

Questi alcuni pensieri critici che ci sono venuti alla mente nel percorrere con autentica emozione tutto il lavoro del Di Pinto, che è segno di validità del critico e del poeta studiato.

Ci sia permesso ora di addentrarci direttamente nella poesia crespiana e ripercorrerne il già annoso itinerario quale esattamente si documenta nella scelta del Di Pinto da un primitivo ontologismo

alle più recenti forme epicoliriche, il tutto immerso in un nimbo costante di magia naturale-umana, di atmosfera simbolica inerente agli oggetti e moti dell'animo, giammai effusa nell'idea o nella protesta esteriore.

Da *Una lengua emerge* (1949-50) «le cose ci stanno guardando» (*Las cosas*) e si svolgono lungo *Quedan señales* (1951-52) nella durezza elementare di un essere incognito che si rivela nel processo medesimo del farsi poetico, senza nostalgie da *Siglo de Oro*, senza folklore e senza storia (di che si strutturano sonetti e canzoni del mondo derelitto che fu scoperto da Rafael Morales tra *Los desterrados* e *Canción sobre el asfalto*): sono il «pane scuro» che «sa di terra nera» (*El pan moreno*), la trasmutazione della terra di Alcolea (*Oda local*); «i piccoli oggetti» che «danno piacere agli occhi che senza darvi peso / collezionano immagini di oggetti che non servono» rammemoranti quasi crepuscolari (ma senza il minimo cenno ludico) «poveri piaceri da niente» (*Los pequeños objetos*); un bicchiere pòrto alla madre dell'amico defunto in una trama lucida-delirante di motivi e cose fermi e reali (*Un vaso de agua para la madre de Juan Alcaide*).

Ontologismo che si intensifica nel mistero familiare di *Todo está vivo* (1951-55), permeandosi animisticamente, in mutue rispondenze e alleanze lessicali e sintattiche, l'intimità della casa con il terrificante Altro abbracciante del bambino-poeta, quasi in struttura rilkiana kafkianamente esaltata: il vento-cane, per cui l'animale domestico si fa simbolo ed è reale concrezione della paura notturna (*El aire*); l'odore-gatto delle mucche e la stessa notte-mucca che «entra nella mia stanza e gioca in mezzo / agli esseri che nascono dalla mia bocca» (*El olor de las vacas*); «Dio» che «spende il suo inchiostro / perché tu passi quando è necessario» (*La senda*), dove s'apre il mito biblico-romantico dell'universo tutto scritto dalla divinità («Tutti / gli alberi e le pietre / sono scritte»); il leone che esce dall'armadio di famiglia, condensazione di peccati in aria allucinante di rilievo al reale, presentazione pura della verità interiore (alludiamo a *El heredero*, che è una delle

più forti liriche di *La cesta y el río*, 1954-57, quasi titolo sartriano).

Giungiamo così al cuore della poesia di Crespo, al suo più bel libro, *Junio feliz* (1957-58), dove più vivace, direi esilarato, svaria il pullulio animalesco del sentimento notturno in un mondo teso ad affrancarsi nella poesia. Trattasi di un *io* romantico irradiante sulle cose che in esso si riconoscono per multipli nessi, come in una prova generale di amore recuperato da lungi, dalle origini dello spirito contemporaneo: è qui la forza innocente di Crespo, disinteressata, non edonistica, ben distinta dal diletantismo di tanti discepoli del neoromanticismo alexandrino e del naturalismo nerudiano. Ecco qualcuna di queste favole arcaiche.

Il «lupo» nella bella notte impedisce il sonno al ragazzo e la sua stessa permanenza nella notte pone in crisi la fede in Dio; la bella notte non era fatta per il ragazzo ma per il lupo, donde l'impossibilità del ragazzo di mettersi al posto del lupo e impadronirsi della notte; ululato e paura desiderati, ma rapiti dal lupo; il ragazzo si sente solo, evaso e senza padrone (*El lobo*). Il poeta insegue l'uccello occulto nella sera; anche qui un duro impossibile: è ardua impresa inseguire questo uccello, di cui resta nell'aria del poema l'estrema impensabile vivacità (*La tarde: el pájaro*). Più esplicito il tema del «viaggiatore notturno» (*El viajero nocturno*), che è il poeta in movimento, onnipresente a tutto nella notte in cui il mondo assume le di lui dimensioni e ogni essere si lascia sfiorare e catturare, ancorché gli sembri strano «che la maggiorana e il timo / se ne stessero fermi / e da me si lasciassero perfino strapazzare» (*La huída*); torna il motivo del «pane» con la stessa sera e con lo stesso uccello, integrandosi i simboli nel nesso sera-pane-uccello (*La tarde: el pájaro*). L'autorivelazione, come in ogni processo dialettico di poesia romantica, si compie in *La aparición*: è il bimbo che fulmineamente lega e intreccia fra loro splendide follie e cose insensate, e gioca alla guerra come per destino ineluttabile («Apparizione / di me stesso al mio sangue / dell'ultimo minuto»).

Parimenti, nella raccolta seguente (*Puerta clavadá*, 1958-60), segni misteriosi dell'uomo e della

natura dicono al poeta che egli ama (*Una ventana abierta*), tornando la nota crepuscolare (solo esteriormente saliniana) della conversione dell'amata nei suoi oggetti (*¿Qué has hecho?*): è un sorriso-foglia morta tra le pagine di un libro, donde la domanda all'amata su quel che ella ne ha fatto delle immagini e delle cose del loro amore (« tu converti tutto / in futili [sencillos] oggetti personali »).

Suma y sigue (1959-61) è il secondo libro rilevante per organicità e densità di figure e temi, in cui il messaggio si concreta nella interiorizzazione della natura-modello di società pura e libera (non roussovismo alexandrino, giacché il primitivo magico e arcaico è in sé genetico, presente e perenne); qui è la stessa generazione che sembra parlare con la voce di Crespo fondatore della città sperata, quasi novello Cadmo che insegue la vacca maculata dove essa si fermi per fondare la nuova città, e semina i denti del drago nella terra, da cui vichianamente spuntino i nuovi uomini armati. Alludo (per la temperie mitopoietica della pura forma creativa, senza la minima compiacenza barocca) al mito della capra-tempo (*La cabra*) dalle corna di vita che si spegne e « dura come il durare stesso » (« la bestiola... che dormiva al sole toccando / la terra con le belle corna »; « come il tempo, quando sta per morire, pianta i corni / in chi contempla incauto »).

Sorvolando su altri « rumori notturni » (*Ruidos nocturnos*), variazione tematica ritornante (« vado nella notte, cammino / tra queste cose che accadono, / che fanno il mondo »), ecco un gruppo compatto di liriche, da *Pausa de otoño* a *Canciones para esperar*, in cui si stabilisce e si celebra « il giusto della vita », per dirla con un titolo emblematico del nostro Luzi. Giacché « l'autunno » crespiano non è meno giusto di quello di Luzi (nell'ambito di una comune Europa poetica post-bellica, la più eletta e densa di futuro) nella pura dimensione della natura che opera solenne e fatale senza errare; autunno definito negativamente rispetto all'uomo e ai suoi idoli e bisogni, positivamente nella sua potenza creatrice di alimenti e distanze avvicinate: « non ci denuncia: va avanti », « Vale l'attesa degli uomini / stanchi di aspettare »

(*Pausa de otoño*). In *Campo abertal* si compie il tentativo di visione interna alla « terra sgretolata », nella sua verità nuda e radicale, che qualifica il positivo puro del lavoro dell'uomo sulla terra nella corrispondenza essere umano-essere naturale: fabbroferraio-fiorrancino, legnaiuolo-picchio legnaiuolo, ortolano-fringuello ortolano, erba luisa-Luisa; che è un « farsi aria con l'aria », « giungere senza indugio ad ogni uomo / con parole di terra e di salvezza. / Con la parola che li affranchi / da celesti fantasmi e li rimetta / per sempre in piedi, terra sulla terra ». E le « poesie necessarie » sono quelle vive, « quelle aperte come finestre »; poetare è « sul cuore dell'uomo dipingere / il cuore di tutti gli uomini » (*Poemas necesarios*), scrostare il reale dell'esteriore e del superfluo per rimanere con l'essenziale (l'albero, il fiume, la belva, l'uomo, « giacché noi stessi siamo il tempo ») (*Canciones para esperar*).

Nelle *Ultime poesie* si approfondisce il tema della libertà con respiro di estrofessione e intimità, protesta e pudore, sperpero e cautela (rammento la posizione coeva di Sastre e del suo complesso *realismo...*). Nell'*Homenaje a João Cabral* la poesia è ancora un aprire le imposte e gettarla via per raccattarla pietosamente di tra le ruote che la calpestino (« qualcosa che è ad un tempo / smisurato e delicato »); e si percorra la lunga appassionatissima evocazione e prosopopea della libertà in *No sé cómo decirlo*; anche l'eros ha il senso e il tono della più pura e totale liberazione: « Di noi si nutre il mondo... E quand'io penetro in te... il mondo si sostiene / sui suoi piedi raggianti / e ci aiuta a formare / la sua più pura immagine » (*Cosmología*), dove (*ad altro fine*, pur inerente) risentiamo qualche sillaba del grande eros nerudiano. Anche all'estremo della narrazione esplicita della Resistenza, il pudore della stilizzazione non viene meno, e anzi accresce la severa unità emozionale del ritmo epico; in *El pueblo* sembra ripresentarsi un episodio del *Cid*, come in *Castilla* di Manuel Machado *novantottista* (cf. nella mia antologia *Poesia spagnola del Novecento*, Parma, 1961, p. 24 e nota a p. 649): uomini della libertà braccati (poeta e amici) sostano e si ristorano nel villaggio,

accolti da trepida simpatia; quindi ripartono per altro paese; paratassi quasi interamente asindetica di membretti che si accavallano di verso in verso, in tempo presente concentratissimo, senza parola, con rapida intesa tra gesto puro e gesto puro

della elementare ballata, cronistoria alleviata dai solidali esseri della natura: « Le farfalle / notturne cadono a terra / ché sta albeggiando. E di nuovo / gli uccelli ci infilano sul cappello / il loro soprassalto, / prima di arrivare / al villaggio più vicino ».

ORESTE MACRÌ

LETTERATURA AMERICANA

Il divertissement di Tom Wolfe

Non so fino a che punto certe coincidenze valgano la pena di venir segnalate e, occasionalmente, interpretate come segno dei tempi. Sta di fatto che, mentre il primo libro di Tom Wolfe — che reca un titolo a dir poco enigmatico, *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby* (Farrar, Straus & Giroux, 1965) — diventava in poche settimane un fortunato *best-seller*, veniva pubblicata una nuova antologia di scritti di Ring Lardner (*Gullible's Travels*, Chicago University Press), vale a dire di un narratore che non fu affatto fortunato quando esordì e che pure, almeno sul piano del rinnovamento del linguaggio, rimane una delle presenze indispensabili nella letteratura americana del Novecento. I confronti, e lo sappiamo tutti benissimo, non conducono mai a nulla di buono, ma nel caso specifico una specie di triangolazione vale forse la pena di essere tentata, perché determinate situazioni vanno riproducendosi, e la saturazione del linguaggio narrativo in America sollecita — se non nuove invenzioni, che si definiscono e si affermano magari inaspettatamente ma non certo casualmente — per lo meno una serie di positivi alleggerimenti.

Il libro di Tom Wolfe, cioè di questo giovanotto un poco *dandy* che ha la ventura, o più probabilmente la sfortuna, di portare uno dei nomi consacrati della letteratura americana contemporanea, ha provocato non poche discussioni, una serie di stroncature, alcuni indiscriminati incensamenti di un tipo non raro in questo paese dove c'è chi aspetta sempre il capolavoro dietro l'angolo e si sente moralmente impegnato a trovarlo prima

o poi; infine, un succoso articolo di Dwight MacDonald sulla sofisticata *New York Review of Books*. Per intanto, va detto che si tratta di una raccolta di lunghi articoli apparsi in alcune riviste di New York e in particolare sul supplemento domenicale della *Tribune*, e che il titolo si riferisce, semplicemente, a un'automobile. Difatti, tra le giovani generazioni americane si è diffusa da anni la moda del « customizing », vale a dire della trasformazione più o meno capricciosa (e magari mostruosa) della propria automobile, in modo da « personalizzarla » ma anche da distinguerla a causa della stravaganza della chirurgia meccanica apportata alla carrozzeria. Insieme al culto delle cosiddette *hot rods*, e cioè delle auto che in Italia vengono correntemente chiamate « spinte », onde produrre maggior velocità ma soprattutto maggior frastuono, il « customizing » ha fatto e sta facendo epoca, offre un ghiotto campo di analisi alle torme di sociologi in agguato, e poco per volta si è esteso alla colonia dei divi cinematografici di Hollywood. Difatti, e a somiglianza di alte rivendicazioni che al borghese americano sembrano disgustosamente stravaganti, il « customizing » è un dato tipicamente californiano. La « baby », e dunque l'auto, paragonata a una ragazza, che nel colore ricorda un dolce con tonalità arancione e, in quanto a forma, è « filante » (« streamline »), nel libro di Wolfe rappresenta uno dei capolavori di un « customizer » alla moda, ma acquista ovviamente un valore emblematico, di oggettivizzazione, in certo senso, di « status symbol ». La vettura « spinta » (il cosiddetto *hot rod* appunto, su cui i sociologi si sono sbizzarriti e che ha suggerito persino un romanzo al giovane e dotato George

P. Elliot, *Partikilden Village*), che costituisce uno degli idoli della gioventù americana di oggi, suggerisce naturalmente una serie di spiegazioni tutt'altro che criptiche: suggella una sorta di gratificazione, di rito sull'altare della velocità e del rifiuto alle leggi, visto che negli Stati Uniti vi son posti dei limiti precisi. Il « customizing », nel quale si riflettono gusti e relitti di gusto che vanno dall'*art nouveau* all'astrattismo (per non parlare del *pop*, ma qui il procedimento è, se mai, inverso, e sono gli artisti ad appropriarsi dell'automobile come oggetto, utilizzandone per lo più dei segmenti), tradisce in pratica una ricerca di differenziazione, attuata nei confronti di uno dei beni-idolo caratteristici della società americana e del suo conformismo. La vettura ricreata non subisce il processo di rifacimento perché se ne ottengano prestazioni maggiori, al contrario; essa fornisce la contropartita materiale di quella maschera, o di quell'uniforme che il giovane ribelle sceglie lasciandosi crescere i capelli e la barba, tatuandosi le braccia o indossano giubbotti, stivaletti e *blue-jeans*.

La ribellione militante, se così si può chiamarla, procede parallelamente: in modo diretto con l'*hot rod*, e indiretto, allo stato di mimesi subita più che realizzata, e dunque di rito, attraverso il culto delle gare di *stock cars*, cioè di automobili esteriormente di serie ma dotate di motori estremamente potenti e guidate spericolatamente su piste apposite, senza esclusioni di colpi e non di rado con tragiche conseguenze. Anche allo *stock car* va naturalmente l'attenzione di Wolfe in uno dei capitoli più compatti del libro, quando, posta la scena in Virginia, e dunque nel Sud ancora largamente depresso, si assiste a una sovrapposizione o ad una identificazione tra il campione e il contrabbandiere di liquori, un esemplare di ribelle assai popolare appunto nel Sud, giacché incarna il rifiuto di sottostare a gabelle imposte dal governo centrale, il tradizionale nemico, il mostro tentacolare di Washington. L'eroe di Wolfe (e il capitolo si intitola proprio, un poco corruvamente, *L'ultimo eroe americano*), l'asso di *stock car* Junior Johnson, si è fatto la mano guidando nella notte un'auto carica di *whisky* pro-

dotto alla macchia e beffando ogni volta gli agenti che gli danno la caccia. Ora ha smesso, si è arricchito grazie ai successi sportivi, si è integrato nel sistema investendo i favolosi guadagni in fattorie e allevamenti modello di polli, ma, agli occhi dei suoi ammiratori, di notte riassume le vesti del ribelle e guida a pazza velocità lungo le tortuose strade sulle colline della Virginia. Secondo una caratteristica consueta dell'eroe americano, Junior Johnson affascina i giovani del Sud perché le sue imprese implicano la possibilità puramente immaginaria dell'imitazione: chiunque potrebbe tentare di emularlo, usando il proprio mezzo, il proprio « status symbol ». Come scrive Wolfe, il successo delle corse di *stock cars* si spiega pensando che « si trattava di uno sport in cui non si usavano strumenti astratti, una mazza o un pallone, ma la stessa automobile che stava mutando la vita stessa dell'uomo, il suo stesso simbolo di liberazione, e che non richiedeva dimensioni, forza o tutta questa roba, no, tutto ciò che richiedeva erano il gusto per la velocità, e il fegato ».

Wolfe parla al passato perché nessuno di questi valori di massa si cristallizza e si perpetua; una moda che infuriò tra il '50 e il '60 va gradualmente svanendo, viene gradualmente istituzionalizzata. Così sta accadendo per il « customizing », a conferma che la mobilità sociale americana non lascia nessun idolo intatto altro che per un breve periodo. La gratificazione si trasforma progressivamente in frustrazione, o si stempera più semplicemente nel conformismo. Il Sud, terra ancora disponibile all'entusiasmo, non ha retto all'urto costituito dall'investitura concessa alle gare di uno sport in apparenza libero e selvaggio da parte della grande industria di Detroit, che vi ha scorto un potente strumento pubblicitario. Da quel momento anche le corse di *stock cars* hanno perduto la loro genuinità, e da rito si son fatte spettacolo, spesso accuratamente preordinato ed organizzato. Il « customizing » è stato scoperto a sua volta da Liberace o dai divi di Hollywood, e in qualche misura esso pure dall'industria; così esso ha cessato di costituire un campo libero per gli irregolari e per la *bohème* della costa del Pacifico.

Di questi e di altri aspetti della vita americana

contemporanea, Tom Wolfe ambisce ad essere, nella sostanza, soltanto il *chroniquer*. Il suo è un vizio d'origine, e si spiega con la qualificazione di giornalista e di collaboratore di riviste a grande tiratura. Inizialmente Wolfe forniva soltanto del materiale e delle tracce che venivano poi rielaborate, ma un direttore si rese conto che i suoi testi pubblicati senza modifiche sarebbero risultati più efficaci, e li mandò in tipografia com'erano. Il successo folgorante di questo giovanissimo si comprende solo se ci si rende conto che i gesti in apparenza audaci rientrano in effetti nella politica del giornalismo americano d'oggi. Il pubblico guarda con curiosità ed ansia allo sperimentalismo capace di stare al giuoco; l'avanguardia, se vogliamo chiamarla impropriamente così, fa premio. La *pop art* o la *pop fiction* alla Barthelme si propagandano quando non si forniscono direttamente sul « New Yorker » o sulla « Tribune », come Salinger; Albee, dopo un breve periodo di *théâtre de poche*, si afferma vigorosamente in piena Broadway quanto e meglio dei *musicals*. Del resto, Harold Rosenberg ha fatto acutamente notare che il mercante d'arte americano può oggi esitare la tela o la scultura più rivoluzionaria al cliente più conservatore — il grande industriale, il ricco uomo d'affari — a colpo sicuro, perché sa che proprio quel tipo di acquirente si picca di essere al passo con i tempi: un fenomeno raro se non inimmaginabile, supponiamo, a Parigi. Il borghese conservatore frequenta il *cabaret* dove un improvvisatore famoso lo prende a schiaffi per un'intera serata e sente in questo modo di essersi quasi fisicamente liberato, cosicché il mattino seguente potrà rientrare nel suo *continuum* di pieno diritto e con compiaciuta tranquillità. Il pubblico della prima rappresentazione della *Morte di Danton* al Lincoln Repertory Theatre di New York, un ente finanziato dallo stato, si è visto distribuire un violentissimo opuscolo teso e rivendicare la politica del testo di Büchner e la sua disponibilità come strumento polemico nei confronti del Presidente Johnson e della guerra nel Vietnam. Alla luce di tutti questi dati di fatto, Wolfe appare decisamente come un moderato. La sua rappresentazione del mondo caotico di Las Vegas, che

apre il volume, si sostiene su una serie di toni ammiccanti, come se quell'isola di degradazione e di gangsterismo potesse venir affrontata in una dimensione puramente ironica e distaccata, alla stregua di una evasione pastorale. Lo stesso rilievo affiora persino leggendo il pezzo migliore della raccolta, quello conclusivo, certo aspro e cattivo, su New York. Un'esercitazione di estrema bravura, sicuramente, condotta con una tecnica d'incastri e di accostamenti illusionistici come accade in un caleidoscopio, scandita da osservazioni ironiche ma non devastatrici, da noncuranti virtuosismi che si inseguono sulla pagina ed esplodono come fuochi d'artificio; anche qui, però, Wolfe si limita a fare della cronaca mondana ad alto livello, una cronaca nei cui risvolti si insinuano notazioni realistiche, lembi di una miserabile condizione esistenziale. Wolfe lavora con un ideale registratore e poi passa ad una attenta e sottile operazione di montaggio; singolarmente, proprio quel che hanno tentato di fare, su un livello diverso ma altrettanto elusivo, i neorealisti del *cinéma vérité* americano, il Rogosin di *On the Bowery*. E, come per questi ultimi conta soprattutto il linguaggio, sia visivo che sonoro, Wolfe ha giustificato l'attenzione, talvolta ostile talaltra entusiastica, dei recensori.

Siamo di fronte a un serio processo di rinnovamento dell'anglo-americano, almeno nella sua dimensione colloquiale? Wolfe insegna qualcosa ai giovani scrittori alle prese con uno strumento espressivo decisamente stanco e saturo? Da questo punto di vista la risposta si trova ad essere necessariamente condizionata. Wolfe non propone un genere nuovo, e si viene tentati di considerarlo una specie di Arbasino con una tavolozza più variata, non fosse altro che per il diverso materiale che ha a disposizione, ma anche meno capace di discriminare e indotto a una sorta di accumulazione automatica. Ecco la ragione per cui ci riferivamo prima a Lardner. Là il cronista aveva davvero ridefinito un linguaggio, affidandosi soprattutto e sovraneamente, da grande signore, al gesto. Lardner distrugge le scorie, abolisce il diaframma condizionante imposto dalla sua posizione di osservatore, e propone un risultato total-

mente libero e nuovo. Dopo di lui, il linguaggio della narrativa americana non fu più lo stesso (se ne avvide Hemingway), e tanto peggio per chi non aveva saputo rendersene conto. Wolfe si serve della parola e di una sintassi consentita dalla flessibilità unica dell'inglese quasi si trattasse di un gioco di prestigio. Ogni tanto l'impalcatura propriamente narrativa si tende e si inarca, e allora l'osservatore entra in scena con le sue notazioni, con i suoi riferimenti, con le sue spiegazioni, smorzando e raffreddando il tono del racconto-saggio e ponendolo sul piano di una esercitazione di sociologia per il grande pubblico. Linguisticamente, riesce difficile distinguere quando lo scrittore tende l'orecchio e lavora su materiale vivo e quando sfoglia le pagine di un dizionario di *slang* usandolo come fanno i ragazzi di una grossa e ben fornita scatola di costruzioni. Ed ecco che, ad esempio, nel capitolo su New York, l'episodio del tassista che insulta una donna la cui auto procede troppo a rilento oscilla tra la trascrizione diretta, non priva di efficacia, e il commento stanco e prevedibile del testimone.

Il limite di Wolfe, quasi la sua ipoteca, va scorto soprattutto qui. Pure, bisogna ammettere che forse è questa l'unica direzione possibile oggi per un linguaggio in crisi, magari di crescita. Il libro di Wolfe appare come un immenso bozzolo, e nessuno può dire che cosa ne salterà fuori: se la farfalla, o un nuovo prodotto confezionato pronto per la vendita in ogni catena di grandi magazzini.

L'ultima incarnazione di Simple

Nell'ultimo dopoguerra, quando la cosiddetta letteratura negra — vale a dire un'astrazione vagamente populistica vestita di paternalismo — conobbe un momento di notevole fortuna in Europa come componente « autentica » della cultura americana, Langston Hughes venne letto soprattutto come poeta di rivolta. A suo modo lo era stato, vent'anni prima, e secondo i moduli correnti e pseudo-popolareggianti che caratterizzarono una sezione largamente caduca della poesia contem-

poranea negli Stati Uniti; a suo modo, un risentito Sandburg negro. Hughes non era un orecchiante, e sapeva far tesoro di modelli letti con particolare attenzione (T. S. Eliot, ad esempio) e recuperati in un diverso contesto. Fu più avanti che egli preferì ripiegare sulla narrativa, con risultati ineguali: nacque così il personaggio pilota di Jesse B. Simple, il negro incolto ma non privo di buon senso, equivocamente collocato tra lo zio Tom e l'uomo di colore ormai disincantato, sospettoso, ma sostanzialmente bonario e negato ad ogni ribellione conseguente. Simple fu il protagonista di tutta una serie di volumi, apparve come personaggio di una rubrica fissa su quotidiani negri, ma, improvvisamente, subì una miracolosa levitazione contribuendo con la sua presenza al tono e alla ricchezza inventiva davvero inattesi di *Something in Common*, una raccolta di racconti apparsa pochi anni or sono e probabilmente il miglior libro di Hughes.

Ora Simple ricompare alla ribalta in una nuova serie di bozzetti, *Simple's Uncle Sam* (Hill & Wang, 1965) nei quali commenta aspetti della vita di tutti i giorni, in ispecie propria e della gente di colore, in America. Simple, anche se Hughes evita di dichiararlo, appare come il prodotto del ghetto negro, e in particolare di Harlem, dove il suo creatore è vissuto sempre e che rifiuta di lasciare anche oggi che la considerazione di cui gode glie lo potrebbe forse permettere. Non so fino a che punto Hughes si renda conto della deformazione iniziale che una simile condizione provoca; certo egli non intende spingerla alle estreme conseguenze, farle assumere un esito tragico. L'ambiguità di Simple sta nella sua materiale accettazione del ghetto e quindi di una forma di vita e di una serie di rapporti completamente falsati, e insieme nella sua coscienza della barriera che ve lo tiene prigioniero, con il conseguente rifiuto di accettare tutto ciò che sta dall'altra parte. Come i personaggi di un mediocre libro di Baldwin, Simple vive in un paese tanto concreto e urgente quanto irreali, in un *altro* paese.

Nulla sarebbe dunque più errato di prender Simple alla lettera: qui sta forse la radice di un

gioco paradossale e amarissimo che Hughes porta innanzi anche ora che Simple sta diventando un esemplare alquanto prevedibile. Simple manifesta uno scetticismo che confina con la rivolta, o per lo meno con la non accettazione del compromesso, anche se poi il compromesso supremo lo subisce in quanto il suo mondo rimane libero e autonomo soltanto entro i confini di Harlem. Trent'anni or sono, il giovane negro della poesia di Hughes esprimeva una carica di ribellione nella quale non era assente una fiducia risoluta nei propri diritti e una rivendicazione per così dire del futuro: egli si sarebbe seduto alla tavola del bianco. Ma oggi Simple tende ad una operazione smitizzante e demistificante, portando il problema lontano dai temi reboanti e riconducendolo alla cellula elementare della vita quotidiana. Ecco dunque che, riferendosi al revendo Martin Luther King, egli parlerà dell'Europa come di un luogo nel quale non esiste segregazione in quanto un negro può farsi radere da qualsiasi barbiere bianco senza timore che questi gli tagli la gola. « Con tutto l'amore che si porta nell'animo », Simple osserva, « pure non ho mai letto in nessun giornale che il reverendo Martin Luther King sia andato da un barbiere bianco giù nel Sud e gli abbia detto: " Ti amo, barbiere. Tagliami i capelli „. Martin Luther King ha troppo buon senso. Sa che la preghiera non può affermarsi presso nessun barbiere bianco a Jackson, Birmingham, Atlanta o Selma. O forse neppure a Boston ».

Come si vede, non soltanto l'osservazione di Simple riporta il problema ai suoi termini più diretti e dunque alla sua incidenza autentica, ma contiene una obiezione di fondo che s'incontra di solito presso gli ambienti meno accomodanti della protesta negra. Altrettanto si può dire della valutazione in termini universali che Simple propone di determinate pratiche sopraffattrici, collocandosi in una posizione assai simile a quella dell'ultimo Baldwin. Sta raccontando del torto subito da una negra in Virginia e della mancata riparazione, a dispetto della legge:

« ...Ma voi lo sapete, e lo so anch'io, che in quella cittadina del Sud un mandato non conta proprio niente. Lei rimarrà col suo schiaffo, ecco

tutto, come io rimasi col calcio che mi ero preso. E questa è una delle ragioni per cui i giapponesi non ci hanno per niente gli americani nel cuore. Si ricordano di Hiroshima ».

« Tu fai certo delle osservazioni senza nesso quando parli », dissi io.

« Non vedete nessun legame tra la bomba atomica in Giappone e i negri presi a calci in Virginia? ».

« Nessun legame diretto », dissi io.

« Allora non siete negro », disse Simple.

La rivincita suprema non trova realizzazione altro che nella fantasia, grazie alla quale Simple può immaginare un Arkansas dominato dai negri, con i bianchi ridotti al ruolo di umili accessori e diffidati a non alzare troppo la voce, ad attendere con calma che la situazione si evolva, e costretti a comportarsi con l'umiltà ed eventualmente il servilismo che la loro infelice situazione comporta. Che non è soltanto un capovolgimento di comodo, ma un deliberato sgonfiare il mito dell'orgoglio bianco, la leggenda dell'aristocrazia dei « cavalieri » del Sud. Al tempo stesso, Simple sembra implicare una permanenza nella divisione tra le razze che nessuna azione riformistica riuscirà a sanare. La sua è una morale pessimistica, anche se non sostanzialmente negativa.

Simple non ignora, peraltro, le contraddizioni insite nella comunità negra, le crisi di comunicazione, l'instabilità del rapporto familiare. Il quadro che esce dalle sue riflessioni sembra liberato dalle facili idealizzazioni care allo Hughes di un tempo. Naturalmente, Simple è divenuto ormai uno stereotipo, dal punto di vista del comportamento e da quello del linguaggio. Egli costituisce un'alternativa dimessa rispetto al mondo apocalittico di Baldwin o a quello culturalmente integrato di Ellison. Non credo che si sarebbe potuto chiedere di più a uno scrittore della generazione di Hughes.

In effetti, Hughes si mantiene coerente rispetto alla sostanza di tutto il suo lavoro di narratore che, a differenza della sua poesia, ha mostrato sempre una estrema riluttanza alla esplosione protestataria e alla consacrazione dell'eroe, ribelle o perseguitato poco importa.

CLAUDIO GORLIER

ARTI FIGURATIVE

Una mostra di Giulio Turcato a Roma

Una totale fiducia nella vita non può che essere accompagnata da un atteggiamento di riserva nei confronti della cultura. Questa riserva, negli artisti, si manifesta attraverso un progressivo rifiuto delle garanzie e dei significati loro connessi che fanno della pittura o della scultura categorie operative convalidate dall'istituzione e dalla tradizione. Riconoscere gli artisti nei quali questo atteggiamento corrisponde a un reale modo di essere, e non a una presa di posizione puramente ideologica (che viene a porsi come nuova garanzia di valore), è meno facile che raggruppare gli artisti in base agli strumenti tecnici adottati. Tuttavia riteniamo che una distinzione di questo genere sia indispensabile per superare quella consuetudine storicistica che tende ad assegnare agli artisti un ruolo rigidamente determinato dagli aspetti esterni del loro prodotto entro una presupposta consequenzialità e unilateralità dello sviluppo artistico.

Ora, se è evidente che una critica che tenda ancora a far passare Masolino come un « ritardato » rispetto a Masaccio, o Lotto come un « fallito » rispetto a Tiziano, oppure Rousseau come un « naïf » rispetto a Cézanne, ci appare come una critica condizionata dall'adesione passiva a una nozione dei valori su scala ascendente, piuttosto che disponibile di fronte al manifestarsi di esperienze e intenzionalità non conformi, ci sembra che abbiamo i presupposti adatti a non incorrere nelle stesse precostituite gerarchie occupandoci dei fatti contemporanei. Con questo non intendiamo negare che la tecnica sia intrinseca al processo creativo, piuttosto affermare che non è sulla base tecnica che si può individuare il senso dell'esperienza di un artista, ma semmai solo di una sua scelta culturale le cui motivazioni ultime vanno ricercate poi sul piano concreto dell'elaborazione linguistica. In altre parole nessuna tecnica è esente dalla mitologia con cui il fatto artistico tende a proporsi. Mentre un'opera oggi

ha senso nella misura in cui sconta e supera ogni certezza culturale relativa alla scelta di una poetica (e perciò di una tecnica) e viceversa. Un'opera come quella di Giulio Turcato mi sembra molto indicativa a questo proposito, e la mostra che abbiamo visto alla Galleria Marlborough di Roma — comprendente una selezione di quadri degli ultimi sei-sette anni — ha stimolato proprio considerazioni di questo tipo. Riporto direttamente dalla mia prefazione al catalogo:

« Quando un'opera come quella di Giulio Turcato mantiene e accresce, attraverso gli anni, una scioltezza di sviluppo che s'impone via via su prodotti più appariscenti, la critica ha molto la tentazione di giustificare questo fenomeno insolito come espressione di una "vera natura" di pittore. Lirismo, ironia, raffinatezza diventano termini ricorrenti per un'opera che non presenta alcun assillo di invenzione plastica e anzi divaga felicemente nel vuoto che la rinuncia a quell'assillo ha lasciato disponibile. Eppure è evidente che i risultati di Turcato non sono determinati solo da un'inflessione poetica dell'artista, ma dal ruolo tutto particolare che la pittura è venuta ad assumere in rapporto con la sua vita. Questo è il capolavoro di Turcato da cui derivano alcune fra le indicazioni più valide di concepire e svolgere l'attività creativa.

« Infatti uno specifico motivo di crisi dell'arte europea sta nella tentazione, continuamente frustrata, di adeguarsi al vitalismo dell'arte americana. Senza rendersi conto che questo vitalismo è connesso a una situazione anche drammatica, a una pressione così eccezionale della società e dei suoi dinamismi, che l'artista sconta subito, nella mancanza di durata, il potere rivelatorio del suo gesto. Ora l'artista europeo è troppo abituato, per le esigenze accumulate in tutto il corso della sua civiltà e per gli esempi recenti a cui si trova a far riferimento — da Matisse a Mondrian a Schwitters — a considerare come giustificazione essenziale del suo agire la possibilità di uno sviluppo nel tempo. D'altra parte gli è presente che

il suo cautelarsi all'interno di una scelta formale permette alla sua opera un protrarsi astratto, volontario rispetto al mutare continuo delle sollecitazioni che investono la sua vita. La funzione dell'artista europeo potrebbe manifestarsi nel convertire questa esigenza di una durata, che sembra inscindibile dalla maturità di una situazione artistica, in una tecnica di vita che permetta una esperienza concreta del tempo come dimensione nuova dell'opera. È qui che la vicenda di Turcato acquista un valore che va al di là del puro riconoscimento estetico.

« Sebbene oggi i termini dell'operazione artistica appaiano del tutto privati della loro rappresentanza ideale e il pittore abbia ricondotto la sua attività a pura manifestazione di esistenza col gesto e l'informale, non c'è dubbio che l'invenzione plastica abbia mantenuto qualcosa dei caratteri "disgustosamente sublimi" che la tradizione ci ha consegnato. Se la pittura d'azione ha ancora in Pollock uno spasimo di discendenza michelangelolesca, la pittura seguente di un J. Johns in America o di un Turcato in Europa, in modi sia pure opposti, utilizzando linguaggi già confezionati (culturali e di oggetti) riduce puntualmente al limite le impennate troppo verticali. Infatti se ne serve come di un supporto sul quale si scaricano e si neutralizzano i conati all'interpretazione dell'universo, ormai pronto ad accogliere indifferentemente tutte le affermazioni e tutte le dissoluzioni di esperienze e di ideologie. Adoperando i linguaggi elaborati dalla cultura moderna — soprattutto dada e informale — Turcato realizza il proposito di sfuggire alla condizione dell'artista vincolato, per tutto il concreto tempo della propria esperienza, all'assolutezza di uno stile, a una visione ideologica del mondo. Turcato accetta l'apertura implicita in ogni proposizione di linguaggio senza tuttavia aderire all'esclusivismo di una categoria operativa. Il dipingere non appare più in lui l'atto attraverso il quale l'artista fa, di un momento isolato della sua ricerca, una composizione ideale dei drammi, ma il riflesso di una successione di momenti che siano sdrammatizzati nel vivere.

« Tutta la polemica di Turcato contro le poetiche

in genere e la poetica dell'angoscia in particolare, è da ricondurre alla ripugnanza di veder proiettato nell'opera il mito di una vita sublimata. Quello che può essere interpretato come atteggiamento scettico e nichilista in Turcato è solo l'atteggiamento di chi, prendendo la vita estremamente sul serio, non può non scoprire nelle proposizioni culturali l'antico vizio di origine umanistica che pretende di riscattare il corso banale dell'esistenza in gesti di titanismo spirituale. Ed è proprio l'assenza di questo elemento che costituisce lo stato di particolare decongestione dei suoi quadri. Essi non recano tracce di sforzo compiuto; l'improvvisazione da cui nascono resta tale anche quando è accuratamente elaborata poiché non implica processi di accumulazione, piuttosto di rarefazione, e non solo dei mezzi tecnici impiegati, ma soprattutto dei significati. Nei quadri di Turcato l'invenzione plastica sembra preesistere ai suoi gesti, ma essa viene completamente svuotata del peso espressivo, della serietà dogmatica con cui è stata immessa nella cultura, e considerata niente più che un pretesto su cui una fantasia nomade possa lasciare qualche impronta; ciò che resta del provvisorio entro cui è movimentata l'esistenza. E l'artista sembra soprattutto preoccupato che questo provvisorio non trasformi le sue pretese in qualcosa d'altro: in una ricetta per salvarsi, ad esempio, perdendo così la sua verità e indefinita mobilità di stimoli. Tutto ciò che si può dire della qualità pittorica di Turcato è in relazione con questo ostinato mantenersi al limite dei significati come una prerogativa personale, una misura decifrabile soltanto alla sua percezione.

« Per un processo di sottrazione, sottraendo energie sublimite al suo lavoro, sottraendo quanto di mitico vi appare ancora collegato — dopo tante avanguardie e soprattutto dopo che i destini stessi degli artisti ne hanno scontato concretamente le contraddizioni — Turcato raggiunge quella zona di spazio in movimento, di fluidità e di ritmi del colore che sono quanto di più filtrato e insieme diretto l'arte contemporanea ci possa consegnare come prova di un superamento dei dualismi. È stato accennato a una penetrazione, da parte di Turcato, di motivi della filosofia

orientale. Non è improbabile che questo riferimento culturale sia esatto, ma come coincidenza, come conferma che avrebbe anche potuto non esserci. Dalla pittura si ricava il senso di una completa accettazione di sé quale Turcato si è trovato via via a scoprirsi, senza eccessiva sorpresa, nella sua connaturata vicenda di sradicato. Un'origine traumatizzata, come nel caso di quasi tutti gli artisti operanti nell'indifferenza per le istituzioni culturali — da Céline a Duchamp — appare all'artista così ovvia condizione dell'esistenza che, invece di risolversi in affermazioni di angoscia o di rabbia, lo dispone a una specie di gioia per i liberi accorgimenti attraverso i quali l'uomo riesce a tirare avanti comunque.

«C'è un quadro di Wols dove, ripetuta più volte, s'intravede appena graffita sulla tela la parola "oui". Dire di sì all'esistenza senza tuttavia immolarsi appare una delle possibilità della condizione moderna (e, all'opposto, senza sorreggersi con nuovi miti) o anche vivere nel mondo, semplicemente lasciandosi ammettere, che è il caso della saggezza di Turcato e della sua pittura».

Orientamenti dell'arte polacca moderna

Per schematizzare gli orientamenti fondamentali attraverso i quali gli artisti polacchi hanno fatto il loro ingresso nelle tematiche della creatività moderna, va subito premesso che — come in altri paesi europei tra le due guerre — le influenze pittoriche hanno avuto origini diverse. Una prima spinta è stata rappresentata dalle forze cubo-futuriste-espressioniste che a Cracovia determinarono un gruppo — il «formismo» — intorno al 1917 con una tipica funzione di aggiornamento eclettico. Fu proprio a Cracovia che, con la personalità di Cybis si connette, a questo primo movimento, quello che sarebbe diventato una specie di post-impressionismo polacco. Infatti, nel 1924, Cybis, con un gruppo di pittori, fece un viaggio a Parigi dove venne istituito un Comitato di Parigi (Komitet Paryski) le cui lettere iniziali — K P — furono adottate dagli artisti, che chiamarono se stessi «capisti». Questo gruppo, che faceva capo alla

Accademia di Cracovia, riscoprì la grande pittura europea al Louvre e fu soprattutto influenzato dalle esperienze del colore che i Bonnard e i Vuillard avevano portato avanti dalla fine del secolo XIX. Il ritorno dei «capisti» in Polonia avvenne nel 1931 e da allora essi iniziarono le loro mostre e la diffusione dei loro principi pittorici. Nell'immediato dopoguerra, e ancora oggi ufficialmente, è stato questo orientamento a dominare nelle scuole di Belle Arti e nelle redazioni dei giornali artistici: dipingere secondo i canoni della grande tradizione di Parigi, è stato considerato il punto di collegamento tra l'arte polacca e il gusto e la cultura artistica internazionale. Mentre non c'è dubbio che questa operazione — avvenuta in ritardo e subita in certo modo passivamente — ha portato a risultati piuttosto modesti qualche talento locale e ha rinnovato soprattutto l'insegnamento accademico. Ma proprio l'insegnamento di Cybis, e di altri «capisti» è valso a creare nei giovani una disposizione pittoricistica che oggi appare piuttosto un vincolo da eliminare che una ricchezza capace di produrre uno sviluppo dell'arte polacca.

Presi nei lacci di tutti i formalismi e i pittoricismi di mezzo secolo di cultura europea, l'arte polacca ha avuto tuttavia un vero autonomo momento creativo nell'astrattismo, che si manifestò come rottura di tutti gli estetismi tradizionali. La vecchia Polonia, in nome della quale sia «formisti» che «capisti» avevano mantenuto i contatti con la figurazione, creando solo un capitolo provinciale del gusto francese, ritrovò nei principi dell'astrattismo una voce profonda fuori dai facili riferimenti dell'aneddoto. Infatti è proprio nell'atteggiamento super-individuale dell'astrattismo che l'antico spirito collettivistico polacco, sul quale il socialismo ha potuto innestarsi senza soluzione di continuità, trova la sua più adeguata espressione.

Il creatore dell'astrattismo polacco è Wladyslaw Strzeminski, nato nella regione di Minsk e morto a Lodz nel 1953. I suoi studi si svolsero nella scuola di Belle Arti di Mosca e poi a Witebsk, dove insegnava Malevic, di cui fu assistente. Nel '22, rientrato in Polonia, diffuse i principi

dell'astrattismo e diventò membro-fondatore di raggruppamenti d'avanguardia come « Bloc », « Præsens » e « A.R. » (Artisti rivoluzionari) svolgendo contemporaneamente attività di pittore e di teorico dell'arte astratta. Partecipò a esposizioni in Polonia e all'estero, tra l'altro a Bruxelles, a La Haye e a Parigi. Nel dopoguerra, tra il '45 e il '50 insegnò alla Scuola superiore delle Arti Plastiche di Lodz. Nel '50 l'insegnamento gli venne tolto: sono gli anni in cui lo stalinismo sovietivo impone anche in Polonia il dogma del realismo socialista. I poteri pubblici e l'Amministrazione pretendono di dettare agli artisti le norme circa il soggetto e la fattura dei quadri. Questi dovevano rispondere a due esigenze: essendo chiamati a svolgere un ruolo politico, dovevano mostrare sotto un aspetto favorevole tutto ciò che era legato al socialismo e sotto un aspetto negativo tutto ciò che gli era estraneo o ostile. Inoltre — data la loro funzione illustrativa — il quadro o la scultura dovevano rispondere a uno stile accademico legato al naturalismo dell'800. I risultati di questa operazione furono pomposamente retorici nonostante qualche tentativo di modernizzare l'illustrazione in senso impressionista, espressionista, surrealista o anche astrattizzante. Nel '55, durante il Festival della Gioventù e degli Studenti a Varsavia, una grande mostra vivacemente — anche se sprovvedutamente — espressionista pose fine, in clima di disgelo, alla sopraffazione della cultura artistica ufficiale. Da una decina d'anni a questa parte, dunque, in Polonia la ricerca artistica ha ripreso liberamente i suoi sviluppi in un gran fermento di motivi e di influenze privi però di quell'apporto diretto di contatti ed esperienze europee, di mostre e di scambi, che la tiene tuttora, in qualche modo, ai margini. E nella quale molti talenti sprecano in eclettismi e orecchiamenti le loro migliori energie.

Il movimento più interessante e più preparato si ricollega all'astrattismo di Strzeminski. Alla vecchia avanguardia sopravvive solo un pittore settantenne che varrebbe la pena di esporre in Italia e che, tuttora impegnato nella prosecuzione delle premesse dell'astrattismo, praticamente si è

trovato alla testa del gruppo di giovani di Varsavia: Henryk Stazewski.

Ricostruendo brevemente le tappe dell'astrattismo polacco bisogna ricordare che subito dopo la prima guerra mondiale erano giunti in Polonia i primi insegnamenti del cubismo francese e del neo-plasticismo olandese. Fu soprattutto il neo-plasticismo, « con la sua tendenza a esteriorizzare le esperienze comuni della nostra epoca invece di esprimere il mondo tradizionale dei sentimenti basati sull'immaginazione soggettiva » (Stazewski), che aprì la via al movimento polacco. I criteri nuovi elaborati collettivamente riavvicinavano l'arte ai metodi delle matematiche e della logica cercando soluzioni uniche ai problemi. Dopo la fondazione dei gruppi astratti, a cui ho già accennato, nel '27 Malevic, di cui è interessante ricordare l'origine polacca, tenne a Varsavia una sua importante esposizione. Il testo fondamentale dell'astrattismo polacco è *Unismo* di Strzeminski, nel quale vengono posti i principi dell'omogeneità della costruzione del quadro e al quale si richiamano oggi i giovani pittori polacchi d'avanguardia. Questo libro risale a prima della guerra e il termine « unismo » stava a indicare una concezione che riunisse tutti i valori della forma plastica elaborati dall'arte delle epoche passate e purificati di ogni elemento spurio (estraneo ad essi). Secondo Strzeminski un quadro unista deve fare tutt'uno con la superficie della tela ed essere assolutamente privo delle forme espressive tormentate che se ne distaccerebbero o « scivolerebbero » su di essa. Per evitare forme nelle quali si manifestino l'inquietudine sentimentale e il temperamento individuale del pittore, il fondatore dell'unismo raccomandava agli adepti della sua dottrina di usare « un metodo di calcolo », che potrebbe anche essere avvicinato alle esigenze di programmazione dell'astrattismo europeo più recente. Infatti Strzeminski riteneva che il prodotto derivato dalle teorie uniste, essendo una specie di concentrato di pensiero plastico, dovesse trovare applicazione e sviluppo nel dominio dell'urbanesimo, dell'architettura e infine di tutti gli oggetti confezionati dall'uomo per fare della vita un dominio di bellezza scientificamente organizzata. Strzeminski

alimentava la possibilità di mettere questa idea al servizio della causa del socialismo, dell'organizzazione pianificata di tutti i campi della vita sociale e dello sviluppo della tecnica moderna che permette una tale organizzazione.

Non potendo disporre di fotografie di opere tipicamente uniste di Strzeminski riproduciamo un quadro della serie di Marine che insieme alla serie «Deportazioni» appartiene al periodo della sua maturità insieme alle opere uniste.

Una grande mostra retrospettiva di Strzeminski (e così una sala di Stazewski) alla Biennale d'Arte Internazionale di Venezia potrebbe costituire un avvenimento di grandissimo interesse colmando una lacuna grave di informazione all'interno dell'astrattismo e della sua storia.

Una mostra di Lucio Fontana a Milano

Alla Galleria Apollinaire di Milano una mostra dal titolo «Fontana '65» presenta l'ultima produzione dell'artista italo-argentino. Lucio Fontana è un artista la cui inventività non cessa di sorprendere. E non nel senso che egli aggiorna il proprio stile secondo le sollecitazioni del momento, ma nel senso che egli risponde col massimo di spregiudicatezza a una sempre rinnovata nozione di purezza e libertà creativa del segno. Per Fontana questa libertà non è un postulato teorico, ma uno sviscerato bisogno di efficienza e di concretezza.

Essere liberi significa anche avere la lucidità di capire che le condizioni di libertà sono maturate e il coraggio di assumerne le conseguenze. Fontana, nel momento stesso in cui tiene presente di essere vincolato all'ambito di esperienza dei suoi contemporanei, compie per proprio conto il calcolo degli ottimismo ormai possibili e realizza quindi la propria opera con un continuo atto di proiezione. Siamo abituati a credere che, per avere una garanzia, un'ultima riprova di un fatto, sia indispensabile far ricorso a un controllo individuale e a trovare in esso l'elemento di indicazione decisivo. Fontana fa pensare invece a una capacità

di aderire istantaneamente e senza travaglio alle situazioni nuove che gli si presentano: egli ha la fortuna, in un'epoca che fondamentalmente lo asseconda, di essersi conformato in modo tale che la sua vita soggettiva coincide con la spregiudicatezza e il senso dell'avventura. Le sue nozioni, che potrebbero articolarsi come puro e semplice nominalismo, in realtà assumono concretezza da una particolare forma di rischio che costituisce il suo modo d'intervento.

Ma in Fontana c'è anche una particolare costituzione intellettuale che lo porta ad avere una fiducia spontanea e assoluta nelle virtù dell'intelligenza formale, per cui la comprensione di una condizione dell'arte, la capacità d'immaginare una struttura formale non implicano quel tipo di approfondimento che presuppone interrogativi di ordine personale (sul proprio destino o condizione esistenziale, ecc.), ma si risolvono in dato pratico immediato. Questa unità o coincidenza di intelligenza e realizzazione è all'origine di quel presentarsi felice che è la dote di un'opera di Fontana. E la sua importanza sta anche nel fatto che la vitalità delle cose viventi è un po' così. È ovvio che la concezione del segno pittorico può esplicarsi con delle pietruzze di vario colore e di varia sostanza, con buchi e tagli sulla tela o con la particolare sagomatura determinata da una linea sciolta, ma non è altrettanto ovvio passare da questo pensiero a una realizzazione spregiudicata che implica un particolare modo di essere, cioè una fiducia senza mezzi termini in se stessi e nel corso stesso dell'esistenza, dove l'elemento di soggettività non può più essere considerato con le limitazioni che si ha l'abitudine di riferirgli.

Perciò, se c'è oggi un artista che si presenta estraneo a una definizione romantica è proprio Fontana perché, assolutamente indifferente al proprio io come totalità dell'esperienza dei sentimenti, rivolge tutta la sua attenzione ai fatti. Quello che dà fastidio in tanti artisti d'oggi che mettono in questione l'ordine cosmico dei fenomeni, è che sembrano sentirsi personalmente chiamati e destinati a un rivolgimento di portata enorme di fronte

al quale si erigono, peraltro, con la vecchia, umanistica coscienza di sé. Viceversa le formulazioni di Fontana non sono fantasie di artista assillato dall'idea di oltrepassare i limiti delle sue operazioni concrete, dal momento che intervengono realmente nella creazione. La scienza contemporanea è le tecniche da essa elaborate portano a prospettare un futuro di fronte al quale gli artisti hanno finora fin troppo esitato ad assumere una loro funzione integratrice. Si potrebbe obiettare a Fontana che le argomentazioni scientifiche, per quanto convincenti, non giustificano questa immediata adesione poiché l'esperienza individuale ha in sé un'esigenza di totalità che non può accontentarsi del più rigoroso calcolo di probabilità. Ma appunto la soggettività di Fontana è tale che stabilisce subito un elemento di raccordo con quei dati, entra in equilibrio con essi. Fontana ha bisogno di giustificare i suoi trapassi di concezioni figurative con un pronunciamento complessivo sulla realtà poiché la sua attività si svolge, non

attraverso mezzi pittorici, ma come nozione plastica integrale.

Tornando alla mostra di Milano, dopo quanto detto sopra, non mi resta che descrivere brevemente i nuovi oggetti di Fontana: su un fondo monocromo costellato di fori una cornice di legno laccato, posta leggermente in aggetto, appare ritagliata secondo un movimento fluido che, sulla linea di base, evoca forme vegetali. Queste forme si stagliano sul fondo come la quinta-paesaggio di un teatrino. Non è impossibile vedere in questa produzione un contraccolpo ironico delle proposizioni di oggetti e oggettualità pop. Anche l'idea del teatrino sembra confermarlo, ma l'oggetto di Fontana deriva da una contrapposizione così rapidamente impostata tra le diverse qualità spaziali dei segni — buchi e ininterrotta linea di contorno — e delle materie, che il richiamo a un'immagine è solo uno dei possibili giochi di proiezione a cui, con scioltezza ed eleganza impagabili, Fontana ha l'estro di abbandonarsi.

CARLA LONZI

TEATRO

La coscienza di Zeno

Il tratto più evidente della riduzione teatrale e della regia de *La coscienza di Zeno*, presentata dal Teatro Stabile di Genova, è, se vogliamo, proprio l'itinerario dentro la memoria, a ritroso nel tempo, quasi in un sogno, o in un lucido delirio che assorbe tutta quanta una vita.

E non è poco visto che queste intenzioni erano state intuite e criticamente accettate da Squarzina che, nelle sue note di regia, ⁽¹⁾ avverte «la necessità di mettere in scena la memoria con i suoi quadri quale più, quale meno a fuoco, le prospettive alterate, le comprensioni e accelerazioni, le sintesi involontarie, la malafede ricorrente...».

Roma, Teatro Eliseo, novembre 1965.

(1) Luigi Squarzina, *Per la regia dello «Zeno»*, su «Sipario» n. 223, novembre 1964.

Il testo di Svevo costituisce un regno a più porte attraverso le quali si avvertono liberamente le varie componenti, tragiche, amare, dolorose, ironiche di una osservazione attenta, continua della vita, dei suoi strani e impietosi accadimenti. Può anche essere, come nel suo «Profilo autobiografico» scriveva Svevo stesso che «Zeno è un fratello di Emilio (*Senilità*) e di Alfonso (*Una vita*)... Potrebbe fare a meno della lotta per la vita e stare in riposo a contemplare la lotta degli altri. Ma si sente infelicissimo di non poter parteciparvi... Passa continuamente dai propositi più eroici alle disfatte più sorprendenti. Sposa e anche ama quando non vorrebbe... Adora il padre e gli fa la vita e la morte infelicissime. Rasenta una caricatura, questa rappresentazione; e infatti il Crémieux lo metteva accanto a Charlot perché veramente Zeno inciampa nelle cose...»; resta

però difficile ancorare il suo mondo di intuizioni e di stati d'animo, l'analisi che si addentra nella autocoscienza, alle sue conclusioni, in definitiva, lontane e sfuggenti.

Così questa Trieste a cavallo tra la fine del secolo e il 1916 ha una sua evidente chiarezza, inonda di un particolare fascino il segno stesso del tempo rievocato a bocconi, in un continuo muoversi su e giù come l'agile ago delle tessitrici nel telaio. Ma la vita che vi si muove è una vita nebulosa, rivissuta nel fantasticare continuo di Zeno e Zeno stesso partecipa di questo fantasticare in una dimensione che varia.

Tullio Kezich proponendone una traduzione teatrale ha voluto riprendere l'osservazione di Benjamin Crémieux, sottolinearne figurativamente la metafora chapliniana, rendere quel suo inciampare nelle cose dilatando lo scherzo, l'ironia, quel trasparente gioco di immagini, di rievocazioni.

Accentuando il monologo ha identificato tutto nel personaggio e ha espresso il mondo degli altri nella luce della memoria, proustianamente ricercandone psicologie, meccanismi involontari, incertezze. Ma ne ha definito troppo i contorni, sottolineando certe conclusioni profetiche, contemporanee: « Forse attraverso una catastrofe inaudita, prodotta dagli ordigni, ritorneremo alla salute... Un uomo fatto come tutti gli altri, nel segreto di una stanza di questo mondo, inventerà un esplosivo incomparabile... ci sarà un'esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa correrà nei cieli priva di parassiti e di malattie ».

Le metafora chapliniana ha confermato il giudizio critico; Zeno si muove tra sincerità e menzogna, tra sentimentalismo e cinismo quasi in un balletto geometrico, accettandone la astrazione. Si confronti la scena in casa Malfenti, la rievocazione dell'incontro con Ada, Augusta, Alberta e la piccola Anna. Lo scherzo delle battute (« Il latino è proprio una lingua che non fa per le donne. Anzi io penso che anche tra gli antichi romani le donne parlassero già in italiano »), le impietose osservazioni (« Ada doveva divenire oltre che la mia compagna anche la mia seconda

madre ») conducono spensieratamente, alla più amara delle conclusioni, al matrimonio con la più brutta delle sorelle, Augusta. La rievocazione è precisa, le annotazioni felici, dense di atmosfera. Con il suo violino, Zeno passa lieve, di delusioni in delusioni, dal cinismo (« la decisione di sposarmi aveva preceduto la scelta della fidanzata ») al compromesso (« vuol dire che farò la proposta all'unica che rimane e racconterò a tutti che l'ho sposata perché le sue sorelle non mi hanno voluto »).

Il caffè Tergeste, centro della società borghese, del mondo del commercio, della borsa, degli affari viene presentato nella dimensione dilatata, del ricordo: le pagine di Svevo divengono la realtà soggettiva di Zeno, l'ironia si spezzetta in malinconici accenti: « La guerra è una cosa terribile. Ma presenta qualche vantaggio. Ancora una volta la vita mi ha dimostrato la sua originalità. Per esempio la guerra ha costretto il mio medico a fuggire in Svizzera e ha finalmente interrotto la cura agli inizi di quest'anno 1916 ».

Luigi Squarzina ha assecondato questo svolgersi di una memoria che diviene coscienza, ha preso per protagonista il tempo « per fornire a Zeno i suoi alibi a assestare e capovolgere le sue prospettive, a conferirgli la sua peculiare funzione di demistificatore della psicologia quotidiana ». La sua regia è stata attenta a rendere questo passaggio degli anni, a sottolinearne la presenza « con un minimo di punteggiatura e molti margini e spazi ». Ed è sembrata senz'altro la sua cosa migliore, fine, intessuta a lievi intrecci, densa di atmosfera e ricordi.

Alberto Lionello ha confermato le sue qualità di attore moderno, ha disegnato una figura precisa, ricca di risvolti, di amarezze, di acerbi sorrisi. Ha fatto coincidere il suo Zeno con una costruzione precisa, che, anche nel variare della recitazione, conservasse i modi di un intelligente distacco. È difficile rileggere per proprio conto certi monologhi di Zeno senza sentire l'eco della sua cadenza di attore, di quel rompersi, improvviso del ritmo, proprio come in certi periodi di Svevo.

Romeo e Giulietta

Riparlare dello spettacolo che Franco Zeffirelli ripropone oggi con autori italiani sulla falsariga di quello, oramai famoso, che allestì all'Old Vic di Londra nel 1960, sembra utile per chiarire meglio il senso della novazione portata avanti nella interpretazione critica di un testo persino troppo noto, da divenire mito e leggenda popolare.

Forse l'edizione inglese era apparsa più aspra e nuova, immersa in un contesto realistico e spregiudicato, restituendoci una Verona autentica, cruda nelle sue torri, nel suo paesaggio medioevale nella sua società ispida di gente rissosa e nemica. Ma se nelle storie di Da Porto e del Bandello il misero amore di Romeo e Giulietta aveva avuto una narrazione stringata quasi da cronisti, la tradizione scenica ispirata all'Ottocento romantico aveva continuato a porre in una luce *pietosa* quella che invece altro non doveva essere che una ruvida contestazione di una società tutt'altro che galante o gentile.

Zeffirelli ha riproposto questa visione critica anche nella lingua della tradizione, ricongiungendo al mondo delle tragedie più cupe di Shakespeare la tenerezza di questo giovane amore, visto come una sfida al conformismo degli affetti familiari, all'odio tra famiglie, al rispetto dei padri. Già ingentilita nella traduzione da un pudore irritante, l'opera di Shakespeare ha ritrovato, finalmente, nella recente edizione curata da Guerrieri, un più denso equivalente « parlato », un lessico più aderente all'exasperazione di questi giovani sempre in brigata, teneri, violenti, impazienti di vivere e di morire. Il personaggio di Mercuzio si è finalmente liberato dalle incrostazioni convenzionali, ha ripreso il suo posto di amico, di confidente, di consigliere, dai modi impreveduti, isterici, romantici e soprattutto, ambigui. La sua morte avviene per gioco; è troppo improvvisa, troppo recitata per essere creduta. Sembra una dilatazione dello scherzo vita-morte che Mercuzio propone di continuo, per prendersi beffa di una cosa romanticamente temuta, dispe-

ratamente invocata nelle lunghe notti di ozio, di allegrezze, di improvvisi silenzi.

Shakespeare ha definito questo mondo giovanile con acuta partecipazione; in *Giulietta e Romeo* a dispetto della leggenda d'amore, è proprio questa parte che ha un rilievo originale, un più definito approfondimento umano e stilistico. Per questo non si può che lodare Zeffirelli, per avere riportato in evidenza questa parte della tragedia, per avere ritessuto questo quadro affascinante di giovani, al quale appartiene Romeo, inquieto ragazzo che ama la vita, la ricerca continua, l'amore, gli incanti improvvisi per un bisogno assoluto di sentirsi vivo, presente. Solo così si capisce perché la tragedia scespiriana è una tragedia accettata, perché il fatalismo dell'intrigo del frate non è che una visione particolare di un mondo « italico », visto nella sua estensione, anche retorica, mentre il vero segno di partecipazione attiva (quindi in antitesi con il classicismo) è l'incontro dei due giovani che vogliono amarsi, nonostante l'odio di famiglia, nonostante i tabù dell'obbedienza, nonostante l'aspra rudezza dei costumi dell'epoca. Romeo ama Rosalina, e la considera la più bella delle donne; ma quando in casa Capuleti, dove è entrato per sfida alle convenzioni, incontrerà Giulietta, allora la donna più bella, più amata sarà per lui Giulietta. E nascerà tra di loro un impossibile amore, funestato dalla morte di Mercuzio e di Tebaldo. Nonostante Romeo le abbia ucciso il cugino anche Giulietta si sente presa nel vortice di un amore perduto; porterà alle ultime conseguenze la sua scelta, e già sarà morta per la casata, per la famiglia, per tutti. Zeffirelli ha tenuto a porre in risalto questo aspetto furioso della storia, questa implacabile forza di distruzione, che sa essere a volte la gioventù.

Ha recuperato al realismo di certe scene, lo spregiudicato modo di esprimersi di questi eroi-non eroi, innamorati del gesto gratuito, della non ragione, che vogliono vivere fuori dal manto tradizionale della comune psicologia riportando così il teatro all'azione, proponendone una rappresentazione aperta, ariosa, realistica. Alla quale nuoce ancora un certo gusto scenografico da melodramma, una certa compiaciuta ricerca com-

Roma, Teatro Quirino, ottobre 1965.

positiva, un ordine esteriore troppo accentuato che, a tratti, disturba il crudo affresco del duello e tutta la scena dell'ultimo atto nella tomba di una solennità quasi sacrale.

Anna Maria Guarnieri e soprattutto Giancarlo Giannini sono stati una Giulietta e Romeo moderni, istintivi, appassionati.

La lupa

Coerentemente con l'intenzione di proseguire nella linea di una ricerca realistica, Franco Zeffirelli ha inscenato *La lupa*, ma non è riuscito a rendere quello che Verga chiamava « impersonalità ». Rapidamente impostato come *Cavalleria rusticana* (che è del 1884) anche *La lupa* (1896) appartiene al genere agreste, schiettamente siciliano, popolare, denso di umore e di passioni.

La programmatica « impersonalità » ha mosso il teatro di Verga tra cornici spoglie di colore, dove ogni elemento finiva con l'evidenziarsi nel rigoroso richiamo ad un realismo che, arricchito dagli apporti culturali del naturalismo francese e del grande teatro russo, raggiungeva intenzionalmente effetti espressivi fortemente contrastati.

L'essenzialità e la crudezza fotografica dell'ambiente, la ricerca del particolare, perseguita rifacendo in lingua il discorso dialettale e ricostituendo situazioni che avevano la forza della cronaca — dell'accadimento, cioè, nell'attimo stesso della loro evocazione — costituisce il tratto novatore di questo teatro, che si inseriva tra la commedia borghese di Achille Torelli e quella di tono più accentuatamente intimista e crepuscolare di Giuseppe Giacosa. Verga, nel discorso critico del teatro italiano, ha portato avanti quel filone che doveva poi sboccare nel film di Martoglio, nella tragica, aspra realtà di *Sperduti nel buio*, nella ricerca di un impegno nuovo, teso a rintracciare lo sviluppo dei sentimenti nella linea esteriore dei fatti narrati.

Non ci sembra che Franco Zeffirelli abbia saputo cogliere questo aspetto innovatore; è sembrato piuttosto che sua intenzione fosse quella di ripro-

porre il genere melodrammatico anche attraverso la scelta di autori che, invece, questo segno espressivo avevano chiaramente mostrato di voler superare, affascinati dalla ricerca visiva, dal bisogno impersonale di narrare fatti ed azioni, riscoprendo il tessuto ambientale che muove gli uomini in un più ampio contesto. Forse ha tratto in inganno Zeffirelli la compresenza, nel dramma di Verga, di questo tessuto collettivo, che ricollega la sua esperienza a quella del teatro russo, di Ostrovskij, con l'entrata corale della vecchia Russia patriarcale, combattuta tra la gioia naturalistica e l'ossessione religiosa. Con la sua interpretazione Zeffirelli ha però annullato il valore stesso del teatro di Verga, che è espressione di una ricerca più avanzata. Zeffirelli ha ricostituito attorno ai personaggi una Sicilia retorica, un falso spaccato *en plein air*, carico di tutti quei simboli — canti, balli, stornelli — che si situano piuttosto in altro contesto, ma che qui invece di apparire giustificanti, disturbano il lento, fatale incalzare di una passione insana: l'amore chiuso, trepido, fatto di scarti improvvisi di acerbe reticenze della giovane Mara, e la sensuale, torbida, violenta passione per lo stesso uomo da parte della madre. La tragedia è delineata attraverso battute rigorose, che ripetono la loro convinzione da un classicismo lessicale e si giustificano nella misura in cui scavano dentro le situazioni, fino a toccare il fondo di una disperante crudezza. L'ambiente entra come componente esteriore; è partecipante solo come testimonianza di una continua definizione di giudizio. Nella edizione di Zeffirelli, invece, diviene colore locale: la tragedia scritta in un bianco-nero violento si diluisce, rischia di divenire rappresentazione, là dove era stata concepita come cronaca. Merito indiscusso di Zeffirelli resta la sua capacità di guardare al fondo del personaggio, di trovare quegli equivalenti espressivi per i quali — in antitesi con i canoni di una concezione epica — il suo teatro si rifà ai modelli di una tradizione, ricercante il connubio personaggio-interprete.

In questo senso Anna Magnani è stata una *lupa* perfetta; ha saputo scavare quasi con cantilena nel suo personaggio contadinesco di donna insaziata,

di creatura sensuale, violenta, decisa ad imporsi, nonostante l'aspetto avvizzito e trasandato. Quando scatta in lei la femminilità la sua essenza diventa reale, il suo atteggiamento diviene violento, riesce ad insinuarsi come una febbre ambigua nel corpo del giovane.

Mara sempre pallida, sempre agghiacciata per la colpa compiuta da sua madre è stata interpretata

da Anna Maria Guarnieri con altrettanta chiarezza. Tutto il dolore di cui è capace una creatura che si sente indifesa, è stato espresso attraverso pochi gesti, scarni atteggiamenti realistici.

Osvaldo Ruggieri ha disegnato un Nanni persuasivo, pieno di debolezze, di reticenze, di paure anche religiose; sostanzialmente pavido, non cattivo.

EDOARDO BRUNO

CINEMA

Visconti e Fellini

La cronaca — se non la storia — del cinema batte il passo, l'anno '65 si chiude, inutile nascondere, in deficit, mancano persino gli scandali. Conclusa, sul finire del '64, la polemichetta suscitata dal *Vangelo* di Pasolini, il pubblico corrente venne nutrito a colpi di James Bond e delle sue ragazze in tuta metallica. Il resto: ordinaria e tediosa amministrazione di filmetti ridarelli e peggio. A Parigi, di giugno, e cioè in ancor buona stagione, concorso di mediocrità aggregate. Dal russo *Desna*, retorica apoteosi di paesaggi trionfali e di esaltazioni patriottiche in ritardo, al greco *Zorba*, folclore esistenziale; allo spagnolo Bardem (*Les pianos mécaniques*), menu turistico di Costa Brava e Barrio Chino, con Melina Mercouri in fase discendente. In mancanza di meglio i buongustai della Rive Gauche s'infilavano eroicamente nel sottosuolo torrido del Medecis, a curiosare in cosa consistesse la redazione originale di *La règle du jeu*, girato da Renoir nel '39 e bloccato dalla occupazione tedesca. Si trattava di una specie di commedia brillante (un week-end al castello) con un intrigo piuttosto greve e qualche trovatina spassosa. Poi, quanto all'Italia, stillicidio di western anziani per villeggianti di buona bocca, in attesa dei grossi calibri della Biennale veneziana. E tutto finì, come è noto, col Leon d'oro a Visconti e la giostra pubblicitaria per l'assenza dell'ultimo Fellini.

Non è la prima volta che i due leaders del nostro cinema presentano i loro film l'uno dopo l'altro, o contemporaneamente, così in Italia come all'estero: ne consegue che oggi il confronto mancato a Venezia è avvenuto nelle sale di prima visione. Il pubblico che ha letto nei resoconti dei giornali le critiche tutt'altro che concordi degli esperti, rimane intimidito dai nomi ed esita ad emettere un verdetto. Siamo, si dice, in regime di libertà, ma la libertà del giudizio sembra la più difficile, la meno esercitata. Tutt'al più, l'emerito qualunquista si permette di dichiarare che si è annoiato o si è divertito, senza spiegarne o spiegarne le ragioni.

Tanto Visconti che Fellini appartengono, non è una novità, a quella categoria di intellettuali che quotidianamente son chiamati a intervenire in dibattiti a carattere letterario e ideologico, alla pari con scrittori, artisti, sociologi e così via. La loro responsabilità è dunque, in tutti questi campi creativi e critici, assunta e dichiarata: donde la necessità di un'attenzione, sul loro lavoro, giustamente sostenuta.

Fra i due, il primo è considerato uomo di cultura e di sinistra; il secondo, di formazione più strettamente cinematografica, educato alla scuola di Rossellini, è noto per doti di invenzione estrosa e impreveduta: la sua fama, all'estero, ebbe inizio col film *La strada* centrato sul personaggio Gelsomina, di carattere tipicamente chapliniano. In Italia egli è, per antonomasia, il regista di *I vitelloni*. Nessuna affinità, dunque, nel loro

curriculum: eppure essi hanno avuto in comune una particolare sensibilità alle mode del momento in cui, volta a volta, si son trovati a lavorare. Non a caso gli interessi populistici del Visconti culminano nell'anno di *Rocco e i fratelli*; e non a caso l'impegno sociale di Fellini si esprime, sia pure ambiguamente, ne *La dolce vita*. Altri tempi, altre illusioni e opportunità. Oggi i due registi sembrano chiudersi in se stessi, abbandonandosi ai propri gusti personali e alle proprie inclinazioni: l'uno risalendo, con un caso di anormalità sessuale, alla lettura di testi classici; l'altro partendo da un episodio comune per illustrare il mondo del subconscio.

Vaghe stelle dell'Orsa...: titolo ambiziosissimo, da incutere il rispetto dovuto a un verso sublime. Per la verità, più etichetta intimidatoria che richiamo logicamente giustificato. Applicarlo al ritorno alla nativa magione di due provincialotti declassati che da ragazzi avevan giocato all'incesto fraterno, sembra piuttosto una trovata pubblicitaria che una patetica invocazione.

Sotto l'egida di Leopardi, il film si articola in altre solenni allusioni culturali, altrettanto gratuite ed incongrue: subentrano le ombre energicamente renitenti di Clitennestra e di Egisto, costrette a incarnarsi nei due amanti e poi coniugi che i figli e figliastri sospettano di aver denunciato il padre — Agamennone — perseguitato razziale e finito in campo di concentramento. Nulla è cambiato, scopre Visconti, dai tempi di Omero e di Sofocle, anzi al mito di Elettra si intreccia quello di Fedra, a dimostrare come sia progredita, in fatto di nodi viperini, la famiglia borghese dei nostri giorni. Senonché per raccogliere simili eredità e farsene padrone occorrono altri mezzi da quelli che, putacaso, posson servire al teatro di Alfieri: senza dire che il cinema è quello che è, mentre Visconti non è ricorso neppure ai suoi più vistosi strattagemmi, sul tipo, per esempio della prestigiosa scena finale di *Senso*. Le sale del palazzotto di Volterra, di un gusto da moderno antiquariato, il parco, le viuzze della cittadina, mancano affatto della suggestione necessaria allo svolgersi di una così torbida vicenda. Essa si trascina in triti episodi e pessimo dialogo, alludendo fati-

cosamente a tortuosità psicologiche che somigliano molto alla tematica pirandelliana. La follia della madre — Marie Bell —, le proteste raziocinanti del padrigno (che è Renzo Ricci) danno l'impressione che i rispettivi ruoli appartengano a un testo inedito del drammaturgo siciliano. La Bell e Ricci sono, d'altronde, gli unici attori che recitano con efficacia e impegno, mentre i due protagonisti, Jean Sorel e Claudia Cardinale — in ispecie quest'ultima — dimostrano di aver gran bisogno di buoni studi. Questa povera figliola, così simpatica, anni fa, nella particina di *La ragazza con la valigia* e che fallì in pieno in *Otto e mezzo*, possiede una di quelle facce su cui i sentimenti scivolano come sul sapone. Bellissima nella realtà, non è neppure fotogenica e la sua carne sana e solida non consente che la risata e il broncio. Il broncio, infatti, è il solo mezzo con cui tenta di esprimere il furor cupo delle sue passioni. Col broncio arriva a Volterra, col broncio si veste per assistere, alla fine, alla commemorazione del padre. Così scompare dallo schermo e c'è da immaginare che così rimarrebbe anche se sapesse del suicidio del fratello-amante. Il *Gattopardo* non era un capolavoro, ma certe sequenze — pensiamo al viaggio per Donnafugata — facevano testo. Qui, soltanto la lunga panoramica da Amburgo a Volterra è otticamente felice: ma è giusto soggiungere che Camerini, negli anni trenta, aveva già al suo attivo riuscite simili e, ovviamente, assai più originali.

Se la suggestione di classici venerabili mista a vaghi sentori pirandelliani e persino dannunziani, non ha giovato al talento di Visconti, non diremmo che le escursioni nel campo della psicanalisi abbiano profittato a Fellini. Il modo poi come egli ha accostato per la prima volta il film a colori non ci è parso molto convincente. Quando non evade nelle mezze tinte assai prossime allo sfumato del bianco e nero, il colore di Fellini vuol essere aggressivo, di una spavalderia che rasenta la crudeltà: la sua tavolozza si esemplifica in striduli rossi gialli verdi che sfogano la loro virulenza nella vernice dei peperoni e diavolicchi che la saggia Giulietta prepara per le pietanze invernali. Poiché il racconto di *Giulietta degli spiriti* si

svolge su due piani, quello onirico e visionario e quello della normale realtà, lo spettatore è indotto ad attribuire i caratteri dell'obiettività alle immagini a colore brillante. Presto si accorge però che tale criterio di lettura non vale, i fantasmi, le ossessioni del subconscio hanno lo stesso diapason coloristico delle persone vive, mentre i veri paesaggi — pinete, prati, mare — ritengono una curiosa pallida aridità, come di sbiadita carta assorbente. Di conseguenza, il gioco del pedale narrativo funziona a controsenso e l'esile trama della storia ne rimane scossa e compromessa.

L'intrigo è dei più banali e si svolge in un gruppo di borghesi qualunque che per respingere il tedio del conformismo si concede bizzarrie a buon mercato da situarsi a Roma, fra il caffè Rosati e il Babuino; fra una bohème fasulla e il gabinetto della chiromante. La protagonista è una donnina bruttarella che crede nell'amore coniugale e soffre di vecchi complessi d'inferiorità nei confronti della madre, delle sorelle, delle amiche, donne sgargianti e dedite al culto della propria bellezza e dell'eroticismo. Nella sua grigia, ma non goffa normalità, essa le vede in un alone di stravaganza vittoriosa che si riflette nelle loro vesti assurde, nel loro enigmatico contegno, nel loro ostentato mistero femminile. Le vede, insomma, come il regista ce le mostra, pomposi fantocci di cui la mascheratura sottolinea il diverso carattere. Una seduta spiritica riporta Giulietta a fantasie-visioni sperimentate nell'infanzia, cariche di simboli sessuali: intanto la rode il dubbio, ben presto certezza, che il marito la tradisca. In questo stato di inerme sfiducia nella propria modesta personalità, essa cede ai consigli di un'amica, frequentatrice di medium, radiostesisti, maghi orientali. In seguito si decide a consultare un mellifluo investigatore privato che le darà le prove « scientifiche » del tradimento del coniuge: e tenta senza successo d'incanagliarsi partecipando alle orgette di Suzy, sua vicina di casa e prostituta di lusso. Da ultimo, una spilungona nordica, in figura di psicanalista

da salotto la convincerà a liberarsi dai suoi complessi e a considerare che l'abbandono dell'amato Giorgio è una fortuna che lei ha sempre desiderato, il solo mezzo per essere finalmente felice. Nell'abbraccio con il fantasma di Giulietta bambina, la donna riconquista la serenità e, libera da oscene provocazioni, si accinge a una nuova vita. Quel che combinerà, come userà della libertà ritrovata non lo sappiamo e Fellini si guarda bene dal suggerircelo. Ma dopo due ore e mezzo di proiezione monotonamente stupefacente, il film doveva pur finire, in qualche modo.

Da *La dolce vita a Giulietta degli spiriti* — senza discuterne i contenuti — non ci pare che Fellini sia riuscito a illimpidire il suo talento. Gravi errori di sovrabbondanza e accumulazione appesantiscono il film: va citato l'episodio della visita di Giulietta al mago pseudoindiano, con la vecchia megera in trance, del tutto orripilante e senza costrutto; nonché il rigurgito avvilito di anziane e giovani meretrici nella casa postribolo di Suzy. Ma sarebbe ingiusto non sottolineare la intelligenza di alcune sequenze, fra le migliori che il regista abbia realizzato. È felicissima la figura del nonno amante della ballerina e altrettanto indovinata la scena del circo dove il colore, appena accennato, gioca delicatamente trascolorando come una patina cinerea sulle groppe dei cavallini bruni, sulle rosse divise, sugli spettatori incasellati quasi in quadretti alla Campigli. Per non dire del momento in cui Giulietta rievoca la recita infantile in convento, con quelle monache in nero blu e le fiamme di cartavelina per il rogo della piccola martire. Era troppo difficile, per Fellini, mantenere il livello di queste squisite graduazioni, tanto più che la sua omnivora ansia figurativa lo fa cadere nella trappola del liberty, moda bastarda che non ha nulla di comune — come taluno ha asserito — colla genialità del « barocco ». Sotto la maledizione del liberty, in effetti, la gran macchina del film è caduta.

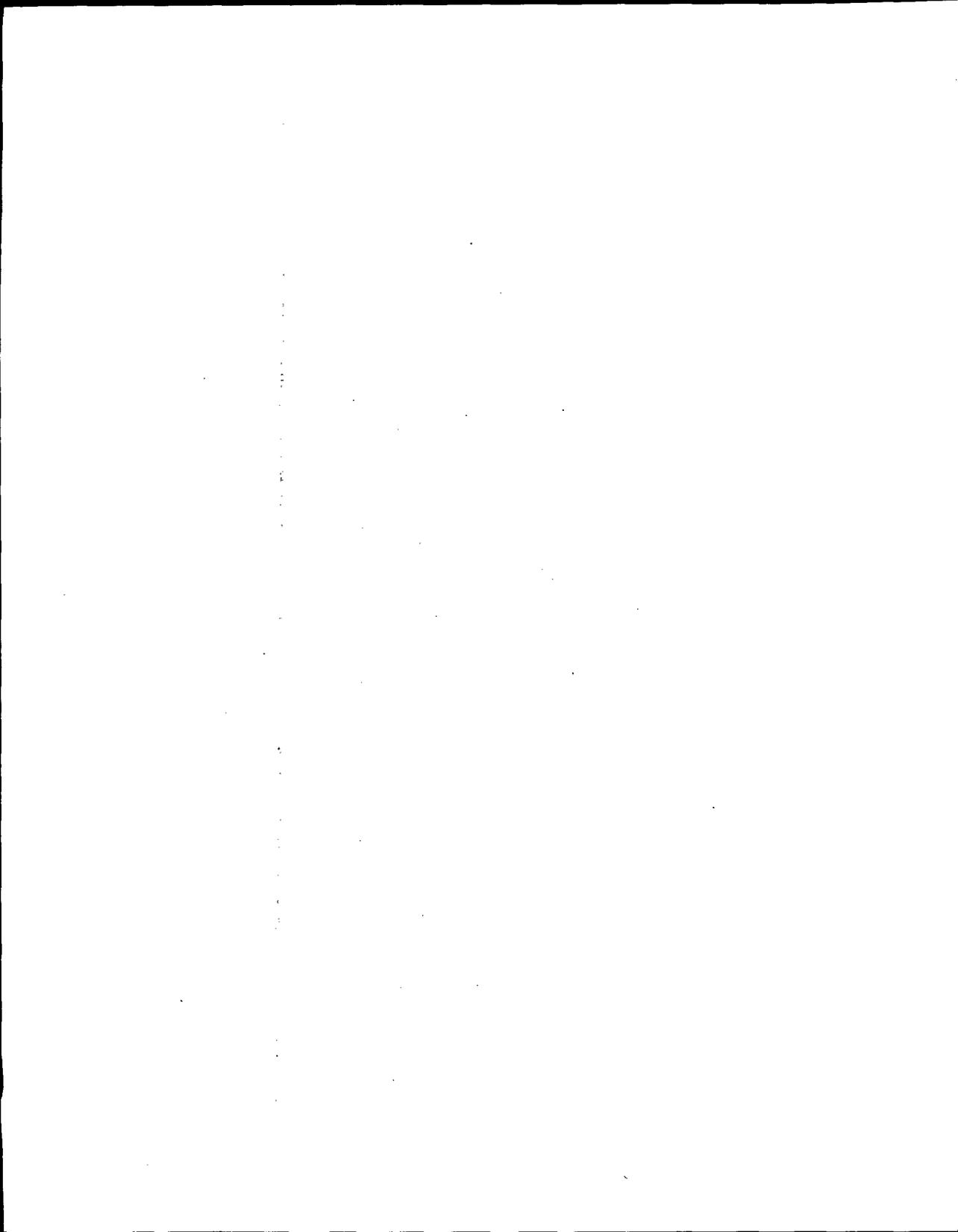
ANNA BANTI

© 1965 by ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA - Via Arsenalè, 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

INDICE
DELL'APPRODO LETTERARIO
ANNO 1965



INDICE PER MATERIE

SAGGI E LETTURE

ALBINI UMBERTO	<i>Per Manara Valgimigli</i>	n. 31 pag.	37
BACCOLO LUIGI	<i>Il mormorio delle passioni nascenti</i>	30	65
	<i>Viaggetto letterario a Parigi</i>	32	54
BANTI ANNA	<i>Fenoglio rivistato</i>	31	85
BIGONGIARI PIERO	<i>Solarità di Rimbaud</i>	29	73
	<i>La metamorfosi di Bonnefoy</i>	32	66
BO CARLO	<i>Responsabilità dello scrittore</i>	29	3
CHIAPPELLI FREDI	<i>Sulla composizione della « Mandragola »</i>	32	79
CIARLETTA NICOLA	<i>Cristianesimo nel teatro di Eliot</i>	29	50
CONTINI GIANFRANCO	<i>Un esempio di poesia dantesca</i>	32	3
DE ROBERTIS DOMENICO	<i>Nascita della coscienza letteraria italiana</i>	31	3
LUZI MARIO	<i>Grandezza di Eliot</i>	29	47
PAOLI RODOLFO	<i>Nota su Georg Heym</i>	32	45
PETROCCHI GIORGIO	<i>Figure dantesche di Dio e degli angeli</i>	30	3
POULET GEORGES	<i>Saggio sulla critica francese contemporanea</i>	29	19
RIGO BIENAIMÈ DORA	<i>A proposito de « Il Guerriero diligente » di Jean Paulhan</i>	31	76
SEGRE CESARE	<i>Il linguista e la carta geografica</i>	29	61
TASSI ROBERTO	<i>Nota su un saggio di Virginia Woolf</i>	30	49
	<i>Umberto Boccioni (I)</i>	31	91
	<i>Umberto Boccioni (II)</i>	32	46
TODESCHINI FABIO	<i>Biagio Marin: poesia di una vita</i>	30	59
WOOLF VIRGINIA	<i>Walter Sickert</i>	30	37

RACCONTI E PROSE

CASSOLA CARLO	<i>Un viaggio</i>	n. 30 pag.	19
PAULHAN JEAN	<i>Il Guerriero diligente</i>	31	43
RAIMONDI GIUSEPPE	<i>Divertimento e ballata della gioventù</i>	30	27
ROMANO LALLA	<i>L'ingegnere</i>	29	53
SOLINAS DONGHI BEATRICE	<i>La bella fuga</i>	32	25

POESIE

BETOCCHI CARLO	<i>Un passo, un altro passo</i>	n. 30 pag.	23
HEYM GEORG	Cinque poesie: <i>Inno - Notte romana - La morte degli amanti nel mare - La guerra - Ultima veglia</i>	32	39
MARIN BIAGIO	Due poesie: <i>El basigò de gno mama - Silensio tovo</i>	30	51
POLITO PIERO	<i>Fasi</i>	29	67
SINISGALLI LEONARDO	<i>Tre poesie di ieri</i>	29	44
VALERI DIEGO	Sei poesie: <i>Notturmo - Intermittences - Un'altra volta le rondini - Toutes ces choses - Ancora un poco - Lais</i>	31	33
VOLPONI PAOLO	<i>La costa incerta</i>	32	19

LE IDEE CONTEMPORANEE

BALDACCI LUIGI	<i>Robbe-Grillet e il « Nouveau Roman »</i>	n. 29 pag.	90
	<i>Hermann Broch e il problema del Kitsch</i>	31	101
BORLENGHI ALDO	<i>Il libro dello Strega: La macchina mondiale di Volponi</i>	30	83
LISTRI PIER FRANCESCO	<i>Idee di editori al Formentor</i>	30	80
	<i>Scrittori nel mondo socialista</i>	31	105
PAMPALONI GENO	<i>Considerazioni sulla Fiera di Francoforte</i>	32	89
POMILIO MARIO	<i>Il discorso interrotto</i>	30	77
	<i>La « lingua » come contesto mediatore</i>	32	85
RAMAT SILVIO	<i>Le lingue piagate</i>	29	94
	<i>Epilogo del solipsismo?</i>	32	92
ROMANÒ ANGELO	<i>Una disputa sulla lingua</i>	29	87
SEGRE CESARE	<i>Lingua nuova e antica</i>	29	83

DOCUMENTI

Le interviste de L'Approdo radiofonico			
con Alberto Moravia		n. 29 pag.	99
con Elio Vittorini		29	103
con Francis Ponge		29	106
con Renato Guttuso		29	110

TRADUZIONI

DIACONO MARIO	Georges Poulet: <i>Saggio sulla critica francese contemporanea</i>	n. 29 pag.	19
PAOLI RODOLFO	Georg Heym: <i>Poesie</i>	32	39
RIGO BIENAIMÈ DORA	Jean Paulhan: <i>Il Guerriero diligente</i>	31	43

RASSEGNE

LETTERATURA ITALIANA - POESIA

ROSSI ALDO

n. 29 pag.	115
30	87
31	111
32	97

LETTERATURA ITALIANA - NARRATIVA

BORLENGHI ALDO

n. 29 pag.	117
30	90
31	115
32	99

LETTERATURA ITALIANA - FILOLOGIA CLASSICA

ALBINI UMBERTO

LETTERATURA ITALIANA - CRITICA E FILOLOGIA

CARETTI LANFRANCO

n. 32 pag.	103
n. 29 pag.	122
30	94
31	119
32	105

LETTERATURA FRANCESE

BIGONGIARI PIERO

n. 30 pag.	96
31	121

LETTERATURA INGLESE

BALDI SERGIO

n. 30 pag.	101
31	126
32	108

LETTERATURA TEDESCA

PAOLI RODOLFO

n. 29 pag.	125
30	103
31	128
32	110

LETTERATURA SPAGNOLA

MACRÌ ORESTE

n. 29 pag.	128
30	106
31	131
32	111

LETTERATURA AMERICANA

GORLIER CLAUDIO

n. 29 pag.	130
30	108
31	135
32	115

LINGUE E LETTERATURE ROMANZE

SEGRE CESARE

ARTI FIGURATIVE

TASSI ROBERTO

n. 31 pag.	138
n. 29 pag.	134

LONZI CARLA	n. 30 pag.	113
TASSI ROBERTO	31	141
LONZI CARLA	32	120
TEATRO		
BRUNO EDOARDO	n. 29 pag.	138
	30	118
	31	145
	32	125
MUSICA		
LABROCA MARIO	n. 29 pag.	142
	30	121
	31	150
CINEMA		
BANTI ANNA	n. 30 pag.	123
	32	129

ILLUSTRAZIONI

TAVOLE A COLORI

BOCCIONI UMBERTO	<i>Ritratto della madre</i> (1911)	n. 31 pag.	96
	<i>Scomposizione dinamico-plastica più cavallo più cavaliere più caseggiato</i> (1914)	32	48
MATISSE HENRI	<i>Fiori e ceramica</i> (1911)	29	32
SICKERT WALTER	<i>Victor Lecour</i> (1924)	30	32

RIPRODUZIONI IN BIANCO E NERO

BOCCIONI UMBERTO	<i>Studio di testa maschile: Autoritratto</i> (1909)	n. 32 pag.	32
	<i>Studio di figura</i> (1912)	32	33
	<i>Dinamismo muscolare</i> (1913)	32	80
BRAQUE GEORGES	<i>La Ciotat</i> (1907)	29	65
DENIS MAURICE	<i>Bagno nella foresta</i> (1900)	31	17
DERAIN ANDRÉ	<i>Barche ormeggiate</i> (1905)	29	64
FONTANA LUCIO	<i>Composizione</i> (1965)	32	97
GONCJAROWA NATALJA	<i>Raggismo</i> (1913)	30	65
KANDINSKY VASSILY	<i>Grigio</i> (1931)	30	73
KLEE PAUL	<i>Desiderio d'imbarcarsi</i> (1939)	31	80
	<i>Lo spirito del fuoco</i> (1939)	31	81
LACOMBE GEORGES	<i>Effetti d'onda</i> (1892)	31	16
MAFAI MARIO	dalla Serie: <i>Le fantasie</i> (1944)	31	49
MALEVICH KASIMIR	<i>Suprematismo</i> (1921)	30	73
MANZÙ GIACOMO	<i>Studio per la porta di S. Pietro: primo bozzetto per la Morte sulla terra</i> (1963)	29	81
	<i>Studio per la porta di S. Pietro: Morte per la violenza</i> (1963)	29	112
	<i>La morte nello spazio</i> (1963)	29	113

MATISSE HENRI	<i>Scultura e vaso persiano</i> (1908)	n. 29 pag.	80
PERVSNER GABO E ANTON	<i>Scenoplastiche per la « Chatte »</i> (1927)	30	72
ROSANOVA OLGA	<i>Analisi di volumi</i> (1914)	30	65
SCHUFFENECKER C.			
EMILE	<i>Autunno a l'Île de France</i> (1900)	31	48
SICKERT WALTER	<i>Noia</i> (1913 o 1914)	30	48
	<i>Tipperary</i> (1914)	30	49
	<i>Ritratto di George Moore</i>	30	64
STRZEMINSKI WLADYSLAW	<i>Paesaggio marittimo</i>	32	81
TATLIN WLADIMIR	<i>Studio dei tempi di rotazione dell'edificio per la III internazionale</i> (1919)	30	73
TERK SONIA	<i>Mercato al minbo</i> (1915)	30	65
TURCATO GIULIO	<i>Arcipelago</i> (1958)	32	96

INDICE PER AUTORI

ALBINI UMBERTO	<i>Per Manara Valgimigli</i>	n. 31 pag. 37
	<i>Letteratura Italiana - Filologia classica</i>	32 103
BACCOLO LUIGI	<i>Il mormorio delle passioni nascenti</i>	30 65
	<i>Viaggetto letterario a Parigi</i>	32 54
BALDACCI LUIGI	<i>Robbe-Grillet e il « Nouveau Roman »</i>	29 90
	<i>Hermann Broch e il problema del Kitsch</i>	31 101
BALDI SERGIO	<i>Letteratura Inglese</i>	30 101
	<i>Letteratura Inglese</i>	31 126
	<i>Letteratura Inglese</i>	32 108
BANTI ANNA	<i>Cinema</i>	30 123
	<i>Fenoglio rivistato</i>	31 85
	<i>Cinema</i>	32 129
BETOCCHI CARLO	<i>Un passo, un altro passo (poesie)</i>	30 23
BIGONGIARI PIERO	<i>Solarità di Rimbaud</i>	29 73
	<i>Letteratura Francese</i>	30 96
	<i>Letteratura Francese</i>	31 121
	<i>La metamorfosi di Bonnefoy</i>	32 66
BO CARLO	<i>Responsabilità dello scrittore</i>	29 3
BORLENGHI ALDO	<i>Letteratura Italiana - Narrativa</i>	29 117
	<i>Il libro dello Strega: La macchina mondiale di Volponi</i>	30 83
	<i>Letteratura Italiana - Narrativa</i>	30 90
	<i>Letteratura Italiana - Narrativa</i>	31 115
	<i>Letteratura Italiana - Narrativa</i>	32 99
BRUNO EDOARDO	<i>Teatro</i>	29 138
	<i>Teatro</i>	30 118
	<i>Teatro</i>	31 145
	<i>Teatro</i>	32 125
CARETTI LANFRANCO	<i>Letteratura Italiana - Critica e filologia</i>	29 122
	<i>Letteratura Italiana - Critica e filologia</i>	30 94
	<i>Letteratura Italiana - Critica e filologia</i>	31 119
	<i>Letteratura Italiana - Critica e filologia</i>	32 105
CASSOLA CARLO	<i>Un viaggio (racconto)</i>	30 19
CHIAPPELLI FREDI	<i>Sulla composizione della « Mandragola »</i>	32 79
CIARLETTA NICOLA	<i>Cristianesimo nel teatro di Eliot</i>	29 50
CONTINI GIANFRANCO	<i>Un esempio di poesia dantesca</i>	32 3

DE ROBERTIS DOMENICO	<i>Nascita della coscienza letteraria italiana</i>	n. 31 pag.	3
DIACONO MARIO	<i>Georges Poulet: Saggio sulla critica francese contemporanea</i> (traduzione)	29	19
GORLIER CLAUDIO	<i>Letteratura Americana</i>	29	130
	<i>Letteratura Americana</i>	30	108
	<i>Letteratura Americana</i>	31	135
	<i>Letteratura Americana</i>	32	115
HEYM GEORG	<i>Poesie</i>	32	39
LABROCA MARIO	<i>Musica</i>	29	142
	<i>Musica</i>	30	121
	<i>Musica</i>	31	150
LISTRI PIER FRANCESCO	<i>Idee di editori al Formentor</i>	30	80
	<i>Scrittori nel mondo socialista</i>	31	105
LONZI CARLA	<i>Arti figurative</i>	30	113
	<i>Arti figurative</i>	32	120
LUZI MARIO	<i>Grandezza di Eliot</i>	29	47
MACRÌ ORESTE	<i>Letteratura Spagnola</i>	29	128
	<i>Letteratura Spagnola</i>	30	106
	<i>Letteratura Spagnola</i>	31	131
	<i>Letteratura Spagnola</i>	32	111
MARIN BIAGIO	<i>Poesie</i>	30	51
PAMPALONI GENO	<i>Considerazioni sulla Fiera di Francoforte</i>	32	89
PAOLI RODOLFO	<i>Letteratura Tedesca</i>	29	125
	<i>Letteratura Tedesca</i>	30	130
	<i>Letteratura Tedesca</i>	31	128
	<i>Georg Heym: Poesie (traduzione)</i>	32	39
	<i>Nota su Georg Heym</i>	32	45
	<i>Letteratura Tedesca</i>	32	110
PETROCCHI GIORGIO	<i>Figure dantesche di Dio e degli angeli</i>	30	3
POLITO PIERO	<i>Fasi (poemetto)</i>	29	67
POMILIO MARIO	<i>Il discorso interrotto</i>	30	77
	<i>La « lingua » come contesto mediatore</i>	32	85
POULET GEORGES	<i>Saggio sulla critica francese contemporanea</i>	29	19
PAULHAN JEAN	<i>Il Guerriero diligente</i>	31	43
RAIMONDI GIUSEPPE	<i>Divertimento e ballata della gioventù</i>	30	27
RAMAT SILVIO	<i>Le lingue piagate</i>	29	94
	<i>Epilogo del solipsismo?</i>	32	92
RIGO BIENAİMÈ DORA	<i>Jean Paulhan: il Guerriero diligente (traduzione)</i>	31	43
	<i>A proposito de « Il Guerriero diligente » di Jean Paulhan</i>	31	76
ROMANO LALLA	<i>L'ingegnere (racconto)</i>	29	53
ROMANÒ ANGELO	<i>Una disputa sulla lingua</i>	29	87
ROSSI ALDO	<i>Letteratura Italiana - Poesia</i>	29	115
	<i>Letteratura Italiana - Poesia</i>	30	87
	<i>Letteratura Italiana - Poesia</i>	31	111
	<i>Letteratura Italiana - Poesia</i>	32	97

SEGRE CESARE	<i>Il linguista e la carta geografica</i>	n. 29 pag.	61
	<i>Lingua nuova e antica</i>	29	83
	<i>Lingue e letterature romanze</i>	31	138
SINISGALLI LEONARDO	<i>Tre poesie di ieri</i>	29	44
SOLINAS DONGHI BEATRICE	<i>La bella fuga (racconto)</i>	32	25
TASSI ROBERTO	<i>Arti figurative</i>	29	134
	<i>Nota su un saggio di Virginia Woolf</i>	30	49
	<i>Umberto Boccioni</i>	31	91
	<i>Arti figurative</i>	31	141
	<i>Umberto Boccioni</i>	32	46
TODESCHINI FABIO	<i>Biagio Marin: poesia di una vita</i>	30	59
VALERI DIEGO	<i>Poesie</i>	31	33
VOLPONI PAOLO	<i>La costa incerta</i>	32	19
WOOLF VIRGINIA	<i>Walter Sickert</i>	30	37

