

# ***L' APPRODO LETTERARIO***

## ***35***

***Rivista trimestrale di lettere e arti  
N. 35 Anno IX, Luglio - Settembre 1966***

***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,  
ALFONSO GATTO, 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. 35 (nuova serie) - Anno XII - Luglio-Settembre 1966

## TESTIMONIANZA SU CECCHI

contributi di:

CARLO BO, NATALINO SAPEGNO, CESARE BRANDI,  
ATTILIO BERTOLUCCI, GENO PAMPALONI, LEONE  
PICCIONI, GIACOMO DEBENEDETTI

|                |                                                             |   |    |
|----------------|-------------------------------------------------------------|---|----|
| ROBERTO TASSI  | <i>La solitudine di Bonnard</i>                             | » | 18 |
| DIEGO VALERI   | <i>Quadri di un'esposizione</i>                             | » | 34 |
| MARCO FORTI    | <i>Rilettura sincronica di « Conversazione in Sicilia »</i> | » | 37 |
| MIMÌ ZORZI     | <i>La signora Emma e il dolore (racconto)</i>               | » | 43 |
| LEONE TRAVERSO | <i>Hilde Domin</i>                                          | » | 63 |
| HILDE DOMIN    | <i>Poesie (traduzione di Leone Traverso)</i>                | » | 64 |
| LUIGI BÀCCOLO  | <i>Sogno a Manosque</i>                                     | » | 70 |
| ORESTE MACRÌ   | <i>Memoria e segni nella poesia di José Ángel Valente</i>   | » | 78 |

## LE IDEE CONTEMPORANEE

*Idee sulla Biennale; scritti di Roberto Tassi e Carla  
Lonzi e un'intervista con Francesco Arcangeli*

|                 |                                              |   |     |
|-----------------|----------------------------------------------|---|-----|
| ANDREA ZANZOTTO | <i>Alcune prospettive sulla poesia, oggi</i> | » | 93  |
|                 |                                              | » | 102 |

## DOCUMENTI

*Cinquant'anni di poesia: Leone Piccioni a colloquio  
con Eugenio Montale*

## RASSEGNE

|                   |                                     |   |     |
|-------------------|-------------------------------------|---|-----|
| ALDO ROSSI        | <i>Letteratura italiana: Poesia</i> | » | 127 |
| ALDO BORLENGHI    | » » <i>Narrativa</i>                | » | 129 |
| LANFRANCO CARETTI | » » <i>Critica e filologia</i>      | » | 134 |
| PIERO BIGONGIARI  | <i>Letteratura francese</i>         | » | 137 |
| SERGIO BALDI      | <i>Letteratura inglese</i>          | » | 143 |
| RODOLFO PAOLI     | <i>Letteratura tedesca</i>          | » | 144 |
| CLAUDIO GORLIER   | <i>Letteratura americana</i>        | » | 148 |
| GIORGIO CHIARINI  | <i>Lingue e letterature romanze</i> | » | 153 |
| EDOARDO BRUNO     | <i>Teatro</i>                       | » | 154 |
| ANNA BANTI        | <i>Cinema</i>                       | » | 157 |

Illustrazioni: Pierre Bonnard, Anthony Caro, Jesus Rafael Soto

# Testimonianza su Cecchi

*Mentre ci proponiamo di dedicare un intero numero della rivista all'opera e alla figura di Emilio Cecchi, desumiamo questa ancor rapida "testimonianza" su di lui dalle trasmissioni che abbiamo raccolto dalla radio e dalla televisione nel giorno stesso della sua morte e nei giorni seguenti.*

## SALUTO A CECCHI

Cecchi merita un saluto, il ricordo non basta. E questo per ragioni fin troppo evidenti: è stato un maestro, lo è rimasto fino all'ultimo nel modo più degno e riservato, senza mai tentare di imporre la sua volontà clamorosamente e restando fedele a quella che era stata la regola della sua lunga carriera: fare ogni giorno il proprio lavoro. Ecco che siamo stati portati subito a mettere l'accento su questa sua qualità apparentemente minore, in realtà la più adatta a farci capire l'importanza della sua assistenza e della sua suggestione critica.

Naturalmente il giudizio complessivo deve tener conto di tutto il resto che è moltissimo e — prima di tutto — della complessa figura dello scrittore che, da oltre cinquant'anni, ha registrato senza abbandoni ingiustificati il cammino della nostra letteratura. Cominciamo dalla sua carriera, prendiamolo al tempo della *Voce* e forse, per maggior sicurezza, dagli anni del suo duro tirocinio fiorentino. Cecchi è uscito dall'Istituto di piazza san Marco (chi ci è stato poi ha sempre ricordato la pagina sulla famosa palma del cortile) con un registro di idee, sensazioni, suggerimenti nuovi. Fu così che nacquero i due saggi su Pascoli e su Kipling che rappresentavano assai bene le grandi strade della sua attenzione critica. La sua partecipazione alla *Voce* rendeva dunque un suono particolare: si potrebbe dire che del gruppo accettava la parte degli interessi più vivi, il gusto dell'attualità ma che per conto suo vi

aggiungeva un senso più pacato, una capacità di controllo che avrebbe dato a suo tempo i suoi frutti. Il Serra parlò di acerbità e c'era nella definizione qualcosa di vero, come accade tutte le volte che uno scrittore nuovo porta sul tavolo del lavoro comune delle esigenze rare e un mondo estremamente complesso che soltanto il tempo avrà la possibilità di semplificare e chiarire. A Cecchi, infatti, non gli ci volle molto per operare questo primo taglio e per questa ragione lo vediamo cambiare di squadra, passare dagli uomini della *Voce* a quelli della *Ronda*. È vero che c'era stata di mezzo la guerra con tutte le conseguenze, prima di tutte la diffidenza per il rumore, la confusione, il disordine che, se si potevano giustificare negli anni dell'avventura fiorentina, apparivano ormai legati a una stagione e superati. Se teniamo presenti questi due simboli ci spieghiamo meglio in che modo il Cecchi si sia mosso poi nel periodo fra le due guerre. Ci spieghiamo anche come gli sia riuscita un'impresa quasi impossibile, quella di far convivere lo spirito dell'ordine e quello dell'avventura. Sul piano dell'arte i risultati furono eccellenti, basti pensare al Cecchi inventore di un genere nuovo come quello dei *Pesci rossi* e alla sicurezza con cui egli intraprese la carriera dello scrittore. Ma questa disponibilità controllata, è rintracciabile anche nel critico, non vale soltanto per il saggista, per chi, cioè, aveva trovato il modo di fondere la fantasia e l'umore con l'amore delle cose concrete. Del resto, il critico ebbe la felice intuizione di giuocare la sua partita su diversi tavoli, contemporaneamente. Da una parte il saggista vero e proprio, dall'altra il commentatore, il verificatore appassionato e disinteressato che si nascondeva sulla cattedra della *Tribuna* sotto il nome de *Il tarlo*. Cecchi non ha voluto mai raccogliere in volume questi suoi pezzi che pure gli avevano dato la parte più viva della sua fama. Ne ignoriamo le ragioni. Però il giorno in cui ne potremo disporre liberamente e senza fatica, ci sarà più facile vedere la forza dell'impegno e soprattutto il senso della sua storia.

Con ciò non si intende dire che Cecchi non abbia mai sbagliato, anzi gli stessi errori di valutazione che ognuno di noi può ricordare in questo momento stanno a conferma della saldezza della sua visione e della forza della sua lettura del mondo. Se lasciamo da parte i crociani di stretta osservanza, il Cecchi è stato forse l'unico critico a non perdere mai di vista la

lezione del filosofo napoletano, evitando quelle prese di posizione che in altri significavano soprattutto incertezza e squilibrio, insomma fragilità intellettuale. Questo ci fa capire anche come rispetto ad altri critici del suo tempo egli sia rimasto sempre un po' in ombra, perché il suo modo di parlare risultasse troppo particolare. La ragione è che, in confronto, Cecchi poteva mettere sul piatto della bilancia interessi e curiosità che altri non sentivano. Basti pensare alla sua biblioteca inglese e americana. Cecchi non diventò mai né un professore né uno specialista, era un lettore che precedeva gli altri, scopriva e aveva lo straordinario vantaggio di partecipare, di adeguarsi là dove gli altri non avvertivano neppure gli elementi del confronto e del riscatto. In fondo ogni suo articolo rispondeva a questa doppia esigenza: informava, indicava (e quante volte riusciva a fare opera di annessione, sempre con quell'aria distratta, senza parere) e subito dopo prendeva posizione, non si lasciava intimorire e misurava, catalogava attraverso un giuoco quanto mai libero e indipendente di scrittore. Il critico non si sentiva mai in soggezione di fronte allo scrittore che studiava o al libro che presentava. Anche perché — e questa è un'altra caratteristica dell'uomo — egli tendeva per natura a comporre in un quadro ben studiato e analizzato le ragioni e i risultati dell'incontro. A volte si poteva pensare che fosse guidato da residui della sua educazione fiorentina ma, se si guardava meglio, si vedeva che tutto era regolato dal suo amore per le cose, per il concreto, per i dati fondamentali. Di qui la sua diffidenza per qualsiasi riduzione teorica del fenomeno letterario e il suo amore per le persone, colte in tutte le sfumature e le contraddizioni dello spirito. Metterei Cecchi all'ombra di Sainte-Beuve, proprio per questo suo amore imperterrito della piccola verità. I grandi tempi, le grandi proposte non rientravano nell'ambito della sua vocazione intellettuale: Cecchi tirava dritto al suo scopo, ogni volta voleva avere qualcosa di sicuro. Non sembri — questo che diciamo — in contraddizione con la prefazione di una sua raccolta di saggi che si intitolava « dubbi sulla critica »: Cecchi, oltre tutto, ha scritto queste cose nella sua ultima stagione e il suo discorso toccava un altro aspetto della questione che, peraltro, non aveva nulla a che fare con le sue convinzioni. Senza contare che proprio

il dubbio era una delle armi della sua invenzione critica e quell'amore che portava alle cose per primo lo spingeva a dubitare dei risultati ma non della necessità del lavoro, del confronto e dell'approssimazione. Va aggiunto che neppure alla fine della sua carriera eccezionale ha assunto degli atteggiamenti assoluti. Per quanto fosse mutato il clima, per quanto potessero — a volte — riuscirgli incomprensibili certi giuochi non lo si è mai visto però condannare, intonare litanie, lamenti. Non è stato mai tenero con gli apocalittici e questo voleva dire che conservava una grossa parte di fede nel lavoro letterario e nei destini dell'arte.

Cecchi entra ora nel periodo più difficile della sua storia, tanto più difficile in quanto fino all'ultimo è stato presente e nel modo migliore, con un'autorità che gli veniva dalla naturale sapienza della sua visione. Il tempo affronterà i libri del saggista, del grande prosatore, del critico ma per quanti tagli possa fare, non c'è dubbio che di lui resterà una bella antologia e l'esempio morale di un operaio che stupiva nello stesso tempo per l'onestà e per l'impegno, diciamo pure per la modestia e la prudenza dei suoi interventi. Da questo punto di vista pochi gli possono stare a fianco. Per questa ragione diremmo che conviene metterlo nel suo tempo fra i grandi modelli che si sono chiamati D'Annunzio e Croce. Beninteso, non già nell'atteggiamento del ripetitore o dello scolaro senza spirito d'indipendenza ma in tutta la luce della sua posizione di ricercatore d'equilibrio, di « correttore del gusto » come è stato Gide. Non è tanto la lezione in se stessa quanto il carattere di questa lezione. Non significa diminuirlo, al contrario vuol dire mettere in luce le virtù dell'uomo; ripetiamolo ancora una volta, quella sua fede nel lavoro, quella sua controllata costanza nel rispetto della poesia, insomma quel credere nell'uomo senza riserve e senza dubbi. Il contrario di quel dato di scetticismo che, a volte, si poteva cogliere sulla sua pagina e più nella conversazione. Anzi, oggi potremmo dire qualcosa di più: mentre troppi scrittori hanno creduto necessario spostare o addirittura abbattere i confini della conoscenza, Cecchi ha cercato di fissarli sempre di più ma col risultato di aver conservato una geografia umana ben visibile e in tal modo di aver anche salvato il senso della nostra dignità.

CARLO BO

## CECCHI E LA LETTERATURA

Tra i rari superstiti della generazione che si formò alle lettere negli anni della *Voce*, Cecchi era forse quello che era riuscito a passare attraverso le tante e così disparate esperienze, e non soltanto letterarie, dell'ultimo cinquantennio, con minori danni, senza perder quasi nulla del suo prestigio e serbando intatta la coerenza e la saldezza della sua figura. Ancora alla vigilia della morte, era sempre possibile ritrovare, conversando con lui, quell'apertura, quella curiosità viva e spregiudicata del nuovo e dell'inedito, che son così rare nei vecchi. Lo aiutavano le qualità native, evidentissime e fino ad un certo punto contrastanti, che la critica migliore gli ha sempre riconosciuto: un'intelligenza acuta, duttile, curiosa, sorretta ben presto e dilatata da una vasta e raffinata cultura; e una sensibilità inquieta, nervosa, vibratile. Vi si aggiungeva, a disciplinarle e contenerle senza soffocarle, una disposizione altrettanto nativa alla medietà e alla razionalità: la natura di un toscano cauto, diffidente, lucido e attaccato al concreto. Non è stato difficile (e lo fece tra i primi, e meglio di ogni altro, il Gargiulo) delineare la parabola della sua attività di scrittore: dal fervoroso e puntiglioso esercizio critico della giovinezza (che culmina nel '15 con la *Storia della letteratura inglese*) alla scoperta nel '20 di una via di espressione poetica, il « saggio » o capriccio o fantasia, che lo porterà dai *Pesci rossi* alle *Corse al trotto*, fino alle bellissime notazioni di viaggio: una parabola semplice, e addirittura paradigmatica, in rapporto alla formula del suo esegeta che affermava, nell'ambito di un gusto moderno, l'impossibilità di una poesia genuina che non risorgesse faticosamente « attraverso la macerazione culturale ». Di fatto (pur accogliendo in linea di massima la verità di quella formula) sarà bene dire che è quasi impossibile, in ogni tempo, districare nell'opera di Cecchi la critica dalla letteratura pura: non solo perché le due direzioni della sua attività si svolgono sempre parallele e contemporanee, ma anche perché si fondono e si compenetrano in un continuo ricambio di pretesti, di suggerimenti, di sollecitazioni. Sì che sarà da parlare di una successione, non tanto cronologica, quanto ideale e metaforica. Senza dubbio il prestigio maggiore del Cecchi maestro della prosa d'arte rimase a lungo affidato (e forse lo è tuttora)

alla fase che si apre con i *Pesci rossi*; e nel genere del saggio sembra concludersi e comporsi il processo dialettico di cui s'è fatto cenno. Genere intimamente ambiguo, e persino se si vuole sofisticato, in quel perenne compromesso di lirismo e discorsività, si risolve insomma nella rappresentazione e interpretazione insieme di un dato umano o naturale, frutto estremo e al tempo stesso liberazione in senso scherzoso di una somma di esperienze culturali ormai consumate e ridotte a pretesto ed avvio di invenzioni imprevedibili e di peregrini sondaggi della fantasia. La nota più schietta, e la più intensa e fruttuosa, di questa arte rimane pur sempre quella prima giovanile sensibilità, inquieta e avida, che isola i dati della realtà per coglierne le ragioni segrete, l'atmosfera arcana e poetica, con quell'intensità di partecipazione umana e quella ricchezza di stimoli morali, per cui resta sempre possibile riconoscere in Cecchi una delle intelligenze più pronte, agili, spregiudicate della civiltà letteraria contemporanea. Il peso della cultura, il senso sempre più scaltro e ammirevole del mestiere, più ancora quella diffidenza e cautela toscana, possono intervenire a volte a castigare e mortificare la sensibilità, spogliandola di quelle punte più accese e magari torbide che ne costituivano il fascino, e avviandola verso soluzioni scettiche ironiche scherzose fumistiche. Il migliore Cecchi, anche in questa fase, resta però quello che, senza rinunciare alla faticosamente conquistata libertà di scrittore raffinatissimo, riesce a conservare intatta la sua inquietudine di uomo, la sua viva e pungente curiosità, la sua trepida disposizione affettiva. Nascono allora, su un piano più alto degli arabeschi decorativi e delle invenzioni ironiche, le sue pagine più intense e suggestive: ritratti, paesaggi, memorie, vagabondaggi in margine a un oggetto, a una persona, a un'opera d'arte, tutti costruiti dall'interno, con un'efficacia di trasfigurazione simbolica e insieme con un calore e un abbandono nuovi in uno scrittore così castigato.

Non altra, a guardar bene, era la vena, sottile e modernissima, che aveva retto, fin dalla gioventù, le pagine di critica in stretto senso, e continuava intanto, con analogo se pur più maturo impegno, negli scritti sui pittori trecentisti senesi e su Giotto e nella pratica costante, ma non mai meccanica, dell'«elzeviro». Non ci sarebbe da stupire se, in un breve giro di anni, il Cecchi critico tornasse ad avere il sopravvento nel gusto dei giovani sullo

squisitissimo saggista: a noi i due aspetti della sua vocazione sembrano, se non proprio coincidenti, per lo meno complementari.

Nell'ultimo dopoguerra egli era ritornato ad un'attività prevalentemente di cronista e descrittore delle novità letterarie: come ai tempi del *Tarlo* nella *Tribuna* e con la lucidità di sempre, ma con una leggerezza nuova di discorso e di giudizio: con gli anni aveva appreso sempre più a misurare le esperienze troppo spesso effimere dei moderni con un metro alto, classico; e così dall'alto gli riusciva agevole discriminare e giudicare senza indulgenze e senza pregiudizi, badando alla sostanza dei risultati più che alle intenzioni, con una scelta quasi infallibile. Di recente era addirittura ritornato ai suoi vecchi articoli, studi e recensioni, per ordinarli e raccogliarli e trarne il succo di un'esposizione più sistematica delle vicende letterarie del Novecento ad uso della *Storia* che dirigeva per l'editore Garzanti. Chi l'ha seguito un poco in questa fatica estrema ricorderà con commozione l'impegno, il rigore, e anche il fervore giovanile che vi portò fino all'ultimo, da artigiano consapevole e ormai peritissimo.

NATALINO SAPEGNO

## CECCHI E LE ARTI FIGURATIVE

L'incontro di Cecchi con le arti figurative avvenne, in un fiorentino come lui, dalla nascita, e fu un incontro affettivo, vorrei dire più di quello con la poesia; nel senso che la poesia, e in genere la letteratura, diveniva subito, passato il primo momento della rivelazione, un oggetto di studio, di critica, mentre per le arti figurative, in special modo la pittura, l'idoleggiamento iniziale non provocava una riconversione critica totale. Quel che gli piaceva, in pittura e in scultura, nel godimento iniziale aveva il fondamento stesso del giudizio. Non perseguiva, Cecchi, un determinato canone formale: il suo interesse, pertanto, non nasceva dal riconoscerlo in determinati artisti, o scoprirne le avvisaglie a distanza di secoli. Appunto perché la prima attitudine di Cecchi verso l'opera d'arte figurativa era d'amore, non di curiosità. A questo aprirsi verso l'opera d'arte con fiducia, l'opera d'arte risponde colmando l'anima di ogni bene. Almeno sul momento.

Ma da questa attitudine iniziale, e che Cecchi conservò inalterata fin da vecchio, nacque quell'eclettismo nella scelta, a tutta prima incomprensibile: i Senesi e la scultura fiorentina del '400, sia pure: ma i Senesi e i Macchiaioli, Spadini e Donatello? Appunto perché nella sua prelazione immediata, nella preferenza di gusto Cecchi non pretendeva di stabilire né una tavola di valori assoluti né tanto meno un sistema di reciproca compensazione.

Ma se la pittura dell'Ottocento, per nascita e per abitudini, fu meno una scelta che un riflesso dell'ambiente culturale, sia Firenze che Roma, dove visse i primi anni davvero formativi, il vero incontro fu quello con la pittura senese, che, quando ci si volse Cecchi era argomento specialistico riservato a pochi esperti che se ne valevano come agenti di cambio internazionale. E se Cecchi ebbe lunga consuetudine col Berenson, non credo, anche se non posso giurarci, che fosse il Berenson a introdurlo in questo *hortus conclusus* della cultura figurativa. Proprio perché non muoveva Cecchi né l'interesse arido del conoscitore né quello filologico dell'indagine critica, e l'uno e l'altro riacquisiva strada facendo, per quello scrupolo e onestà intellettuale che portò in ogni sua attività.

Ma non erano mai il movente iniziale.

Ebbene, a questa apertura prima, affettiva più che critica, dovrà certamente la critica di Cecchi se sopravvivrà non solo nelle bibliografie a piè di pagina o a fine di volume. Una volta entrato nel suo soggetto e attirato a sé Pietro Lorenzetti, ad esempio, il suo spirito sottile cominciava a tessere la tela, quella tela trasparente fatta di parole che sembrano mandorle appena sgusciate dalla buccia, con quel tono avoriato che la pratica della poesia portava con sé, con quella evidenza palmare che il gusto della parola giusta nel punto giusto induceva. Non che Cecchi si abbandonasse — e lo avrebbe saputo fare da par suo — a pezzi di bravura, a descrizioni infiorettate: la prosa della sua critica d'arte è asciutta, anche più asciutta di quella dei viaggi, ad esempio. Ma circola fra quelle righe in apparenza modeste un'aria sottilmente profumata, che non sai a cosa riportare di preciso, né a una data immagine né ad una data parola: così accade quando di notte ci si avvicina, navigando, ad un'isola che ancora non si vede, ma che ti viene incontro all'improvviso con l'odore di salvia e rosmarino, come la Sardegna, o con quello della zàgara fiorita. Ed è come tu fossi già sbarcato.

Tale è la critica di Cecchi sui Senesi; senza ancora vederli, li senti in te, condotto per mano da quella mano leggera giungi a Pietro Lorenzetti, al Sassetta, come ad un porto segreto e sotto un cielo pieno di stelle.

« E nel paese del viaggio dei Magi: le porte della città assonnata, il volo delle gru che fa risuonare il metallo del cielo; gli struzzi sul calmo cacume del monticello; l'andare del cane spedito, e la stella che striscia rasente al suolo come una lanterna; e quegli alberi come cornetti e rametti di corallo ».

Non c'è bisogno di illustrazione di rimando, di tavola a fianco: cosa può essere se non lo squisito frammento col viaggio dei Magi del Sassetta?

Ma quella descrizione così attenta non allarga letterariamente l'immagine, l'esprime attraverso una scelta sottile di connotazioni che lo spettatore troverà in sé, prima che nel quadro, e perciò entrerà nel quadro come in casa sua, sapendo dove stendere la mano per trovare l'oggetto che cerca o la bevanda che desidera.

E se c'è un'introduzione alla pittura, è certamente questa.

CESARE BRANDI

## CECCHI E IL CINEMA

Seguivamo Cecchi da anni, ne cercavamo avidamente la firma per giornali e riviste: nel nostro entusiastico ma confuso apprendistato le sue indicazioni ci davano un senso di sicurezza straordinario. Sapevamo che non sbagliava: magari, per stare sul sicuro, non in nome della prudenza ma di un'aurea misura che era, in lui toscano, prima del sangue che della mente, preferiva parlarci di Fattori che di Picasso, di Stevenson che di Joyce. Ma il suo Fattori, il suo Stevenson non ci hanno ancora deluso, e attendono stagionando bene, per usare una sua famosa chiusa (quasi una clausola poetica), « la fine del tempo ». Picasso e Joyce ci stanno molto più dentro, ci eccitano, e anche imbarazzano, assai di più. Ma come stagioneranno?

Intanto avevamo preso una gran cotta per il cinematografo. Charlot, Vidor, Murnau ci procuravano emozioni indicibili; *La febbre dell'oro*, *La Folla*, *Aurora*, archetipi supremi di un'arte nuova nel suo farsi, erano espe-

rienze di un'intensità anche fisica oltre che intellettuale, che nessun libro contemporaneo riusciva a procurarci. Eravamo nel giusto, o ci lasciavamo travolgere da passioni effimere, incantare da meraviglie artificiali, volgari, empie? Gli intellettuali cominciavano a parlare di cinema, ma con sufficienza, e concedevano al massimo che si trattava di «un'arte minore». Etichetta, nei nostri libri di scuola, applicata a ceramiche, ferri battuti, cuoi bulinati, ecc.

Ed ecco che Emilio Cecchi ci viene in soccorso. Ho detto che sapevamo che non sbagliava, che ci fidavamo di lui ciecamente. Ora, che usasse la sua penna acuminata in lode della celluloida da noi amata con senso di colpa, era una conferma addirittura esaltante. Naturalmente il suo gusto si faceva sentire anche lì, portandolo a preferire Keaton, assolutamente privo di residui sentimentali, a Chaplin, grandiosamente misto di comico e di sentimentale come Dickens. È giusto del resto, che i veri critici, da Saint Beuve a Cecchi appunto, siano qualche volta un po' ingiusti.

Purtroppo le occasioni cinematografiche per cui Cecchi si mosse furono poche, tuttavia vollero dire parecchio, per chi si formò in quegli anni, fra la fine degli anni venti e l'inizio degli anni trenta, tenendo la decima Musa per una delle presenze più vitali e stimolanti della cultura corrente.

Se di cinema Cecchi scrisse poco, sul cinema però finì per contare molto. Infatti, e qui uno storico potrà compiere ricerche interessanti e illuminanti anche sul presente dell'arte del film, il nostro maestro di lettere, chiamato a dirigere la Cines, si dimostrò efficientissimo produttore. È stato lui a scrivere più tardi che, ricevuto l'incarico, si affrettò ad arruolare «una piccola legione straniera di intellettuali». Vennero allora girati, fra gli altri, *Acciaio* di Ruttmann, *Gli uomini che mascalzoni* di Camerini, *1860* di Blasetti. Che non sono soltanto film ancor oggi più che rispettabili, ma passi in avanti decisivi per quel fatto grosso che fu poi il neorealismo italiano, il cui creatore più pugnace e poeta più vero, Roberto Rossellini, esce da quei primi incunaboli, come dire, paleorealisti. Purtroppo, allontanatosi Cecchi, l'aria mutò del tutto, nel cinema italiano: già fioriva mostruosamente, a mascheratura delle peggiori avventure nazionalistiche in via d'attuazione, il film dei telefoni bianchi.

ATTILIO BERTOLUCCI

## LO SCRITTORE NEL SUO TEMPO

Come accade soltanto agli scrittori autentici, Emilio Cecchi ci lascia un'immagine precisa, inquietante e ammonitrice del nostro tempo. Furono molte e diverse, come fu tipico della sua generazione formatasi nei primi anni del secolo e al tempo della *Voce*, furono molte le esperienze cui lo guidò una continua curiosità e irrequietezza intellettuale: la critica e la cronaca letteraria, la critica d'arte, il cinema, i viaggi, il giornalismo; in questo senso egli rimase per cinquant'anni uno dei protagonisti della nostra storia letteraria. Ma in ognuna di queste forme di esprimersi una cosa rimase salda e direi incorruttibile: la sua qualità di scrittore. Dopo D'Annunzio è forse impossibile trovare in Italia una prosa così musicalmente complessa e arcana, come la sua.

Dalla tradizione toscana aveva ricevuto il gusto della semplicità e dell'armonia; dalla cultura contemporanea, soprattutto quella anglo-sassone, aveva tratto tutti i succhi più raffinati e contorti. Il vecchio, solido istinto della simmetria, si univa in lui alla sensibilità più acuta per l'eccentrico e l'abnorme; l'ironia più acuminata si univa al fresco senso della felicità e della scoperta. Egli ha espresso come nessun altro la magia delle cose semplici, lo stupore del quotidiano, la misteriosa verità che sta dietro ogni apparenza, « come di cose scorte — egli scrisse — dall'altra parte dell'esistenza ».

Fu maestro di gusto in moltissimi campi, ma in lui il senso estetico non finì mai per prevalere sul sentimento morale. Aveva colto ciò che nella nostra civiltà di crisi c'è di corrotto e di splendido; di barbarico e di nuovissimo; di disperato e di prezioso; e ha saputo dircelo in pagine che rispecchiano queste nostre contraddizioni in un brivido di bellezza e di religioso stupore.

GENO PAMPALONI

## APPUNTI IN MEMORIA DI CECCHI

Quando scompaiono personalità come Cecchi si aprono vuoti che nessuno ormai potrà colmare, dati anche i tempi in cui si vive e i modi di formazione e di attenzione che prevalgono. Pensateci un po': prosatore eccel-

lente e tra i più nuovi per la tradizione italiana; critico geniale della storia della letteratura e dell'arte dai primi secoli ai contemporanei; profondo conoscitore della letteratura anglosassone (ricordate *Americana?*); giornalista e scrittore di viaggi da non sopportare confronti; uomo di cinema che ha fortemente influenzato quanti si siano, poi, in fitte schiere, occupati di questo mezzo espressivo... E di tanti libri, di tanti articoli, di tante parole scritte non una a vuoto!

In epoca, oggi lontana, intorno agli anni '20, un critico tra i più dotati come Alfredo Gargiulo, andava meditando (e per suo conto in certe prose faceva delle prove, dei tentativi non vani) sui fondamenti di una nuova poesia e di una nuova prosa italiana per il '900, che sapesse reagire alle ripetizioni accademiche in uso, alla esteriorità di certe rumorose manifestazioni, al languore di stanchezze crepuscolari. Ma a lui capitò di accorgersi, incontrandosi con la prima poesia di Ungaretti e con la prima prosa di Cecchi, che il nuovo linguaggio, i nuovi fondamenti erano stati trovati, erano stati dati a quanti, tutti quanti, più tardi si fossero esercitati nella ricerca letteraria.

Scompare un maestro e non ci sono allievi che, in una tanto varia e vasta azione culturale e inventiva, lo possano mai rimpiazzare. E lo scrittore che resta con Cecchi! le sue doti, insieme, in una lingua bellissima, in una sintassi tutta reinventata, le sue doti di bonario buon senso accanto a quelle di estro, di medianico segreto, l'ironia e la capacità lirica, l'osservazione del presente e la forza struggente dell'evocazione, l'eleganza vicino ad una sua fresca e toscana disposizione popolare, tutto questo insieme nella misura breve del suo articolo, del suo capitoletto. Così Cecchi, direttamente o indirettamente, volenti o nolenti, ha influenzato tutti i nostri narratori e prosatori che lo hanno seguito e già appartiene alla storia della nostra letteratura.

Quanto a me, cedendo per un momento ai ricordi personali, non posso dimenticare che l'incontro con i libri di Cecchi (e soprattutto *Corse al trotto vecchie e nuove*, per quei miei anni, e *Pesci rossi*, naturalmente, *L'osteria del cattivo tempo*), fu determinante per la scelta dei miei studi, e per quella strada che presi allora e sulla quale, bene o male, sono poi sempre rimasto. (Del resto, non me ne lamento, e non ho rimpianti). La lettura dei libri di Cecchi,

e lo studio dei saggi critici a lui dedicati, specie da De Robertis, da Gargiulo e da Contini, catalizzarono la mia attenzione e le mie aspirazioni sulla letteratura e sullo studio dei testi letterari. Con in più un'altra indicazione che parve sorprendente e rivelatrice: giovanissimi, i nostri vaghi desideri letterari andavano verso certe ambizioni compositive, poetiche o di prosa, forse accompagnate da troppo rozza o incompleta capacità espressiva e d'ispirazione. Da Cecchi sentimmo vagamente che l'esercizio critico condotto in certe direzioni poteva egualmente salvare il nostro desiderio inventivo della letteratura, e Cecchi ci parve (insieme agli altri nomi già fatti, ad altri pochissimi che si potrebbero aggiungere), modello sicuro, e che ci avrebbe potuto lungamente guidare.

Lo piango, lo rimpiango tanto anche perché mi sarà negato il piacere di vederlo, di ascoltarlo, di chiacchierare con lui — vinta la sua prima ritrosia, una certa timidezza — di raccogliere le sue battute che andavano a segno come improvvisi colpi di fioretto per distendersi, subito dopo, in tutta bonarietà, magari in quella sua schietta risata, in quel suo sorriso pungente.

LEONE PICCIONI

## RICORDO DI CECCHI

La vita di Cecchi, la meno romanzabile delle vite, le opere che Cecchi ha composto in quasi sessant'anni di lavoro senza intermissioni sono state ricordate da tutti i giornali all'indomani della sua morte. Si sono rapidamente diffuse anche le notizie della sua agonia stoica e gentile: quel suo desiderio di congedarsi senza recare disturbo in casa, approfittando semmai dei momenti in cui il respiro gli tornava più agevole, per lodare i pregi dell'*Education sentimentale*, o raccomandare a una giovane congiunta di presentarsi all'esame di greco su Pindaro, la cui bellezza, nel ricordo, gli illuminava il viso e la parola. Non erano certo atteggiamenti supremi da esteta: fanno pensare a un amico di Montaigne, piuttosto che ad un personaggio di Huysmans. « *La bandiera umanistica* — egli aveva scritto qualche anno fa — è l'unica a cui sentirsi ancora fedeli ». Sul letto di morte, continuava a confessare quella fede.

Quelli della mia generazione sono stati testimoni diretti del lavoro di Cecchi dagli anni intorno al '20, cioè dal tempo della « Ronda ». Ma forse più che dai suoi scritti della « Ronda », sempre più entusiasmanti; forse più che dai suoi libri precedenti, che subito eravamo andati a cercare, e tra i quali figurava già la *Storia della letteratura inglese*, noi allora eravamo attratti dalla rubrica « Libri nuovi e usati » che, con lo pseudonimo « Il Tarlo », egli pubblicava ogni venerdì sulla terza pagina del giornale « La Tribuna » di Olindo Malagodi. (Ad alcuni di noi, a Solmi e a me, credo l'avesse segnalata Eugenio Montale). In quella nostra Torino di allora, gramsciana, gobettiana, severa, protestataria, giustamente preoccupata di quanto stava succedendo e sarebbe successo, il venerdì era divenuto per noi un bel giorno. Dall'edicola di piazza Castello, correvo a casa, giù per i portici di Po, vietandomi di sbirciare l'articolo per non sciuparmi gli immancabili piaceri della lettura avida e filata, la sorpresa di ritrovare ogni volta, rinnovate per l'occasione, le attrattive a cui Cecchi ci aveva abituati: quegli archi di tensione splendente, dove l'euforia dell'intelligenza faceva tutt'uno con lo « *zampillare* » delle immagini, « *fermi ciuffi di luce* » (così diceva una sua lirica del 1916).

In quegli anni, Cecchi si era riconosciuto, con le prose creative dei *Pesci rossi*, il diritto di librarsi di sbalzo, come artista, senza il sostegno di un'opera altrui, come gli era accaduto nel suo primo tirocinio di critico, grazie al quale però si era fatta la mano. Ancora, in quella lirica del 1916, aveva confessato, con squallore e quasi ripugnanza: « *Tu che ti accetti calmo come un albero! — E sullo strame — delle tue combinate insufficienze — tenace covi il tubero spugnoso — della tua arte* ». Nella memoria di quelle insufficienze, ormai abolite dalle nuove e più mature combinazioni che generavano, non già un tubero spugnoso, ma un lucente, sfaccettato, inciso lavoro sulla pietra dura, è forse da cercarsi la radice dell'intelligenza umana, morale, sempre poi manifestata da Cecchi, sia nell'accettare che nel respingere se stesso o gli altri.

Il segreto della sua maturazione di scrittore ci è confidato (come faceva lui, senza sbottonarsi) in un articolo su Paul Valéry: mezza intervista, mezzo ritratto. Durante il dialogo, il poeta era andato arrotolandosi una sigaretta, riuscitagli impeccabile. E aveva spiegato: « *Tutta l'arte sta qui, nel tripoter la matière*, manipolare la materia quanto basta ». Per fare le sigarette e le odi,

aveva soggiunto Cecchi tra sé, e avrebbe potuto continuare: e anche i saggi, e gli articoli e le prose d'arte e i libri di viaggio.

Di ogni vero scrittore, si è sempre tentati di dire che è una forza della natura. Di Cecchi pare più giusto affermare che è prevalentemente una precisa, persistente e duttile forza dello spirito. Appunto per questo, riesce difficile tenere distinti in lui il critico e l'artista. La sua arte non dà, né cerca l'illusione di essere ispirata direttamente dal mondo esterno, dai modelli di una natura naturata, di proporsi come un fatto di natura tra gli altri fatti di natura. Si atteggia piuttosto come un superiore, creativo rendiconto, come una fantasiosa e concreta recensione di « qualche cosa », di qualche pezzo di mondo veduto come una preesistente opera d'arte. Una delle prime doti di Cecchi è di captare, di percepire direttamente la vita spirituale e psicologica delle forme, e di renderla in immagini, che paiono le impronte di quella vita, nel suo fluido modularsi o nel suo scolpito modellarsi, mentre poi assumono un'esistenza propria, sollecitate anche dall'ideale del lavoro ben fatto, contornato, rifinito in ogni parte.

Ma meglio che i ragionamenti critici, qui per forza sommari, qualche tratto dell'uomo Cecchi verrà a dare un'idea del suo stile. Una sera, in piazza Navona, egli si trovò a conversare con Leo Spitzer, il principe della stil-critica, venuto in Italia per ricevere il premio dell'Accademia dei Lincei. Spitzer si lasciò sfuggire che non leggeva i critici italiani. — Troppo complicati — spiegava. Cecchi lì per lì parve incassare. Ma poi subito portò il discorso su alcuni dei massimi e più difficili scrittori stranieri del nostro tempo (Santayana, per esempio) con analisi, giudizi, argomenti così limpidi, che costrinsero in breve l'attentissimo, soggiogato, consenziente Spitzer a pentirsi della propria imprudenza. Così Cecchi ha sempre impartito la sua diuturna e tutta memorabile lezione, ha messo a posto tante cose, senza mai impancarsi a fare lezione. Nel suo agile, geniale, signorile, sapiente modo di avere ragione o anche, quando i suoi umori e la sua autenticità glie lo chiedevano, di sapere aver torto, non ha mai fatto mostra di tenere in pugno il bandolo della matassa. Preferiva sottintendere una frase fiorentina e popolarasca che gli era cara: « Non ti confondere ». D'ora in poi la sua opera ripeterà all'avvenire: « non ti confondere ».

GIACOMO DEBENEDETTI

# LA SOLITUDINE DI BONNARD

di

Roberto Tassi

Per la prima volta da quando nel 1891 ideò l'*affiche* per « France-Champagne », e iniziò così la sua vita di pittore, Bonnard è attuale. Nei vent'anni seguiti alla sua morte, e alla grande mostra che in quello stesso 1947 si tenne all'Orangerie, lo splendore delle sue opere si era quietamente depositato nell'ombra di recessi lontani dalle contrade dove si svolgevano gli episodi più risonanti dell'arte contemporanea. Ora quello splendore, stagionato dai riposi, riemerge quasi all'improvviso e appare di una sostanza ben diversa da quella che si era finora conosciuta. Non che la sua attualità sia oggi chiara e da tutti accettata; la gran massa di artisti e di critici che continua a correre lungo le vie di quell'attualità più esterna che è diventata ormai la avanguardia, non saprebbe fermarsi un momento per Bonnard; il giudizio su di lui, da questa parte, non ha fatto cambiamento né progresso da quello di Waldemar George (1937) che lo sintetizzava nella « *douceur de vivre* » o dalla « degustazione » di François Fosca (1919). Ma, d'altra parte, ecco qualche artista solitario e grande nutrirsi segretamente delle sue invenzioni, ecco una attualità vera e profonda, quella che scava i solchi del tempo, concordare in molti punti con lui, ecco susseguirsi in America, o qua e là per l'Europa, grandi mostre della sua opera.<sup>(1)</sup>

---

<sup>(1)</sup> Alla fine del 1964 al Museum of Modern Art di New York; nell'inverno 1966 alla Royal Academy di Londra; nell'estate 1966 alla Galleria Bayeler di Basilea. Mentre sono annunciate altre vaste esposizioni delle sue opere a Monaco di Baviera nell'autunno e a Parigi per l'inizio del 1967, in commemorazione del centenario della nascita.

Non credo che in Bonnard la visione della realtà possa fare pensare, come si è detto, a un suo precorrimiento dell'informale o dell'Abstract-Impressionism, né che i suoi impasti cromatici, la sua materia-luce, abbiano qualche rapporto con la pittura di materia caratteristica di quelle correnti; ma che esse, detronizzando il cubismo e ponendosi sul lato della sensibilità lirica, dell'irrazionalismo romantico, della fusione di cose e ambiente in una unica sostanza, abbiano contribuito a una maggior comprensione di Bonnard e predisposto una lettura fatta su un piano più profondo delle sue opere, mi sembra più probabile e non lontano dalla verità. Brandi già aveva considerato Bonnard <sup>(1)</sup> « un pittore che fu sempre inattuale »; era vero, ma non forse perché « arricchì retrodatandola » una certa « direzione formale », o perché fu « sempre in ritardo sul suo tempo ». Bonnard era un grande solitario; partito da un momento decisivo per l'arte moderna, gli anni intorno al 1890, e seguendo sempre le indicazioni del suo tempo interno, aveva finito, come tutti i grandi solitari, per giungere al fondo della modernità ed esprimerne le esigenze più vere. Ma sembrava sempre che camminasse ai margini, distratto, dietro le sue lenti sottili, dagli episodi più comuni della realtà, e la sua ironia non era feroce come quella di Degas, disposta alla comprensione diventava piuttosto un giudizio morale. Partecipava alle vicende più nuove dell'arte che si svolgevano sotto i suoi occhi, e non con distacco, che sarebbe stato immodesto, ma con un'attenzione minore, perché poi, quando si trovava a dipingere, la prospettiva delle cose cambiava di colpo, gli episodi della cultura si ritiravano nel fondo, le luci della realtà venivano avanti: allora il battito della luce sul volto di una donna acquistava più importanza dell'ultimo articolo di Albert Aurier, il tono ombrato di una stanza appariva più duraturo delle teorie concentrate in una frase di Maurice Denis o delle infatuazioni mistico-tecniche di Serusier. Era, in realtà, un grande osservatore: ascoltava e vedeva tutto, immagazzinava idee ed emozioni e trasformava ogni cosa, ma a tal punto che l'impasto di cultura su cui cresce la sua opera è dei più complicati e lo spessore, non solo formale, ma psichico, delle sue immagini va molto al di là della apparenza

---

(1) CESARE BRANDI, *Bonnard estremo*, L'Immagine, 1, maggio 1947.

semplice cui troppi « attuali » si sono fermati. Parlando del « peintre de sentiment », e pensava naturalmente a se stesso, egli diceva: « Cet artiste on l'image passant beaucoup de temps à ne rien faire qu'à regarder autour de lui et en lui ». Quello che conta è l'intensità e la sostanza contenute in quel « regarder ».

All'inizio, complice la giovinezza, era stato coinvolto nei movimenti di idee più avanzate: faceva parte, si sa, dei Nabis. A leggere però le storie di quel gruppo si trova Bonnard citato spesso, ma sempre tra gli altri, e non si capisce mai bene che cosa ci stia a fare, è come uno di quei personaggi appiattiti nell'ombra che appariranno un po' più tardi nei suoi interni. E del resto l'episodio che dimostra non la sua mancanza di rispetto, ma solo la sua distrazione nei confronti di Gauguin, per quanto già riferito da Longhi,<sup>(1)</sup> è troppo significativo perché non valga la pena di riprenderlo. Gauguin in quegli anni aveva affascinato tutti i giovani, era diventato un nuovissimo idolo; e si comportava da idolo, faceva fugaci apparizioni a Parigi, inviava messaggeri, si ritirava nelle solitudini della Bretagna e dei Mari del Sud, per molti era un messia (i più geniali, come Thadée Natanson, aggiungevano « mais éphémère »); insomma dominava la scena, tanto che i Nabis avevano deciso di acquistare collettivamente un suo quadro e poi se lo passavano, un mese per uno, come una specie di secondo « talismano »; ma quando era il suo turno, avveniva quasi sempre che Bonnard si dimenticasse di ritirarlo. E certo, oltre il « sintetismo » di Gauguin, doveva infastidirlo la falsità del rito.

Quando poi venne Picasso con il Cubismo, l'inattualità di Bonnard diventò massima; egli era ormai considerato da quei giovani un pittore « pour jeunes filles » e magari dai più acuti « pour jeunes filles en fleur ». Apollinaire vedeva nei suoi quadri (al Salon d'Automne del 1911) « un savoureux ragoût de couleurs » cioè « le contraire même du cubisme ». Ma la « virilità » di Picasso sembrava sommergere il mondo. Tanto che ancora nel 1947 e in occasione della morte di Bonnard, uno degli scudieri più accaniti dello spagnolo, Christian Zervos, poteva porsi quell'interrogativo « Pierre

<sup>(1)</sup> ROBERTO LONGHI, *Visto controluce è affine a Proust*, L'Europeo, 17 aprile 1955.

Bonnard est-il un grand peintre?» <sup>(1)</sup> che faceva andare in collera il vecchio Matisse. Non c'è dubbio che il confronto con Picasso sia molto suggestivo e stimolante se si pensa alla qualità quasi sempre opposta della natura, della vita, del carattere e dell'opera, così stupendamente francese Bonnard, così duramente spagnolo Picasso. E verrebbe anche facile, ora che Bonnard è diventato «attuale», e Picasso continua da anni a puntellarsi su vecchi stilemi picassiani, qualche ironica considerazione.

L'operazione che Bonnard compiva nei confronti delle novità, delle avanguardie, dei programmi rivoluzionari, era singolare; lo aveva fatto con Gauguin, lo ripeteva con Picasso; esteriormente conservava un distacco, ma in fondo sentiva un interesse più che culturale, fino al punto di lasciarsi non convincere, ma sottilmente impregnare da qualcosa, dal colore puro del primo, dal modo di costruire lo spazio del secondo, e quando ritornava al suo lavoro, alla sua realtà, questi fatti gli ronzavano attorno, ma così severamente setacciati, da poter ormai agire in lui come stimolo ad essere ancor più se stesso, a vedere più chiaro nel suo mondo. Insomma, così lontano in ogni senso da entrambi, pure l'acutizzarsi del problema del colore nel 1898, di quello dello spazio verso il 1913, fanno pensare che non li avesse del tutto ignorati. Questo gli serviva a compiere la sua lenta, ininterrotta e intima rivoluzione, a raggiungere un grado così intenso di poesia, come forse a quei grandi estroversi non era riuscito.

«Le dessin c'est la sensation, la couleur c'est la raisonnement» aveva detto all'amica Hedy Hahnloser, <sup>(2)</sup> e non era per gusto del paradosso, per uno spiritoso e originale rovesciamento, ma per esprimere con semplicità i fondamenti di quella sua segreta rivoluzione; altro che «savoureux ragoût»! il colore era controllato nella sua splendida violenza forse più che nella uniforme e calcolata anemia dei cubisti, perché questo colore, in apparenza così spontaneo e immediato, in realtà meditatissimo, Bonnard lo usava ad esprimere non lo splendore, la gioia o la semplicità delle cose, ma il tempo umano che era in esse accumulato, e il disegno non era per lui la trama necessaria ad imbrigliare l'immagine ma il mezzo per fissare di colpo la

<sup>(1)</sup> CHRISTIAN ZERVOS, *Pierre Bonnard est-il un grand peintre?*, Cahiers d'Art 1-6, 1947.

<sup>(2)</sup> HEDY HAHNLOSER, *Félix Vallotton et ses amis*, Bühler, Paris, 1936.

« première inspiration » e conservarla a disposizione del colore, il guizzo esterno del reale, il suo profilarsi nell'esistenza. Era il colore infatti che creava lo spazio, anzi, come vedremo, il tempo spazializzato.

La formazione di Bonnard avvenne nel corso dei « Gay Nineties », decennio fondamentale per la nascita dell'arte moderna. È appunto allora, tra il 1890 e il 1900, che si forma in Francia una nuova letteratura ricca di sentimento e di emozione, quasi una rinascenza simile a quella che si manifestò in Inghilterra tra il 1790 e il 1800.

Gli anni attorno al 1890 sono decisivi; ha contato molto essere giovani in quel momento: Bonnard aveva 23 anni, Vuillard 22, Proust 19 e poi Matisse 21, Gide 21, Charles-Luis Philippe 16, Ravel 15, Valéry 19. Sono gli anni in cui avviene la morte del naturalismo, l'ultima grande incarnazione positivista; e sembra che una nuova fiamma romantica si alzi da quelle ceneri. Lo stesso Impressionismo che pure era allora al culmine e si sarebbe protratto, stupendamente, in Monet e Renoir, fin molto addentro al nuovo secolo, viveva nell'ambito di quella cultura, era un naturalismo. Col Simbolismo cambia la visione del mondo, la natura non vive più in sé ma attraverso l'interno dell'uomo, dalla sicurezza si passa all'incertezza, dalle cose rappresentate alle cose suggerite.<sup>(1)</sup> La generazione « che ha vent'anni nel 1890 » nasce da questo rivolgimento e lo porta avanti, lo approfondisce, lo rende adatto a tutte le possibili ed estreme configurazioni che acquisterà nei decenni successivi.<sup>(2)</sup> Per questo Bonnard non è l'ultimo degli impressionisti o il continuatore degli impressionisti; tra lui e loro c'è quella profonda frattura; o almeno potrà dirsi continuatore, e lo vedremo nei suoi rapporti con i singoli impressionisti, nel senso che non reagiva contro di loro e che genericamente, come i Fauves, stava dalla parte della pittura di emozione, di colore, di liricità.

<sup>(1)</sup> Maurice Denis presentando una mostra di pittori simbolisti presso Le Barc de Boutteville nel 1895, dopo aver negato il concetto del quadro come « fenêtre ouverte sur la nature », scrive: « Ils ont préféré, dans leurs œuvres, l'expression par le décor, par l'harmonie des formes et des couleurs, par la matière employée, à l'expression par le sujet. Ils ont cru qu'il existait à toute émotion, à toute pensée humaine, un équivalent plastique, décoratif, une beauté correspondante. Et c'est probablement à des idées comme celles-là que nous devons, entre autres choses, les Primitifs, le chant grégorien et les cathédrales gothiques ».

<sup>(2)</sup> « La storia letteraria del nostro tempo è sotto molti aspetti quella dello svolgimento del simbolismo e della sua fusione o del suo conflitto con il naturalismo ». EDMUND WILSON, *Axel's Castle*; Ed. it.: Il Saggiatore, Milano, 1965.

Nel 1889 si forma il gruppo dei Nabis; nel 1890 Maurice Denis pubblica in *Art et Critique* quella serie di idee sull'arte che comincia col famoso « se rappeler qu'un tableau, ecc. »; nel 1891 è fondata la *Revue Blanche* dove convergono simbolismo, decadentismo, « art nouveau » e quasi tutti i protagonisti della nuova letteratura; nello stesso anno appare sul *Mercur de France* l'articolo di Albert Aurier intitolato *Symbolisme en Peinture: Paul Gauguin* nel quale è detto che « l'œuvre d'art telle qu'il m'a plu de la logiquement évoquer sera: idéiste..., symboliste..., synthétique..., subjective..., décorative ». Nel 1890 Erick Satie compone le *Trois Gnossiennes*.

Era naturale che in una cultura di questo tipo molto stretti si facessero i rapporti degli artisti e dei poeti colla musica; essi tendevano alla condizione della musica come a una condizione di simbolismo magico o mistico dell'esistenza, una condizione soprattutto di purezza, di assoluto, di superamento del tempo, di catarsi: dalle *Correspondances* di Baudelaire al primo verso dell'*Art poétique* di Verlaine « de la musique avant toute chose », fino a Odilon Redon che si definisce « peintre musicaliste », e alla universale passione per Wagner.

Dallo sganciamento del soggetto di Denis, dall'ideismo di Aurier, dal decorativismo di Duranty, dalla tendenza alla condizione della musica, dall'ansia verso il limite estremo della pagina bianca di Mallarmé, veniva così, alla fine del secolo, una spinta fortissima verso l'arte pura. Ma Bonnard vi resiste, lasciando che quella spinta vada a scaricarsi su altre sponde; per cui l'interpretazione della sua opera nel senso dell'arte pura, della pittura-pittura, che è stata ripetuta ogni tanto e anche, di recente, da Cassou,<sup>(1)</sup> è un'altra falsificazione.

La frequente ostinazione a vedere in Bonnard una felicità, di vita di pittura di occhio, e il gusto della forma in sé, del colore per il colore, della « purezza » insomma, è stato un modo di tradirlo proprio in quanto ha di più profondo e originale. Perché ciò che dà valore al mondo bonnardiano e ne apre la comprensione difficile è lo spessore della realtà, l'accumulo di sostanza psichica di cui sono impregnate le sue immagini, il significato

<sup>(1)</sup> *Dialogue sur Pierre Bonnard entre Jean Cassou et Raymond Cogniat* premesso a: Annette Vaillant, *Bonnard ou le bonheur de voir*, Neuchâtel, 1965.

simbolico dei suoi oggetti, delle sue costruzioni, il senso del tempo e della memoria che vi scorre. È il punto dove Bonnard si avvicina a Proust, un altro grande transfuga dalle regioni della « purezza ».

Sullo sfondo di un'atmosfera così complessa e densa, nell'ultimo decennio del secolo, la formazione di Bonnard avveniva però su alcuni stimoli più particolari. Dietro di lui c'è l'Impressionismo; ma ne è diviso da una diversità di sostanza, in Bonnard c'è un'inquietudine che altera i rapporti delle cose e la loro forza di irradiazione; nel grande pittore degli interni-esterni dipinti intorno al 1930 si sente il lettore di Mallarmé non quello di La Fontaine. Guardiamo la luce: se batte, dipinta da uno degli impressionisti, sul volto di una ragazza nel canotto o di un giovanetto che fa la merenda nel sottobosco o che balla al Moulin de la Galette, è il riflesso tremulo e fugace dell'acqua o del sole tra le fronde, simile a quello che ravviva i colori del vestito o dell'ombrello; ma se brilla, dipinta da Bonnard, sulla tempia di Marthe che parla seduta a un tavolino con Reine Natanson è il segno crudele e ignoto di un turbamento dello spirito, come il frammento, la bruciatura di un'aureola di sofferenza. In Bonnard più che un rapporto diretto e generico con l'Impressionismo, che del resto risultava difficile alla sua mentalità antidogmatica, alla sua incapacità di riassumere i fatti della vita e dell'arte in schemi, si possono trovare rapporti particolari con qualcuno degli impressionisti, per ognuno in modo diverso e per periodi diversi.

Di Monet Bonnard amò fin dall'inizio il sentimento lirico della natura e ne scoprì forse in lui, più che in Sisley, o in Pissarro, lo spessore, il senso fondo, aggrovigliato, misteriosamente brulicante degli ammassi di erbe, di foglie, di acque, o dei cieli nuvolosi, delle spiagge desolate. E più avanti, nel secondo e terzo decennio del nuovo secolo, devono aver contato qualcosa per Bonnard i rapporti con Monet nell'ultimo periodo della sua creazione. Bonnard aveva acquistato nel 1912 una casa a Vernon, vicino a Giverny ed Hedy Hahnloser lascia supporre che questa vicinanza non sia stata proprio un caso. È abbastanza suggestivo infatti pensare che vi abbia contribuito l'emozione che Bonnard deve aver provato di fronte ai 48 « paysages d'eau », esposti nella primavera del 1909 alla galleria Durand-Ruel.

Di Renoir avrà ammirato soprattutto i nudi, lo splendore luminoso, panico di quei corpi di donna che invadono il mondo. Ma sulla pelle un po' illividita dei nudi di Bonnard scorre un brivido, di freddo o di timore, e li fascia una tristezza sottile; sono tanto meno « sani ». Lo avrà affascinato però anche la « féerie » cromatica del periodo di Cagnes.

Ma Bonnard non amava solo la girandola folle del colore, il suo illimitato espandersi; voleva il controllo; cercava di unire l'intensità vitale del colore alla costruzione dello spazio e della forma. Ecco allora affacciarsi Degas. E non soltanto per il taglio di certe scene, per l'impaginazione delle immagini, ma proprio per quella sua capacità stupenda di essere così emozionato e quasi sfatto, quasi magicamente visionario nel colore e nello stesso tempo così plastico, netto e crudele nella forma. Il riferimento è soprattutto ai pastelli che vanno dal 1885 al 1903 circa. Il colore diffuso degli interni, l'atmosfera soffocante e satura di odori, profumi, sudori, delle stanze dove le donne si lavano, il lumeggiare cromatico e quasi « tachiste » dei fondi, dei vestiti, dei tappeti che circondano i nudi, e sui quali essi si adagiano o si incastrano, e la tristezza di questi nudi, talvolta la loro miseria, l'ironia con cui sono guardati, il loro mistero quotidiano, sono tutte cose che toccano la pittura di Bonnard.

Anche Cézanne troviamo sulla strada dei precedenti formativi di Bonnard all'incirca nella stessa direzione. Bonnard aveva per lui una grande ammirazione, e forse anche per la suprema moralità della sua vita solitaria, oltre che per l'opera. È molto significativo un ricordo di Thadée Natanson:

« Je tiens de Sam Salz, le fameux collectionneur new-yorkais, qui, à l'époque où Bonnard refusait de vendre, n'en pouvait pas obtenir un tableau, qu'il reçut un jour à Paris sa visite. Bonnard s'arrêta longuement devant une nature morte de Cézanne aux bisquits que l'amateur venait d'acquérir. — Et que pourriez-vous faire, dit enfin notre Bonnard en se retournant, d'une pauvre toile de moi, quand vous avez ce panneau qui est toute la peinture? ».<sup>(1)</sup>

---

<sup>(1)</sup> THADÉE NATANSON, *Le Bonnard que je propose*, Genève, 1951.

Tutta la pittura: la sintesi di forma e di colore. Del resto Bonnard fa parte del gruppo di giovani, che insieme a Odilon Redon fanno corona alla natura morta del maestro di Aix nel famoso « *Hommage à Cézanne* » dipinto da Denis nel 1900. Mentre viene, per contrapposto, da ricordare la sua assenza dall'« *Hommage à Gauguin* » che Girieud invia al Salon d'Automne del 1905, dove appaiono, del vecchio gruppo dei Nabis, soltanto Denis e Serusier. È soprattutto verso il 1913; quando Bonnard affronta in alcune opere, di cui la più importante è « *La salle à manger de campagne* », il problema di stringere il colore in una struttura di linee, di volumi, di incastri che porti a una rigida definizione della forma, che si fa più sentire la meditazione su Cézanne. E già il vecchio maestro, sfogliando una volta nella bottega di Vollard la raccolta di *Parallèlement* illustrata da Bonnard, aveva detto: « *De qui est-ce?... C'est dessiné dans la forme* ».

Anche *Parallèlement* e in genere tutto il Verlaine anteriore alla « conversione » di *Sagesse* credo che abbia fornito elementi e immagini di stimolo a Bonnard. Sarà invece Maurice Denis a illustrare *Sagesse*. Ma un certo « étouffement » verlainiano e alcune rappresentazioni un po' misteriose, ambigue e ombrose di interni in *Parallèlement* e in *Jadis et naguère* sono probabilmente all'origine della prima sensazione bonnardiana:

*Les longs rideaux de blanche mousseline*  
*Que la lueur pâle de la veilleuse*  
*Fait fluer comme une vague opaline*  
*Dans l'ombre mollement mystérieuse,*<sup>(1)</sup>

oppure:

*Derrière elles, au fond du retrait riche et sombre,*  
*Emphatique comme un trône de mélodrames*  
*Et plein d'odeurs, le Lit, défait, s'ouvrait dans l'ombre*<sup>(2)</sup>

sono versi che creano un'atmosfera simile a quella delle stanze, dove i nudi di Bonnard si stendono mollemente fasciati di luce e di penombra; primo

<sup>(1)</sup> *Parallèlement*, Per amica silentia.

<sup>(2)</sup> *Parallèlement*, Sur le balcon.

fra tutti viene alla memoria il nudo riverso de « L'Indolente » (Museo d'Arte Moderna di Parigi).

Il rapporto non potrebbe forse spingersi oltre, poiché la suggestione della poesia verlainiana si risolve tutta nel gusto del « fané », nell'ambiguità, nella imprecisione della « fadeur », nella impossibilità della sensazione di giungere a una costruzione di realtà;<sup>(1)</sup> ma questa corruzione, questa impalpabilità, questa insicurezza di contorni devono avere all'inizio influenzato Bonnard ed egli poi le risolse con una forza del tutto diversa, quella che lo portò vicino a Proust. E « le bonheur triste des cœurs fidèles » è ancora una immagine che può segnare, almeno, la vita di un uomo come Bonnard.

La vicinanza a Proust, o almeno la creazione di un'opera che ha dei punti di consonanza con quella proustiana, è infatti un punto di arrivo per Bonnard. Proust non entra nella sua formazione; tutt'al più Bonnard può aver letto negli anni giovanili *Les plaisirs et les jours* che fu pubblicato nel 1896; e, se lo fece, sarà certo rimasto incantato dalle « rêveries couleur du temps » del capitolo *Les regrets*. Ma è opportuno approfondire un rapporto, che ritengo abbia grande importanza per illuminare l'opera di Bonnard, poiché conduce direttamente al suo cuore. Già Longhi nel 1955, in occasione della mostra di Bonnard a Milano, aveva accennato a questo rapporto con una frase che, come sempre in lui, contiene condensata in un'intuizione folgorante l'essenza del fatto: riferendosi al « Ritratto di Reine Natanson e Marthe Bonnard » lo diceva « di una sintassi così stratificata e complessa da non trovar paragone che nel contemporaneo Proust ». <sup>(2)</sup> La sintassi stratificata e complessa corrisponde a quello che io chiamo lo spessore spazio-temporale e che mi sembra il centro della poesia di Bonnard. La questione era stata poi ripresa da Alberto Martini. <sup>(3)</sup>

All'inizio il rapporto esiste già, ma è soltanto esteriore. È il periodo che arriva fin verso il 1910, in cui Bonnard dipinge le scene della vita di Parigi: silhouettes di signore ritagliate sullo sfondo degli episodi minuti

(1) JEAN PIERRE RICHARD, *Fadeur de Verlaine in Poésie et profondeur*, Parigi, 1955.

(2) ROBERTO LONGHI, cit.

(3) ALBERTO MARTINI, *Gli inizi difficili di Pierre Bonnard*; *Arte Antica e Moderna*, 3, 1958.

della strada, ragazzi che giocano nel Bois, molti ponti, una carrozza che passa, le luci della notte, un ristorante (il Ritz?), il Moulin-Rouge, « la marchande des quatre-saisons », quella stessa il cui « grido » richiama a Marcel, che lo ascolta di primo mattino appena risvegliato vicino ad Albertine, il ritmo gregoriano.

La caratteristica di queste opere è di essere « scene », mentre quelle degli impressionisti erano « paesaggi » di Parigi; il quadro di Bonnard diventa un'animazione di episodi, di persone, di vita al punto che, racconta Vollard, il pittore Helleu riconosce sua moglie in un'incisione dell'Album « Vue de Paris ». C'è in questo momento, con Proust, un rapporto d'ambiente, d'atmosfera. E poco più avanti una corrispondenza simile, ma già più approfondita, si stabilisce tra le stanze di Bonnard, screziate nell'ombra di uno splendore tutto interno, sospeso, delicato, dove i vassoi di frutta, sparsi sulla tavola, sembrano vascelli che attraversano lentamente la lunga bonaccia del pomeriggio, e la

« salle à manger de campagne où je pourrais arriver tout à l'heure, et les odeurs que j'y trouverais en arrivant, l'odeur du compotier de cerises et d'abricots, du cidre, du fromage de gruyère, tenues en suspens dans la lumineuse congélation de l'ombre qu'elles veinent délicatement comme l'intérieur d'une agate, tandis que les porte-couteaux en verre prismatique y irisent des arcs-en-ciel ou piquent çà et là sur la toile cirée des ocellures de paon ».<sup>(1)</sup>

Ma il vero rapporto in profondità avviene quando Bonnard, negli anni successivi, arricchisce in modo tanto nuovo e complesso, la vita psicologica delle sue immagini; allora non sono più possibili le citazioni particolari, il rapporto è di sostanza. Bonnard sente la grandezza epica del quotidiano e ne fa un poema variabile e intenso. Tutto è normale, il tempo scorre implacabile nei suoi interni borghesi, sulla pelle dei suoi nudi come un riflesso luminoso, sui suoi paesaggi come un brivido ecquoreo e colorato; Bonnard fissa un momento sospeso nel gran flusso del tempo, nel gran divenire

---

<sup>(1)</sup> MARCEL PROUST, *La Prisonnière*, Pléiade, pag. 411.

impalpabile delle cose; tutto finirà per corrodersi, impolverarsi e corrompersi. Egli sa che questo momento è bello e triste, quasi straziante nella sua coscienza di darsi in assoluto in un seguito ininterrotto di momenti uguali, in uno scorrere verso la morte. L'esistenza si consuma tra i riflessi luminosi dei vetri sulla tavola, dell'acqua del bagno, o del sole che entra dalla finestra, nell'indolenza di pomeriggi senza fine, tra i colori vivaci delle stoffe, delle tovaglie, degli alberi, dei fiori. Gli oggetti acquistano la loro vita segreta e simbolica, sono dati nella loro essenza, sono testimoni silenziosi. La vita così vale solo per questo suo movimento nel tempo e per questa sua potenziale corruzione; non c'è speranza nel mondo di Bonnard, e c'è invece calma coscienza di questa disperazione. Sugli oggetti, sulle pareti, sugli specchi, sull'immagine del giardino ritagliata dal riquadro della finestra aperta, in questi spazi delimitati, si è accumulato un tempo umano che vi ha creato uno spessore di vita e una risonanza tutta interiore: si è accumulato il tempo della memoria. All'« hic et nunc » della pittura diretta, anche di quella degli impressionisti, si è sostituito il « jadis et ailleurs » dell'evocazione, del ricordo, del deposito interiore. Bonnard giunge ad esprimere questo tempo, un tempo proustiano, in una creazione di spazio; spazializzando il tempo, compie un'operazione simile a quella di Proust.<sup>(1)</sup>

Avviene talvolta al Bonnard che indaga la realtà con questi occhi rivolti in dentro, rivolti al passato, di imboccare in essa un cammino che lo porta in un luogo diverso, immaginario, ad una realtà fantastica e ignota che diventa un luogo interiore. Come Alain-Fournier e Proust. E Poulet che studia questo processo di approfondimento di una realtà immaginaria e più vera in Proust dice:

« “ Elstir ne pouvait regarder une fleur, écrit Proust, qu'en la transplantant d'abord dans ce jardin intérieur où nous sommes forcés de rester toujours „. Jardins intérieurs où nous transplantons non seulement les fleurs, mais les paysages, les figures des êtres, et jusqu'aux noms que ces êtres portent. Lieux intérieurs, qui sont justement différents de tous les autres, parce que, comme l'église de Combray, ils possèdent

---

(1) GEORGES POULET, *L'espace proustien*, Parigi, 1963.

une dimension de plus, et que nous ne pouvons nous les représenter qu'à travers une certaine profondeur de durée».<sup>(1)</sup>

Ciò che fa appunto la novità e la modernità di Bonnard è questa stessa fusione di luogo e di durata, di spazio e tempo; le sue immagini possiedono « une dimension de plus », che ne costituisce lo spessore psichico e temporale; è lo spazio interiore che si trasforma in profondità della durata. Un'immagine di Bonnard non è mai solamente data; un pomeriggio che accende di luce dorata le pareti e gli oggetti di una stanza, non è solo un pomeriggio in una stanza, ma è uno spazio fantastico e misterioso, colmo di noia, di malinconia, di dolore, di tempo passato e accumulato, di atti semplici e assoluti della vita. Proust aveva scritto:

« Une image offerte par la vie nous apportait en réalité, à ce moment-là, des sensations multiples et différentes. La vue, par exemple, de la couverture d'un livre déjà lu a tissé dans les caractères de son titre les rayons de lune d'une lointaine nuit d'été..... Une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats. Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément ».<sup>(2)</sup>

È chiaro che lo spazio impregnato di tempo, che Bonnard apre sulle sue tele, è cosa del tutto diversa dall'intimismo. Anche questa è una formula falsa per lui, forse la è un po' meno per Vuillard, col quale di solito è accomunato sotto di essa. Considerare intimistico il mondo di Bonnard è un po' come sentire crepuscolare quello di Morandi; non che intimismo e crepuscolarismo non possono dare poesia, e anche alta a volte, ma la sostanza di Bonnard e di Morandi è più sprofondata negli oscuri recessi dell'esistenza, ha più « spessore ». L'epicità del quotidiano non può confondersi con l'intimismo, anzi ne è quasi l'opposto.

---

<sup>(1)</sup> GEORGES POULET, op. cit., pag. 34.

<sup>(2)</sup> MARCEL PROUST, *Le temps retrouvé*, Pléiade, pag. 889

La pittura di interni che Bonnard e Vuillard hanno portato a un tale grado di poesia era l'espressione dell'altissima vita borghese di Francia alla fine del secolo scorso. Anche nell'Olanda del XVII secolo, caratterizzata da una ricca vita media borghese, era fiorita la pittura di interni. È il gusto del benessere, della casa, del tempo trascorso tranquillamente nelle stanze, degli arredi, della musica. Ma Bonnard abbiamo visto in che modo si sia sottratto al « genere », come abbia stravolto la quiete di quel mondo. Con Vuillard, Bonnard ha fatto un buon tratto di cammino, molto vicino agli inizi, poi sempre più divergente. La prima formazione, l'aria che hanno respirata sono state le stesse, e anche una certa sensibilità di fondo. Ma Vuillard è un mite, originale, dolce poeta, rinnova dei problemi tradizionali, non è un eversore; Bonnard rovescia le cose nella violenza della sintesi colore-luce-forma, nella trasformazione spaziale del tempo porta nuove scoperte. Vuillard stempera con sottile, a volte straziante, alchimia « les beaux gris », Bonnard afferma che non c'è mai abbastanza giallo; il primo, dice Chastel, « dose des valeurs », il secondo « pèse des intensités ».<sup>(1)</sup>

La raffinata sensibilità di Vuillard, che lo porta a trasformare in sottile poesia l'eccesso di decorativismo, è il corrispettivo della sua indole timida, introversa; i suoi amori sono sempre adorazioni a distanza, la dichiarazione a Misia Sert <sup>(2)</sup> spiega tutto il suo carattere e il senso della sua vita; così in lui un certo intimismo è nello stesso tempo una naturale invenzione ed un limite, i suoi interni, privi d'aria, indicano un ripiegamento su se stessi; nei primi, bellissimi, pannelli decorativi ogni cosa acquista una fissità senza fondo, come gli arazzi fioriti del gotico; la sua lettrice <sup>(3)</sup> è una « dame aux liocorne » del 1896. Bonnard supera fin dall'inizio l'intimismo perché uomo solitario,

---

<sup>(1)</sup> ANDRÉ CHASTEL, *Vuillard*, Parigi 1946.

<sup>(2)</sup> « Vuillard voulut faire une ultime promenade au bord de l'Yonne. Nous partîmes au déclin du jour. Grave et rêveur, Vuillard, me conduisit le long du fleuve cerné de hauts bouleaux aux troncs d'argent. Je crois que nous ne parlions pas. Il avançait lentement dans l'herbe jaunissante et je respectais inconsciemment son silence. Le jour tombait vite, et nous prîmes pour rentrer un raccourci à travers un champ de betteraves. Nos silhouettes, côte à côte, n'étaient plus que des ombres calmes sur le ciel pâle. Le sol devenait rugueux sous nos pas. Je m'accrochai le pied dans une racine et tombai à moitié. Vuillard s'était arrêté court pour m'aider à reprendre mon équilibre. Nos regards se rencontrèrent brusquement. Je ne vis que ses yeux tristes briller dans l'obscurité grandissante. Il éclata en sanglots ». MISIA SERT, *Misia*, Parigi, 1952.

<sup>(3)</sup> Quella del pannello « La lecture », del Museo d'Arte Moderna di Parigi.

cresciuto e rafforzato nella solitudine, che è sempre una condizione dolorosa ma profondamente vitale; non è un introverso, è in equilibrio, riservato e come un po' perduto nel suo silenzio, ha il pudore dei sentimenti, che lo agitano e lo turbano, ma che non scopre mai; sottilmente malinconico e apparentemente ironico, partecipa totalmente alla vita delle cose, se ne appropria, se ne arricchisce, accumula materiali nella memoria. Quasi ogni mattino della sua vita è uscito di casa, per lunghe passeggiate in campagna, solo, a prendere possesso del mondo, poi è sempre vissuto tra gli oggetti familiari, quotidiani, semplici. Con la forza che gli veniva dal dolore e dalla solitudine ha dato sublimità a queste banali presenze che lo circondavano, ha riscattato la loro vita opaca, con un processo abbastanza simile a quello compiuto da Charles-Louis Philippe. A volte la poesia che essi sapevano trarre dall'esistenza è molto simile: Angèle, la cucitrice di *Croquignole* seduta per tutta la giornata alla sua macchina, davanti alla finestra che guarda il cimitero di Montparnasse, è un personaggio bonnardiano. Ma Bonnard è anche più complicato, può arricchire il significato delle sue immagini con una dimensione misteriosa, quello stesso alone di irrazionalità sentimentale che circonda l'opera, e la vita, di Alain-Fournier.

Per un simile artista allora i valori di intimità potranno essere assunti solo nel senso in cui li usa Bachelard,<sup>(1)</sup> cioè come spazio della solitudine, nel doppio significato, metafisico e reale, di spazio interiore dell'uomo solitario, del « rêveur » solitario, e di spazio reale in cui l'uomo ha sofferto e gioito della solitudine. C'è tutta una serie di opere di Bonnard, che si fanno più fitte e diventano gruppo compatto negli anni intorno al '30, e sono tra le sue più suggestive e complesse, in cui si può studiare una ricca fenomenologia dello spazio chiuso, o, spesso, semi-aperto. In queste opere la stanza non è lo sfondo, o l'ambiente nel quale vivono dei personaggi o in cui si svolge qualche evento, ma è la stanza in sé protagonista, come deposito del tempo umano che vi è trascorso, cioè come tempo trasformato in spazio, e come spazio chiuso, circoscritto. Ma anche se questo spazio è

---

(1) GASTON BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Parigi 1957.



Pierre Bennard: *L'imbarcadere* (1936-1934)



aperto, attraverso la porta o la finestra, sull'esterno, non si ha il senso di liberazione, di fuga, d'immersione nel mondo, poiché di solito lo spazio esterno è un giardino, cioè ancora un luogo delimitato, recintato. L'archetipo della solitudine si manifesta nelle forme della stanza e del giardino.

Ma la solitudine è tormentata, ambigua: Bonnard la desidera come condizione essenziale della sua immaginazione, ma vorrebbe anche sfuggirla. La finestra e la porta, aperte sull'esterno, sono il simbolo di questa situazione psicologica; allo stesso modo degli specchi, che ricorrono frequenti nei suoi quadri, uno sfondamento della parete verso un al di là, verso uno spazio, sia pure fittizio, un tentativo di sfuggire alla chiusura, ma per ricadere in un altro spazio chiuso. È il desiderio di nascondersi, di trattenersi e nello stesso tempo di manifestarsi, di uscire, di essere in se stessi e in rapporto con gli altri. Bonnard crea, attraverso porte e finestre aperte, dei grandi interni-esterni, in una continuità spaziale satura di suggestione e di poesia. Entra la luce pomeridiana e colpisce gli oggetti così che le ombre diventano impronte luminose, vane, stampi fugaci, dissoluzioni appena toccate, mentre la densità della stanza sfiata a velare la lucentezza accaldata dei fiori, delle erbe. Ma se talvolta la finestra rimane chiusa, e l'esterno non è più che un desiderio represso, un miraggio abbandonato, gli oggetti si induriscono nella loro sostanza, brillano nella penombra come pietre preziose, la donna si appiattisce soffocata contro la parete, mentre di là dai vetri la mimosa si è sciolta in una massa di luce, o lontano sul mare si addensa il blu della sera.

Bonnard ha sempre nascosto il mistero, il dolore, il senso del tempo, e i suoi sentimenti più segreti, dietro l'alto splendore, la violenza e la profondità delle sue opere, nudi paesaggi interni, il mondo gli altri le cose; poi, alla fine della vita, si è confessato, ha rivelato tutto. I quattro autoritratti dipinti tra il 1938 e il 1945, i più belli e struggenti di tutta la pittura moderna, dicono, apertamente ormai, chi è stato Bonnard, ed è alla loro luce che va vista e capita la sua opera: un uomo solo, triste, abbandonato alla miseria della vita di ogni giorno, testimone doloroso dell'esistenza, affacciato allo specchio come se assistesse dal di fuori, da uno spazio irreali, al lento corrompersi del tempo, gli occhi sprofondati nel buio, circondato dalla luce implacabile che scorre sulla porta, sulle pareti e fissa, bruciandola, la materia.

# “QUADRI DI UN'ESPOSIZIONE”

di

Diego Valeri

## UN DISEGNO DI CARRÀ

*Il vento, nero sul mare,  
nel cielo è bianco.  
Bianche la barca, la vela, la casa  
sul dirupato monte,  
profilate da segni esili d'ombra.  
Bastano pochi fili al vento sparsi  
per aprire infiniti il mare il cielo;  
una scrittura di contorni, lieve  
come il pensiero, basta  
a formare le forme delle cose,  
semplici trasparenti impenetrabili,  
come la luce e l'ombra,  
e il bianco e il nero.*

## “LA FOCE DEL CINQUALE” DI CARRÀ

*Il fiume, esigua vena azzurra,  
si svena dentro il cuore immenso  
del mare duro oscuro.*

*Lento scende tra rive d'erbe folli,  
portando in bocca un tenero barlume  
d'oro colato da bocche invisibili  
di un cielo denso e greve.*

*È un fiume che diventa mare,  
un'acqua che si versa e fonde  
in altra acqua, nel circolo  
eterno dei terrestri umori:  
sole nell'aria, nuvole nel vento,  
e pioggia e neve, e correnti lunghe  
sospinte verso l'unico orizzonte  
dello spazio e del tempo.*

UN'ACQUAFORTE DI MORANDI  
(NATURA MORTA)

*Una luce acuta,  
che è lì, portata  
da un invisibile raggio,  
penetra dentro la mole  
compatta dell'ombra,  
vi scava linee forme figure.*

*Consunte cose sorgono nuove,  
schiudono gli occhi, stupiscono  
di rivivere ora  
in quella pura luce immemoriale.  
La bottiglia, velata dalla polvere  
favolosa dei vecchi solai,  
da se stessa risplende,  
effondendo un alone  
di luna fredda, senza colore,  
emersa ora dalla notte del nulla.*

“LA STRADA BIANCA” DI MORANDI

*I mattini d'argento  
e i pomeriggi biondi  
distesi su la lenta onda dei colli  
e su le facce lisce delle case  
tra oscure masse d'alberi.  
E la strada che gira  
sotto un sole lontano...  
Il paese dolcissimo è specchiato  
nell'immoto miraggio  
della malinconia,  
color del tempo, eguale come il tempo:  
tempo perduto, tempo ritrovato.*

NATURA MORTA DI MORANDI  
(ACQUERELLO)

*Candide forme, tralucanti oggetti,  
quale strana ventura  
vi condusse a incontrarvi in questa luce  
di sempre,  
a disporvi in un ordine di sempre,  
così che ognuno prende, con sua ombra,  
sua figura e suo essere?  
Donde il vostro formarvi vicendevole,  
fortuito e immobilmente certo?  
Donde il tocco di rosa  
così leggero, un soffio,  
che spira umano senso dentro il vostro  
chiuso breve universo?*

# RILETTURA SINCRONICA DI “CONVERSAZIONE IN SICILIA”

di

Marco Forti

Il modo migliore di ricordare Elio Vittorini è forse di rileggere *Conversazione in Sicilia*, il suo libro più celebre, e quello che segna il fondamentale punto di raccordo fra il suo sempre attraentissimo lavoro giovanile di *Piccola borghesia*, di *Sardegna come un'infanzia*, di *Garofano rosso*, di *Erica*, e la maturità generosamente indagatrice e ricercatrice di *Uomini e no*, del *Sempione*, della *Garibaldina*, delle due stesure de *Le donne di Messina*. Più che di una rilettura si dovrebbe trattare di una nuova lettura che fosse in grado di spogliare un libro come *Conversazione* delle incrostazioni ideologiche, occasionali, culturali, che per mille ragioni che non staremo ora a indagare vi trovarono i lettori di un tempo, e di volgere più direttamente al riconoscimento di un linguaggio, di una scrittura, di una forma poetica, che, oggi come ieri, possono servire a una connotazione più durevole del lavoro di Vittorini. Già nell'inizio del libro, che molti di noi sanno praticamente a memoria, vi sono in germe ed anche espliciti i motivi più tipici di questa prosa tutta rivolta allo scatto dell'immagine, a rompere la crosta della realtà, della possibile descrizione, in una energica sintesi lirica, nella miticità di un gesto, di uno scavo poetico, di una « epifania »: « Io ero, quell'inverno, in preda di astratti furori. Non dirò quali, non di questo mi sono messo a raccontare. Ma bisogna dica ch'erano astratti, non eroici non vivi; furori, in qualche modo, per il

genere umano perduto. Da molto tempo questo, ed ero col capo chino. Vedevo manifesti di giornali squillanti e chinavo il capo; e avevo una ragazza o moglie che mi aspettava ma neanche con lei dicevo una parola, anche con lei chinavo il capo. Pioveva intanto e passavano i giorni, i mesi, e io avevo le scarpe rotte, l'acqua che mi entrava nelle scarpe, e non vi era più altro che questo: pioggia, massacri sui manifesti dei giornali, e acqua nelle mie scarpe rotte, muti amici, la vita in me come un sordo sogno, e non speranza, quiete...».

Per il protagonista che dice io non conta tanto il pretesto occasionale del viaggio in Sicilia che pur c'è, la lettera del padre che comunica al figlio di avere abbandonato la madre per un'altra donna, ma la disposizione interiore a ritrovare nel viaggio motivi di conversazione e quindi di canto, nei diversi incontri pretesti per rituali di semplicità, di umanità originaria, di memoria che sia insieme scatto poetico verso il futuro, di una dimensione nuova nello spazio che ne sia una anche nel tempo, nella sua sostanza più stabile emergente dalla cronaca dei giorni e degli anni in una sua dimensione reale. Non si tratta qui di negare la carica di occasionalità, di immediata politicità, di moralità, l'evidenza anche pedagogica che, fin dalle sue prime pagine, ebbe anche *Conversazione*; ma di saper meglio riconoscere i luoghi deputati e la qualità del linguaggio che diede a tutti questi motivi una vittoria sulla contingenza, un significato che ha conservato loro, fino a oggi, un'autentica carica di definizione poetica, di sé e di altro. Così, fin dall'inizio del viaggio, i nomi magici dei paesi (« Amatea, Maratea, Gioia Tauro ») e i diversi incontri da quello col piccolo siciliano con la moglie bambina « bruciato dal freddo nella piccola persona senza cappotto », a quello pieno di reticenze e di diffidenze con Coi Baffi e Senza Baffi, a quello solare e rigeneratore col Gran Lombardo (« ...era un padrone di terre con tre belle figlie femmine, così disse, tre belle figlie femmine, e aveva un cavallo sul quale andava per le sue terre, e allora credeva, tanto quel cavallo era alto e fiero, allora credeva di essere un re, ma non gli pareva che tutto fosse lì, credersi un re quando montava a cavallo, e avrebbe voluto acquistare un'altra cognizione, così disse, acquistare un'altra cognizione ... »), sono tappe, occasioni, coincidenze quasi leggendarie, per il conseguimento di quella nuova e più alta dimensione

che sarà il vero oggetto del libro. A questa dimensione il narratore (l'io narrante) giungerà attraverso l'enumerazione mitica dei luoghi («...Alle tre, nel sole di dicembre, dietro il mare che scoppiettava nascosto, il trenino entrava, piccoli vagoni verdi, in una gola di roccia e poi nella selva dei fichi-dindia. Era la ferrovia secondaria, in Sicilia, da Siracusa per le montagne: Sortino, Palazzolo, Monte Lauro, Vizzini, Grammichele...») e attraverso gli incontri e i colloqui («... Ma avevo conosciuto l'uomo dalle arance, Coi Baffi e Senza Baffi, il Gran Lombardo, il catanese, il piccolo vecchio dalla voce di fuscello secco, il giovane malarico avvolto nello scialle...»); sarà uno spostamento nel senso orizzontale dello spazio e in quello verticale e interiore del tempo. Fino a che: «...uno disse "neve", e si fu arrivati...» e le due dimensioni non coincidono col cuore emblematico stesso della Sicilia, col paese natale che è luogo di un ritorno alle Madri e insieme di rivendicazione per l'uomo in cerca di «altri doveri», luogo di vitalità, di allegrezza ritrovata ma anche di strazio, di scavo di una verità umana nelle sue radici e insieme di contatto con l'al di là, con i fantasmi, con una realtà superiore del tempo e della memoria e insieme col sotterraneo corso di un inconscio collettivo che solo per caso si scava in quel luogo e in quel momento.

Resistono senza ombra di appannamento tutti sostenuti come sono dalla carica mitica che fin dall'origine li strappava a un possibile sfruttamento in senso pratico, i colloqui fra il figlio e la madre, ritmati e cadenzati dal gestire umile e forte della donna nei suoi lavori domestici, e dalle stratificazioni che via via la memoria, le figure e gli avvenimenti evocati apportano, dando forza e spessore al racconto. Tutto tende a diventarvi «due volte reale»: come il ricordo della madre giovane quando accoglieva irata il narratore e i suoi fratelli di ritorno da scuola sulla porta della casa cantoniera o nelle piccole stazioni dove li conduceva la carriera del padre ferroviere («...Era questo, mia madre; il ricordo di quella che era stata quindici anni prima, venti anni prima quando ci aspettava al salto del treno merci, giovane e terribile, col legno in mano; il ricordo, e l'età di tutta la lontananza, l'in più d'ora, insomma due volte reale...»); come il ricordo del nonno materno che «aveva messo al mondo delle figlie grandi e belle, tutte figlie femmine» e che era

un socialista non come gli altri, un grand'uomo e « poteva credere in San Giuseppe ed era socialista »; come il ricordo del padre che recitava Shakespeare per le mogli degli altri cantonieri e ferrovieri e amava ballare, giocare, divertirsi, e la cui immagine nel punto culminante del dialogo fra madre e figlio si mischia e confonde amaramente-umoristicamente con quella più grandiosa del nonno materno: « ...Parlò e parlò mia madre un pezzo del nonno, o del babbo, o di altri che fosse, dell'uomo insomma, e io mi trovai a pensare che doveva essere una specie del Gran Lombardo... ». E quando Vittorini ha trovato in questo colloquio il tono giusto fra la rammemorazione e la provocazione, fra la confidenza e l'ironia, fra lo scavo nel punto del dolore originario e il rimedio di certi gesti e di certe alzate di spalle, ha risolto praticamente il nodo cruciale del suo libro, da cui sarebbe derivata la soluzione di tutti gli altri nodi più e meno evidenti, più e meno privati del suo libro e di tutta una parte del suo lavoro.

Non staremo ora a ricalcare le singole battute del colloquio fra il narratore e sua madre, e come da esse si generi la seconda parte del viaggio, con la gita della madre accompagnata dal figlio nelle case dei poveri, dei poverissimi e dei meno poveri del paese, a fare le punture di cui la donna vive; e come di qui nasca il nuovo motivo dell'incontro del narratore con l'arrotino e con i suoi amici e infine, a tarda notte, l'incontro nel cimitero col fantasma del fratello morto soldato, e con esso il conseguimento di una precisa e come fissata dimensione di favola e di mito. Facile oggi è, a un primo livello di rilettura, indicare certe chiavi di interpretazione dell'energico mistero laico che costituisce la seconda parte di *Conversazione in Sicilia*. Così si può indicare nel giro delle case sempre più povere, sempre più buie a fare iniezioni, anche un preciso tema sociologico che avrebbe avuto un particolare approfondimento in tanta successiva letteratura meridionalistica; e indicare nel colloquio tutto tagliente, enigmatico, ironico, con l'arrotino e i suoi amici, nella sua ferocia, una dimensione che oggi appare di evidente polemica antifascista. Non sottovalutiamo questo aspetto che fu uno dei più meritevoli di *Conversazione in Sicilia* al momento della sua uscita, e che ne informava la carica morale e pedagogica particolarmente coraggiosa ed aperta; ma in una seconda

fase della nostra lettura saranno anche altri gli aspetti del discorso vittoriano ad apparircene degni di menzione, e in particolare quelli che ne rendono più durevole la carica umana e poetica di fondo. Come dimenticare certe parti di commento che accompagnano via via le visite agli ammalati: « ...Ma forse non ogni uomo è uomo; e non tutto il genere umano è genere umano. Questo è un dubbio che viene, nella pioggia quando uno ha le scarpe rotte, acqua nelle scarpe rotte, e non più nessuno in particolare che gli occupi il cuore, non più vita sua particolare, nulla più di fatto e nulla da fare, nulla neanche da temere, nulla più da perdere, e vede, al di là di se stesso, i massacri del mondo... »; o come non dare tutta la sua importanza al motivo lirico del paesaggio e delle zampogne che fa da sottofondo a tutta questa fase di approfondimento in senso sociale e corale: « ...C'era sempre musica di zampogna nella grande aria fredda lucente di sole, ed era viva ora, non neve, non nuvola, vicinissima, e in essa c'era scampanio di campane da capre, scampanio pieno, non più tintinnio sparso, era come se greggi e greggi passassero dietro le case... ».

Vero è che *Conversazione* si esprime e dura soprattutto in una seconda dimensione più scavata ed emblematica che, infine, ne porta le molte implicazioni su un piano di molteplice autonomia di linguaggio. Una lettura libera da schemi e da stratificazioni generazionali potrebbe perfino dire che certe sollecitazioni enigmatiche nel colloquio politico con l'arrotino o con i suoi amici (« ...Mi guardò e mi strizzò l'occhio luccicante negli occhi e nero in faccia e disse: "Ah! Ah!" "Ah! Ah!" dissi io, e strizzai l'occhio a lui. E lui si chinò al mio orecchio, mi parlò nell'orecchio. E io ascoltai le parole sue al mio orecchio, ridendo, dicendo "Ah! Ah!", e parlai nell'orecchio a lui e fummo due che si parlavano nell'orecchio, e ridevamo, ci battevamo le mani sulle spalle... ») ne portino più avanti, addirittura fino a noi che rileggiamo oggi, le diverse implicazioni; così come il rituale di impossibile e pur commoventissima fratellanza che si svolgerà al cimitero nel colloquio fra il protagonista che ha bevuto e parlato fino allora di « altri doveri » con l'arrotino e i suoi amici, e il fratello soldato morto in guerra, porterà il racconto a una dimensione aperta ma suggellata che proprio come tale, arriverà meglio alla

sostanza di scavo, implicita, tutta disegnata nella propria essenziale invarianza di questo libro. Un lettore che si avvicinasse per la prima volta a *Conversazione in Sicilia* e che non avesse le chiavi che noi abbiamo sui « massacri » e sulle « guerre » di cui si parla, sugli « enigmi » e gli « altri doveri » a cui si allude potrebbe trovarsi a vedervi simboleggiate altre vicende e situazioni, magari attualissime, di oggi, che, come le originarie, potrebbero trovare nel libro vittoriniano tutta la loro carica di protesta non immediata, di favola, di lirica provocazione. Ci troveremmo così, se ce ne fosse bisogno, ad avere un'ennesima prova sulla durata del linguaggio di *Conversazione* in un proprio autonomo universo, sulla sua precisa strutturalità e letterarietà, sul fondamentale valore ritmico del suo dialogato, al di là dell'occasione storica e culturale in cui è nato; alla fondazione, con questo libro, di luoghi veramente insostituibili del linguaggio narrativo e poetico della nostra letteratura di questo secolo.

# LA SIGNORA EMMA E IL DOLORE

di

Mimì Zorzi

**E**ra diventato quasi un appuntamento quel loro incontro del venerdì. Lei verso le dieci del mattino si metteva in macchina e, percorso un tratto della via Olimpica, voltava bruscamente a destra per una strada nascosta fra le piante, che si stendeva divincolandosi come una serpe, fino a raggiungere la Flaminia antica. Giunta all'incrocio la signora Emma doveva rallentare perché lo sbocco sulla Flaminia era infido. Là però si era già in campagna. Lei lo sapeva e abbassava impaziente il vetro del finestrino per sentire l'odore dell'aria. Intanto incominciava a pensare al signor Pizzetti. Il signor Pizzetti la stava aspettando. Dopo la curva, dopo l'incubo grigio del Nuovo Ospedale, le prime pecore, i polli, i campi verdi di trifoglio e di carciofi. Lei sapeva che lui era là, dietro la curva, qualsiasi tempo facesse, estate, inverno, sempre... Era là che l'aspettava dietro il lungo muro bianco del cimitero, infagottato nel suo cappotto troppo grande, la lobbia alta, a torre sopra gli occhietti da cinese e il naso rubicondo punteggiato di nero. La signora Emma pensando al signor Pizzetti sorrideva e insensibilmente, col piede, pigiava sull'acceleratore.

Così l'aveva visto la prima volta, appoggiato al suo bastone grosso e bitorzoluto come il ramo di un leccio. Pareva che si appoggiasse per non crollare sotto il peso del cappotto lungo e massiccio.

Erano stati presentati in fretta. Sembrava che la cugina Clara volesse tirar via. « Il signor Pizzetti », aveva detto, senza precisare, girando la testa e sbavando le parole nel vento. Lagnoso e freddo, il vento soffiava infilandosi fra il collo e il bavero dei cappotti, ma pareva che il signor Pizzetti non lo avvertisse. Stava a testa nuda, la lobbia marrone penzolante dalla mano sinistra. L'aria fredda sollevava la lieve peluria color della cenere che gli incoronava la testa rotonda. Sulla porta della chiesa la sposa baciò i parenti, salì

sulla macchina lucida, nera, cromata, profilata nell'interno dai fiori bianchi. Il signor Pizzetti sorrise. Quasi poteva sentire il profumo dei garofani e delle tuberose, il tepore accogliente dei cuscini. Erano anni che non andava in automobile, però ricordava bene il piacere di appoggiare la schiena, di allungare le gambe. « Fa freddo », disse la cugina Clara, e poi alla signora Emma: « ci vediamo all'albergo ». Si era chinata un poco nel parlare. Al signor Pizzetti disse: « arrivederci ». Il signor Pizzetti sapeva di essere escluso dalla colazione, ma non glie ne importava; o meglio non doveva pensare all'aroma del brodo caldo, ai polli, alle insalate, ai dolci, per essere proprio sicuro che non glie ne importasse nulla. Era il fatto di essere escluso, di non essere considerato degno, che non lo toccava. In altri tempi si sarebbe certamente offeso, ma ora... Rise dentro di sé. Offendersi? Che voleva dire offendersi? Adombrarsi? Gli veniva proprio da ridere. Forse quella Clara voleva umiliarlo, forse soltanto si vergognava; di questo però sinceramente non poteva darle torto. Eccola che se ne andava, tenendosi sulla testa con una mano la padella rovesciata del cappello. Era contenta di aver fatto una buona azione. Aveva invitato il vecchio Pizzetti perché era stato compagno d'armi del povero papà. Certamente non aveva avuto torto a escluderlo dalla colazione. Se fosse stato invitato probabilmente si sarebbe buttato sui piatti, con la fame che aveva. Forse si sarebbe anche ubriacato... Pensò alla faccia esterrefatta di Clara, rise ad alta voce; così incominciò a tossire. Lo sapeva che non doveva ridere in quel modo, a bocca aperta nel vento. Ma quell'altra signora cosa voleva? Non se n'era andata, anzi era rimasta lì a guardarlo e ora cosa faceva? Gli batteva sulla schiena come si fa con i bambini che hanno il singhiozzo, con la mano sottile coperta da un guanto nero.

La seconda volta fu sulla soglia del mercato coperto. La signora Emma scendeva gli scalini con una grossa cesta in mano. Pioveva a lunghi fili. Dentro al mercato le luci erano accese, tanto era buio fuori. Qua e là, sopra il verde squillante delle insalate e la rotondità colorata delle arance, si levavano i banchi della carne. Alti sopra una piccola folla di donne affannate, i macellai tagliavano brandendo i lunghi coltelli. Fermo, quasi accovacciato sugli scalini, stava il signor Pizzetti. In mano teneva una lunga rete rossa. In fondo alla rete c'erano due limoni.

La signora Emma si vergognava di farsi riconoscere. Forse il signor Pizzetti non sarebbe stato contento di mostrarsi così, in quell'atteggiamento quasi impudico, in agguato ai cibi. Negli occhi intorpiditi si leggeva un desiderio violento. Desiderio, ma anche una sorta di ripugnanza. La signora Emma se avesse potuto avrebbe cancellato via il mercato, l'avrebbe chiuso con una tenda nera, per non offendere il signor Pizzetti; perché era evidente che il suo desiderio, la sua ansia, inconsciamente lo avvilitavano. Il signor Pizzetti desiderava famelicamente le arance bionde, il profumo dei mandarini lo inebriava, la carne sgocciolante sangue gli faceva tremare la vecchia bocca. Però, pensava la signora Emma, se lei lo avesse risvegliato da quel sogno, forse si sarebbe vergognato. Entrò nel bar vicino al mercato. Il locale era caldo, umido del vapore che saliva a sbuffi dalla macchina del caffè.

Ordinò il caffè e aspettando che la servissero si avvicinò al vetro appannato che la divideva dalla pioggia. Dietro a lei, appoggiate al banco, due donne chiacchieravano mangiando i maritozzi con la panna. Parlavano con la bocca piena, orlata di panna bianca. Ai loro piedi le borse gonfie lasciavano sfuggire foglie madide di sedani, aste bianco-verdi di cardi. Poi, eccolo. Pareva un fagotto, lento sotto la pioggia. Ma la pioggia, lui, non la sentiva. La rete pendeva flaccida, con i due limoni nel fondo. La signora Emma uscì dal bar; lei sì la sentiva, la pioggia. Le scendeva nel collo, le bagnava le gambe. Gli corse dietro. « Buongiorno signor Pizzetti », disse. Lui fece ancora due passi, poi si fermò. La guardò per un momento. Gli occhi erano torbidi, le sopracciglia, la barba non rasata erano bagnate dalla pioggia. Lottava per uscire dal sogno del mercato. « Buongiorno signor Pizzetti », ripeté la signora Emma con la voce alta scandendo bene le parole per aiutarlo. « Mi riconosce? ». « Ah... ma certo... », le rispose dubbiosamente come tornando da lontano, « la signora Emma... » cercò di sorridere, la riconobbe. Si tolse la lobbia impacciato dal bastone, dalla rete con i limoni. « Piove », disse la signora Emma, « si metta il cappello ». « Piove », disse lui, « buongiorno signora » e rimaneva fermo, la testa nuda sotto la pioggia.

« Venga nella mia macchina », disse lei, « l'accompagno, così non si bagnerà ». « Vengo », disse lui. Si rimise il cappello. « Piove davvero », ripeté guardando il cielo bigio, « piove forte ».

A casa della signora Emma il signor Pizzetti si tolse il cappotto umido e la lobbia. Faceva caldo. Il calore gli entrava nelle ossa. « Fra un momento fumerò tutto », pensava, « tanto sono bagnato, con questo caldo ». Ma il pensiero del caldo era sopraffatto da quello del mangiare. Tutto in quella casa faceva pensare al cibo, alla colazione imminente. Quel lieve tintinnio di posate attraverso la porta chiusa, quel profumo di cibi nel forno... Se avesse potuto, il signor Pizzetti si sarebbe scaraventato contro la porta appena accostata. Il pensiero del cibo tornava a consegnarlo al sogno. La signora Emma dalla sua poltrona lo osservava. Stava zitta. Lasciava che lui si godesse il calore, il tenero dei cuscini, la sicurezza di mangiare. Capiva che sarebbe stato difficile. Però lei voleva farcela. Che ne valesse la pena, che bisognasse farlo, l'aveva convinta ciò che le aveva detto suo marito a proposito del passato del signor Pizzetti. Lui ora non ricordava più. O meglio sapeva e ricordava benissimo, ma il danaroso e autorevole dottor Pizzetti di cui le aveva parlato il marito era un altro ormai, non era più lui. Lui era soltanto fame, sonno, freddo, e poi sporcizia e male alle ossa, e altro ancora senza fine. La camicia era sfilacciata, la giacca un doppio petto stanco morto di essere portato giorno e notte. Eppure qualcosa c'era ancora. Quel piccolo baluardo residuo di personalità si riassumeva nella lobbia, un poco sformata e piena di macchie, ma ancora dignitosa, imponente come una fortezza. Così la signora Emma si era decisa, anzi, glie ne avrebbe parlato subito.

Forse era stato il cibo a rendere il signor Pizzetti così remissivo. Il pranzo era nel suo

stomaco e lo riscaldava; così, forse, il suo ottimismo si era esteso fino ad accettare con entusiasmo le proposte della signora Emma. Un lavoro. Veramente era stato il marito della signora Emma a procurare quel lavoro. Sua moglie aveva tanto insistito e quella sera lui era felice di poterle dare una buona notizia.

« Credo d'aver trovato un lavoro per il signor Pizzetti ». Lei fumava una sigaretta. Prima di rispondere aveva aspirato il fumo a fondo. Era il suo modo di difendersi, un modo come un altro per rubare il tempo necessario alla riflessione, per trattenere la violenza del primo impulso che probabilmente l'avrebbe portata a rispondere senza ragionare, insensatamente.

Questa volta però aveva esitato più per abitudine che per altro. Era contenta, voleva saperne di più.

« Che genere di lavoro? » chiese, poi subito: « spero non sia un lavoro troppo impegnativo. Il signor Pizzetti per ora... ».

« No, è un tipo di lavoro che fa per lui ».

« Un lavoro che lo impegnerà? Voglio dire che lo aiuterà a uscire fuori... ».

Lo stimolo del lavoro, dell'interesse intellettuale, sarebbe stato sufficiente per allargare quel misero angolo ancora vivo nell'animo del signor Pizzetti?

« Si tratta di ricerche che riguardano i pittori del Rinascimento ». Il signor Pizzetti ricordava forse che fossero mai esistiti dei pittori? Un Rinascimento?

« Non sarà troppo per lui? ».

Il marito non disse nulla. Aveva capito, non insistette. « Andiamo a dormire », disse, « e non ti preoccupare troppo ».

La stanza c'era. Ampia e riscaldata. A sinistra, di fronte alla grande scrivania, una finestra larga, intera come uno specchio. Ma nello specchio comignoli grigi, traforo di ringhiere, tegole. L'affittacamere, in ciabatte vicino alla porta, ogni tanto con una mano si accarezzava la pancia; si toccava la pancia lisciandosi il vestito lucido e si tirava la cintura che a ogni strattone si arrotolava sempre di più intorno alle pieghe rigonfie della sottana. La stoffa frusciava e allora l'affittacamere abbandonava la cinta e si aggiustava di qua, di là, una ciocca di capelli, la scollatura. Intanto però non cessava di magnificare la stanza. La signora Emma non le badava. « C'è il telefono? », domandò. « Sicuro », rispose l'affittacamere, « il telefono è in galleria ». « Ah... la galleria... ». Pensava alla « galleria » e rivedeva il corridoio stretto, buio nel fondo, le pareti alte cosparse di rose sbiadite e di macchie. L'odore della galleria simile a quella che esce a soffocanti vampate dalle grate sotterranee dei cinematografi; o meglio dalle tintorie, dai lava a secco. Perché l'affittacamere faceva tutto da sé. Era il suo mestiere. Comprava, ripuliva, rivendeva abiti usati. Così la casa era invasa dall'odore degli abiti che provenivano da tutti gli angoli della città; anche dall'obitorio.

« E la cucina? » domandò. L'affittacamere crollò il capo decisa, quasi sgarbata; poi parve controllarsi, guardò la signora da sotto in sù, si tirò la cinta, sospirò.

« Mi dispiace, ma la cucina no », disse, « capirà, in cucina ci stanno gli abiti ». « Ah... » disse la signora Emma, « capisco ». Pensava all'affittacamere in cucina che golosamente si friggeva i supplì, alla pila degli abiti usati dietro di lei. « Però », aggiunse frettolosamente l'affittacamere, « se qualche volta il dottore vorrà la camomilla glie la preparerò volentieri ».

La signora Emma non l'ascoltava. Con gli occhi sfiorava il letto basso, il tavolinetto con le zampe di leone, le pareti con la carta a strisce, una gialla, una blu, una verdolina e poi ancora una gialla e così di seguito a perdita d'occhio; c'era da farsi venire le vertigini. Però il calorifero funzionava e i rumori della strada lassù giungevano attutiti, soffocati, raccolti in un ruglio monotono senza note stridenti. Si voltò verso il signor Pizzetti. Lui stava in mezzo alla camera con la lobbia penzolante dalla mano. Non si era mosso da quando erano entrati. Taceva; con occhi assorti fissava il pavimento. Forse non gli piace, pensò lei, dopo tutto ha diritto di non essere contento. È lui che ci deve abitare. Poi, guardandolo attentamente, capì. Sta godendo il tepore del calorifero, ecco che cos'ha. La stanza non l'ha nemmeno guardata. Come un oggetto il signor Pizzetti stava lì, in mezzo alla camera. Più che un oggetto, forse, pareva una cosa morta. Nel tepore la sua pelle vecchia, sotto la camicia grigiasta, prima aveva rabbrivito e ora si distendeva fiduciosa. Le spalle non le stringeva più, le aveva lasciate andare. Ora il calore arrivava fino a dentro di lui e incominciava a sgelargli il sangue e le ossa stanche sbriciolate dall'artrite. Il signor Pizzetti sonnecchiava.

Mancavano tre giorni alla fine del mese. Era il ventisette. L'affittacamere telefonò. « Il dottore non è tornato », disse. « Ormai è quasi una settimana ». Pioveva. La prima cosa che venne in mente alla signora Emma fu: piove. « Ha detto che andava a trovare dei parenti, che sarebbe tornato il giorno dopo ». L'affittacamere parlava forte. Il suono della sua voce giungeva acuto attraverso il microfono. Anche il suo respiro giungeva a folate. Non ha parenti, pensò la signora Emma, e adesso piove.

« Vengo », disse, e la padrona di casa si chetò. « Sa », brontolò, « non per dire, sa, ma è il ventisette ».

La stanza era sempre la stessa. Nulla che rivelasse il passaggio del signor Pizzetti. Ma di suo il signor Pizzetti non aveva nulla. La signora Emma si fermò sulla porta: tutto ciò che era vivo in quella camera veniva da lei. Provò un sottile senso di vergogna. Sopra la spalliera d'una sedia c'era una camicia, ma anche quella era un suo dono. Riluceva intatta nella sua custodia di plastica là dove lei l'aveva posata il primo giorno. Nella stanza non c'era un alito di vita. Sulla soglia, le mani appoggiate sopra i larghi fianchi, l'affittacamere la guardava. Quello sguardo vigile la infastidì. Sentiva che l'affittacamere con l'occhio veloce, elettronico, stava valutando tutto ciò che lei portava indosso. Le osservava le calze,

la curva della gonna e poi la giacca e anche i guanti. Se li cacciò in tasca. « Vada pure », disse, e vedendo che quella non accennava a muoversi: « La pagherò prima di andarmene ». Voleva stare sola per ritrovare qualche cosa che l'aiutasse a capire il perché di quella fuga. Nell'aria vagava un odore subdolo che poco alla volta riusciva a imporre la sua presenza. Fiori vecchi ubriachi di acqua stanca, cicche, amore a buon mercato. « Sono i vestiti », pensò la signora Emma. Dalla porta aperta li vedeva, i vestiti. Nell'ingresso, rovesciati sopra il tavolino dalle lunghe gambe striminzite, c'erano i cappotti. Due, tre, cinque, sofficiati gli uni dagli altri. Nel mucchio si notava un bottone color sabbia, granuloso, schiacciato come un fico secco. C'era anche un collo di pelliccia smangiucchiato. E poi in cucina: sulla credenza si ammonticchiavano le gonne e sopra gli abiti interi. Sulla sedia vicino ai fornelli c'era della biancheria.

Eppure, pensò la signora Emma, qualche cosa del signor Pizzetti doveva pur esserci; una traccia di vita, un segno anche minimo del suo passaggio.

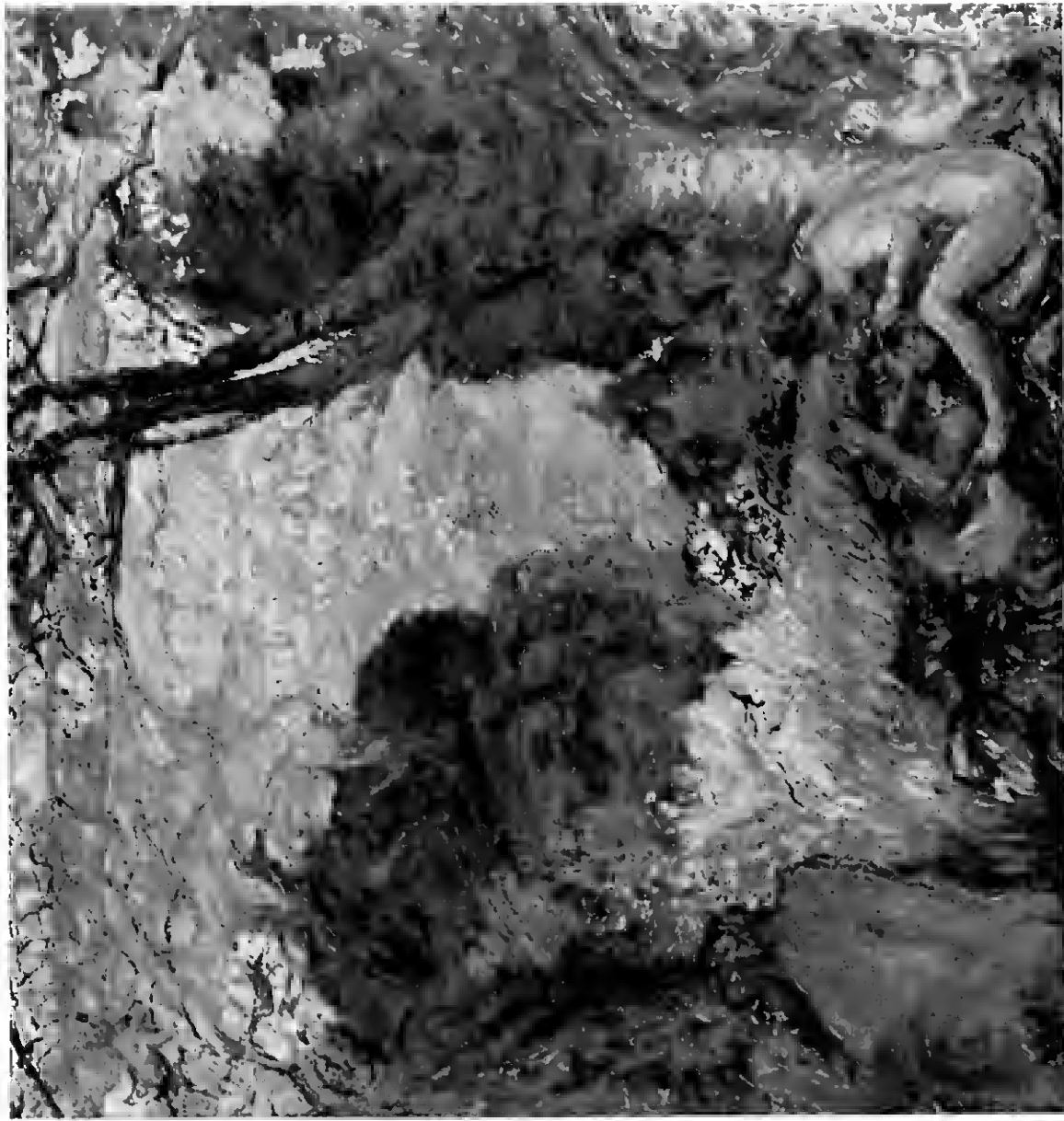
Ritta in mezzo alla camera si guardava in giro cercando d'immaginare i movimenti e i pensieri del signor Pizzetti. Ecco, la sera si doveva svestire lentamente, sospirando, seduto sul letto. Ma si svestiva poi il signor Pizzetti? Oppure si buttava giù così sopra al cuscino, in fretta in fretta, ansioso di sentire la tenerezza della federa sotto la testa? E le scarpe almeno se le levava? Le scarpe sì, dopo un breve sonno. Quando il freddo lo cacciava sotto le coperte, allora le scarpe se le levava di certo. Senza nemmeno alzarsi, senza aprire gli occhi pesanti. Stando così, disteso, gli occhi dovevano affondargli nelle orbite e la pelle delle palpebre farsi ancora più grinzosa del solito. Sulla scrivania c'erano i libri, grossi, pesanti. E vicino ai libri il blocco, le penna per segnare le notizie. La signora Emma avvicinandosi alla scrivania toccò i libri, con le dita impazienti aprì il blocco. Si vergognava, però finalmente avrebbe visto la scrittura del signor Pizzetti. Ma sul blocco, non c'era scritto nulla. Voltò la prima pagina, la seconda. Nulla. La carta era un po' sciupata, grinzosa come se qualcuno ci avesse appoggiato sopra le mani, a lungo. Nella carta erano impresse, quasi, le rughe di quelle mani. In fondo al foglio c'era una macchiolina di unto.

Sedette al tavolo di fronte alla mole dei libri e cercò di immedesimarsi nel signor Pizzetti. Quando il signor Pizzetti alzava il capo, gli occhi gli dovevano affondare dentro quel quadretto appeso alla parete sudicia dalla tappezzeria a righe impazzite, verdi, blu, gialle. Il quadretto rappresentava una barca sopra un mare pieno di biacca. Che doveva importargliene dopo tutto di quel mare? Di quella barca? Noia doveva sentirne, noia e insofferenza. E poi quei libri minacciosi: i Cristi lontani, le madonne, i cacciatori scomparsi da secoli... Fuori la marea della città e dietro alla porta il puzzo degli abiti, lo sfrigolio della cipolla e il fruscio della gonna dell'affittacamere. Le ore, inutili, una dopo l'altra.

Il signor Pizzetti se n'era andato. Credeva forse lei di trattenerlo con quei libri assuramente lontani dal suo spirito morente? Credeva di placarlo con quel po' di pranzo e cena? Col calduccio malsano della stanza d'affitto? La signora Emma sospirò. Lasciò cadere le



t - Pierre Bonnard: *La sala da pranzo di campagna* (1913)



2 - Pierre Bonnard: *Il cricostolo* (1914)

mani dal tavolino, in grembo. Era stata stupida e ora si sentiva anche vecchia. Si alzò, attraversò stancamente la camera, andò a cercare la padrona, per pagarla. Era in cucina e seduta al tavolo di marmo grigio rivoltava un cappotto dalla fodera cangiante. Sul fuoco fumava una pentola. « Che devo fare? », domandò, « il dottore tornerà? ». « Non so », disse la signora Emma, « aspetti ».

Nel sogno il signor Pizzetti credeva di essere sul tavolo operatorio. Però i medici erano crudeli: gli rifiutavano l'anestesia. O perlomeno, non gli volevano dare ascolto quando lui diceva che sentiva tutto. Forse non lo udivano o non lo capivano bene perché, certo, la voce gli usciva a stento dalle labbra. La sentiva gorgogliare in fondo alla gola, la sentiva gonfiarsi e premere fra il palato e la lingua ma, al momento di buttarla fuori dalle labbra, ecco che la voce si spegneva come una fiamma soffocata da una coltre, e così soffocata e rauca moriva in una serie di suoni senza senso. Cercava allora di sollevare le gambe che pesavano tirandogli il corpo in giù verso un suolo lontanissimo, ma quando cautamente faceva l'atto di muoversi, quando cercava sollievo, libertà, una mano dura pareva battergli a taglio sulle tibie. Ma non lo vedevano che aveva gli occhi aperti? Ma sopra a tutto c'era quel dolore. Da che parte veniva? Per Dio! Da dove? Da dove? Dalla testa attaccata, incollata quasi al duro tavolo operatorio? Dal fegato? Fegato, reni, cuore, testa, tutto rispondeva affermativamente con sordi stridii di pena. Eppure il male aveva un suo centro, un nido da cui si ramificava il dolore. Ora sarebbe morto, certo moriva. Annaspava con le mani e incontrava già le mani umide della morte. Erano molli e viscide, sembravano cento, mille intorno al suo corpo.

Ventagli luminosi a tratti accarezzavano il cielo, si incontravano e incontrandosi spegnevano momentaneamente la luce delle stelle. La luna però non si spegneva e restava placida sopra il capo del signor Pizzetti che giaceva fissandola, gli occhi spalancati, il corpo disteso sopra la panchina di legno verde, le gambe imprigionate fra il sedile e lo schienale, le mani piene di foglie gialle e bagnate cadute sul suo capo dal grande olmo che sovrastava la panchina. Fu là che lei lo trovò. Stava seduto, ora, la faccia coperta con le mani rosse e bianche dal freddo. Le foglie dell'olmo continuavano a cadere nel vento e gli coprivano i piedi, le ginocchia. Coprivano anche la panchina.

Quando lo vide (lo aveva cercato a lungo sulle panchine del parco), la signora Emma non disse nulla. Rimosse le foglie zuppe di pioggia, gli sedette vicino. Teneva le mani unite, in grembo. Nel silenzio, turbato da folate improvvisi di vento, cercava di capire. Lui l'aveva sentita, sapeva che lei era là, ma taceva. Che cosa le avrebbe detto? Buongiorno e grazie e scusi... Poteva spiegarle l'essenza di quel dolore fisico? Di quel dolore vero, esistente, eppure così intimamente legato al suo animo? Poteva spiegarle come quel dolore, ora, lui lo sentisse in modo diverso? Molte volte lo aveva riconosciuto nei giorni di miseria, ma allora il male si confondeva con i crampi della fame, con l'aspro raspare

del gelo nei polmoni. Ora era un'altra cosa. Il suo corpo taceva ascoltando il dolore e quell'angolo di vita, quello che aveva dilagato, quello che aveva vinto insomma, lo registrava, lo riportava al cervello in mille sensazioni. E poi come poteva spiegarle che era scappato, che quasi aveva cercato rifugio nell'antica e obliosa miseria, perché aveva avuto paura di affrontare il lento ritorno di quel se stesso che attraverso gli anni e gli avvenimenti si era perduto per via, un poco alla volta? Lei era così giovane, così ignara della morte del cuore. Forse, se fosse stato giovane anche lui, le avrebbe preso una mano, l'avrebbe amata e così, forse, lei avrebbe capito.

Il signor Pizzetti lasciò cadere le mani dal volto. Ora le aveva abbandonate, aperte sulle ginocchia umide di foglie. La signora Emma si tolse il fazzoletto che le copriva i capelli e piano, con delicatezza, si mise ad asciugargli le mani bagnate.

Bisogna che mi ricordi di stirare la cravatta.

Questo pensiero disturbò all'alba il signor Pizzetti. Facendo perno sui gomiti uno dopo l'altro, faticosamente, si tirò su per guardare l'orologio. Ma erano soltanto le sei e mezzo. Così si abbandonò nuovamente sui cuscini lasciando che il respiro un poco aspro defluisse dai polmoni, lentamente, assaporando con meticolosa attenzione la dolcezza del materasso e il riassetarsi armonioso delle ossa, dei muscoli e del sangue nel suo corpo. Era presto, e, dopo tutto, avrebbe potuto dormire finché ne avesse avuto voglia; e se il sonno non fosse tornato, tanto meglio. Ore da trascorrere ascoltandosi respirare nel tepore del letto, ritrovando con i piedi, con le ginocchia, con le braccia abbandonate sul cuscino, alte sopra la testa, le pose dell'infanzia. Per i vecchi solitamente il tempo è breve, per il signor Pizzetti invece il tempo aveva ora la misura dell'adolescenza.

E la cravatta? Già la cravatta! Ma va', vecchio stupido, la cravatta è bell'e stirata ormai... Non ricordi? L'hai messa ieri sera sotto il peso delle guide telefoniche. La vecchia arpia dormiva già, sognava forse i suoi luridi affari, non se n'è nemmeno accorta... E se invece adesso si svegliasse? Se la cravatta le capitasse fra le mani? Ma dorme... e sodo anche, sentila come russa! Ridacchiò fra sé e sé ascoltando il suono ritmico, gutturale, che nonostante la porta chiusa arrivava, forando il buio, fino a lui. Ma se poi si svegliasse per davvero? Se trovasse la cravatta? Di certo se ne sarebbe impossessata, avrebbe cercato di venderla. Forse meglio andare a vedere, portarsela via subito. D'un tratto il desiderio della cravatta, di rivederla, di risentirne la seta fra le mani diventò irresistibile.

Il signor Pizzetti aveva sonno ma in fondo a ogni tentativo di distensione stava la sagoma serpentina della cravatta. Infine si decise. Saltò su di slancio, con giovanile bal danza. Il letto però scricchiolò miseramente e le ginocchia scricchiolarono là dove regnava l'artrite. Fuori dal letto faceva freddo e il freddo saliva per i piedi nudi appoggiati al pavimento, su per le ossa. Ma il desiderio, l'ansia della cravatta, furono più forti. Attraversò la stanza cautamente, appoggiandosi qua e là ai mobili grossi come animali nell'ombra.

Apri la porta. Nel corridoio era notte, ancora, assolutamente. Però in fondo al tunnel del corridoio, sul tavolino sotto allo specchio, nell'ombra più nera, doveva esserci il telefono e sotto il telefono la montagna delle guide che con il loro peso benedetto avevano certamente stirato alla perfezione la cravatta. Un passetto dopo l'altro, fermandosi ogni tanto per ascoltare il russare della padrona, il signor Pizzetti arrivò fino in fondo. Frugò, le mani percorse da un brivido, sotto gli elenchi... Eccola! La seta gli frusciava fra le dita. Eccola. Nel buio i pallini bianchi risaltavano come tanti occhi microscopici. Contento, appagato, intraprese la via del ritorno. A un certo punto rischiò di inciampare, con una mano incauta fece vibrare una porta, ma nulla si mosse nella parentesi silenziosa dell'alba. Finalmente in camera sua, si adagiò sul letto respirando di sollievo.

Avrebbe comperato i fiori alla signora Emma. A Natale voleva comperarle i fiori. Doveva lavorare, impegnarsi, dimenticare le sue fisime, se voleva avere dei soldi suoi. Era un pezzo che ci pensava. Precisamente l'idea, o meglio la voglia di comperarle i fiori, gli era venuta quel giorno che lei lo aveva trovato sulla panchina del parco. A braccetto (lei lo sosteneva un poco), avevano attraversato il giardino impregnato di gocce. C'erano nell'aria una bruma leggera e gli odori e i sussurri della notte. Poi le campane si erano messe a suonare e i camion a traballare per le strade. I motori si erano svegliati ed era stato giorno. Insieme si erano seduti al caffè. Sul tavolino rotondo fumavano i cappuccini con la schiuma bianca. Della sua fuga non avevano parlato. Anzi, quando lui aveva abbassato la testa coronata di peluria grigia, quando aveva cercato le parole, le parole che non gli venivano, lei gli aveva detto: « zitto, non si scusi, è lei che mi deve perdonare. Non ho saputo capire, non ho avuto immaginazione, sono una sciocca ».

Il signor Pizzetti sorrise fra sé e sé. Era giovane, la signora Emma e aveva una voglia matta di vivere e di far vivere gli altri. Infatti con lui ci era quasi riuscita. Gli aveva dato la vita come ad un bimbo. Ma qui, ecco qui, era il punto. Lui, il bimbo, era un vecchio e questo lei non lo voleva capire. E con il sapore della vita, era tornato anche l'amaro gusto dell'esperienza. Voleva regalarle i fiori. Vederla sorridere e chinarsi sul mazzo per aspirarne il profumo. Vederla toccare i petali con le mani gentili e rassicurarla, rassicurarla soprattutto che c'era riuscita. Voleva anche farle credere che lei aveva capito, che non aveva sbagliato e che lui ora era felice. Sospirò. Era stanco. Meglio offrirle i fiori, pensò, e stare zitto.

Nell'ospedale, la vita di fuori non contava più. A pochi metri dalle finestre, tante cose avevano importanza; nell'ospedale invece si ascoltava il mondo del proprio corpo. Il tempo, le ore, il trascorrere delle giornate, erano scandite da sensazioni più che da fatti e soltanto il precipitare delle ombre pomeridiane segnava il passaggio lento che portava alla lunga notte azzurrata, con quelle grida, quei sospiri, quel correre affrettato, con quelle ombre bianche che però soltanto qualche volta e soltanto di poco potevano allontanare il traguardo.

Il signor Pizzetti era nel letto numero sei nell'angolo della corsia vicino alla lunga finestra che dava sul cortile; così era l'ultimo a essere visitato dal professore e, prima che questi torreggiasse ai suoi piedi, poteva seguirlo con lo sguardo, letto per letto, lui e il suo seguito. Ogni tanto guardava anche dalla finestra, ma era ancora inverno e pioveva. Il suo vicino di letto era un portiere. L'avevano operato e ora aveva le cannule nel naso. Delirava. Si lamentava anche di tanto in tanto, dicendo che gli inquilini sporcavano le scale. « Anche i cani... » borbottava gesticolando con le mani biancastre e la moglie, intagliata nel legno, si alzava dal seggiolino dove stava seduta e gli ricomponeva le mani sistemandogli al tempo stesso le cannule nel naso. « Stai calmo », gli diceva, « pulisco io ». Venne il professore con gli assistenti. Il portiere non lo guardarono quasi. Solo il polso e la temperatura che l'infermiere aveva segnato sulla cartella. Poi il professore scosse il capo e i medici uno dopo l'altro scossero il capo. La moglie del portiere non alzò nemmeno la testa. Sapeva meglio di loro che il marito se ne andava. Lui, nel delirio, continuava a lamentarsi delle scale sporche. Venne l'ora della cena e le luci si accesero nella corsia. Quelli che stavano meglio, o che erano ancora in attesa dell'operazione, leggevano le riviste. La radio partorì una canzone d'amore. I carrelli con la cena sferragliavano nei corridoi come vecchi tram di periferia. Il signor Pizzetti, con lo sguardo rivolto verso la finestra, rincorreva fra i rami degli alberi le ultime luci del giorno. Gli altri leggevano le riviste, la Gazzetta dello Sport. La portiera era molto attenta. Con gli occhi cercava di assorbire l'immagine del suo uomo dentro di sé. Dalle guance aspre, succhiate dalla malattia, passava alla pelle gialla della fronte, umida sulle tempie, e con gli occhi gli cercava gli occhi, chiusi. Gli fissava anche le spalle con uno sguardo duro, intransigente; e il collo. Ad un certo punto la gola le tremò; alzò una mano, ma poi la mano, l'inutile strazio della carezza, rimase sospesa nel vuoto. Di nuovo, rabbiosamente, appallottolò il fazzoletto fra le dita. Anche nella corsia entrarono i carrelli e le inservienti che li spingevano con le mani rosse ridevano e si lanciavano frizzi. Scodellando la minestra nei piatti bianchi pensavano all'ora, alla sera, all'uscita.

Il signor Pizzetti mandò giù la pastina in brodo. Era molle, un poco appiccicosa, tiepida. Cercava di non guardare dalla parte del portiere, ma la finestra digrignava ora le tapparelle grigie, e poi l'ombra della morte lo chiamava. L'aveva conosciuta spesso quell'ombra. A volte nella casa dell'affittacamere l'aveva vista fra le vesti rosse e azzurre, l'aveva sentita sulla panchina del parco, ma allora bastava la presenza della signora Emma, con le sue mani fragili, le sue incoscenti pretese di vita a fugare le ombre.

Dopo la cena, le ultime iniezioni, le pastiglie strappate alla suora per il sonno, la luce nelle corsie scese piano fino a trasformarsi in un lontano astro azzurro, nebbioso, lunare. La moglie del portiere respirò forte. Si chinò sul letto del marito, per guardarlo meglio, in silenzio. Lui dopo un poco cominciò a rantolare. Dapprima fu un suono discreto che si confondeva con il russare e i sospiri degli altri uomini; a poco a poco però, mentre l'ora.

si avvicinava, il rantolo gli si arrotondò aspro nella gola. Dalle labbra aride uscivano i sibili e fra i sibili qualche parola. La moglie ogni tanto glie le inumidiva con una pezzuola, e poi gli diceva: « stai tranquillo, pulisco io ». Ora non guardava più il marito. Con gli occhi rossi, stanchi di fissare il buio, guardava la morte avvicinarsi. Il marito sprofondava sempre più nel cuscino. La pelle del viso e delle mani e dei polsi si confondeva, fino a farne parte, con la tela dei lenzuoli. A mezzanotte vennero le suore e misero i paraventi. Lasciarono il portiere solo con sua moglie. Il signor Pizzetti e l'orologiaio che occupava l'altro letto a fianco del portiere tacevano senza dormire, puntando gli occhi nel buio del soffitto.

La signora Emma era imbarazzata. Il letto era alto e bianco sulle gambe smaltate; il signor Pizzetti era lontano. Non era dimagrito, perlomeno non sembrava che lo fosse, ma la sua fisionomia era mutata come se nel letto non ci fosse lui, ma un suo parente, qualcuno che gli assomigliasse molto. Un'altra persona insomma, un estraneo con dei tratti vagamente familiari. Si era levato la dentiera. Senza il sostegno dei denti, la bocca si ripiegava e si arricciava tutta. E poi così abbandonato sui cuscini, il pigiama di flanella sbottonato sul collo bianchissimo, pareva un bimbo nato da poco; decrepito, vagamente disgustoso, struggente e indifeso come un neonato.

« Le ho portato le arance e il pollo », disse la signora Emma.

« Mi opereranno fra qualche giorno, ho un tumore », disse lui con naturalezza e aggiunse poi per ringraziarla: « Il pollo lo mangerò stasera, sa, domani dovrò sottopormi agli esami... ». La voce era chiara, soltanto attraverso le labbra fischiava un poco. Che il signor Pizzetti avesse un tumore, proprio la signora Emma non lo poteva credere. Ma come? Non sembrava che stesse poi tanto male! È vero, c'era stato quel deliquio il giorno di Natale e poi quel dolore insistente sotto le costole. Ma il cuore era perfetto; e quando va bene il cuore... Del resto l'aveva detto anche il professore: « un cuore da leone ».

Ai piedi del letto il professore era bianco, incombente come una valanga alpina.

Aveva alzato la mano destra per meglio sottolineare la sua affermazione e congiungendo il pollice con il lungo indice, aveva tracciato nell'aria una linea dritta, perfetta; come il cuore del signor Pizzetti. Lui però, nel torace, non lo sentiva ruggire, ma battere fiacco come un'ala morente. Aveva già fatto molti esami e a volte, considerando quelli che aveva già fatto e quelli che ancora gli rimanevano da fare, gli pareva di tornare ai tempi dell'università quando, dopo ogni prova più o meno penosa, uscendo dall'aula andava a bersi un cognac. Anche adesso, dopo gli esami, il signor Pizzetti per vincere la vergogna del proprio corpo beveva il cognac. Teneva la fiaschetta sotto il materasso e quando gli rifacevano il letto se la ficcava nella tasca del pigiama, attento, furbissimo, come uno scolaro alla sua prima sigaretta.

Dalla finestra sul cortile entrava un raggio di sole. Era vivo e come una spada tagliava il letto del signor Pizzetti. Lui ad un tratto si ricordò della dentiera. Portò una mano alla

bocca: « i denti - disse - mi scusi ». Nel bicchiere sul comodino di ferro vicino al letto, i denti ghignavano e nell'acqua formavano delle bolle lucenti. Il signor Pizzetti allungò una mano e facendosi schermo con l'altra armeggiò con la dentiera. Per non metterlo in imbarazzo la signora Emma volse lo sguardo alla finestra; il cortile era diventato quasi un giardino, la terra battuta non era riuscita a contenere la gioia di vivere dei fili d'erba e gli alberi, cupi e scheletrici durante l'inverno, fischiavano e tremolavano di rondini. In fondo al cortile un ragazzino giocava con una palla. « Il signor Pizzetti ha un tumore », pensò la signora Emma. Ma quella tragica parola « tumore » non riusciva ancora a scavarle dentro. A pochi passi c'era il cortile, il ragazzo con la palla e poi, dietro al muro, c'erano le macchine, la gente felice del primo tepore, i cinema, i ristoranti, il divertimento, la felicità, l'amore. Il signor Pizzetti doveva morire. L'avrebbero operato e dopo un poco sarebbe morto. Così, come tanti. D'un tratto le ritornò l'immagine di lui sulla soglia del mercato; chino sotto il battere della pioggia, stava in agguato ai cibi. Provò nostalgia per quell'immagine. Era lei che l'aveva voluto diverso, era lei che l'aveva costretto a guardarsi dentro. E ora, dentro, lui si trovava il tumore.

Sentiva che la stava osservando così gli disse: « forse non sarà vero ». E cercando di dare alla sua voce il solito piglio sicuro: « Lei è sempre stato un gran pessimista, andrò io dal professore a sentire ». Questa volta, però il signor Pizzetti era più sicuro, più tranquillo di lei. « Non c'è niente da fare », disse. Sorrise, mostrando i denti falsi, che lei gli aveva fatto fare dal suo dentista. Ma il sorriso, forse a causa dei denti, pareva acquistare, su quel volto già così lontano, una sorta di amara ironia. Si alzò dal seggiolino di ferro smaltato: « Vado », disse, « così forse riuscirò a parlare col professore stasera stessa ». Lui le prese la mano. Le dita erano fredde e un poco molli intorno a quelle di lei. « Come stanno i fiori? », domandò, « l'azalea? ». Ansioso si puntava su un gomito, si tirava su dai cuscini, i peli bianchi dei capelli un po' arruffati sulla nuca. Lei gli strinse la mano, gli sorrise come poté. « L'azalea è piena di fiori », disse, « l'aspetta ». D'un tratto lui le afferrò il polso con l'altra mano. « Non mi lasci » disse. Le pupille gli si erano fatte nebbiose. « Non mi lasci! », ripeté questa volta forte, con ostinazione. Le sue dita erano strette a quelle della signora Emma. Bevevano il calore della vita di lei. Poi, sospirò. Si buttò indietro sui cuscini. « Vada », disse con voce mutata, « e grazie ».

La seguì con gli occhi stanchi mentre lei scivolava via fresca e giovane fra i letti, le ferite, le bende e le cannule, poi si raggomitò su se stesso, sul fianco, voltando la schiena alla finestra.

Quando uscì dalla sala operatoria il signor Pizzetti pareva nel sonno particolarmente a suo agio. La signora Emma cercò di allontanare l'affittacamere che proprio quel giorno era venuta a fargli visita, perché nessuno potesse pensare che fosse una parente. A lui forse sarebbe dispiaciuto. Vennero le portantine e lo misero nel letto. Parlavano forte e

ridevano fra di loro. Fra poco il loro turno sarebbe finito. Anche lei se ne sarebbe andata, più tardi, e un po' alla volta l'intima comprensione che sentiva ora per il dolore del signor Pizzetti sarebbe sfumata via. A casa le luci, il marito, il calore della cena, della poltrona a fiori vicino al caminetto e il suo lavoro a maglia. Sicurezza, assenza di pena. Sospirò e insensibilmente rabbrivì di piacere pensando alla sera che l'aspettava. Nel letto il signor Pizzetti giaceva immobile, così come le portantine lo avevano deposto. Respirava piano. Venne una suora alta e magra; il volto, sotto il velo rigido, aveva i tratti cancellati. Gli mise le cannule nel naso. « È l'ossigeno », spiegò sistemando la bombola ai piedi del letto, « respirerà meglio ». L'affittacamere si affacciò. « Posso un salutino ? » disse. « Dorme » la zittì la signora Emma. Cercò di essere cortese « glie lo dirò io della sua visita, grazie ». Fece un gesto verso la porta. L'affittacamere abbassò il capo, sporse le labbra, fece il broncio. « Mi dispiace », disse: i monili tintinnarono estranei nella corsia. « Lo saluti lei il dottore, gli porga i miei ossequi, una persona tanto fine... ».

Dopo l'uscita dell'affittacamere nessuno parlò più. La signora Emma toccò il polso del signor Pizzetti, poi, facendosi coraggio, con le dita gli cercò la vena. Ecco il battito, come una voce attraverso un telefono lontano. La signora Emma sentì vergogna per se stessa, per la sua repulsione al dolore. Eppure se pensava alla sua casa, alla sua vita, le prendeva una gran smania di andarsene e doveva faticare per non alzarsi da quel seggiolino freddo. Sotto le sue dita la vena continuava a pulsare. A volte la voce esitante si faceva più minuta, più lontana, a volte ristava per un attimo, poi si decideva ad andare avanti. Ora la signora Emma non riusciva a ritrovare in se stessa la baldanza, l'impulso alla vita, che l'aveva spinta ad occuparsi del signor Pizzetti. Dopo tutto lei aveva costretto il signor Pizzetti a vivere. Con egoismo implacabile l'aveva impegnato a ritornare sui passi stanchi, a chinarsi per scrutare faticosamente nel suo passato e ripescarci dentro quel poco di forza vitale che gli rimaneva. E che cosa gli aveva dato in cambio di tanta fatica, di tanta pena? Che cosa gli aveva dato, dopo tutto? Un sacco di parole, un piatto di minestra, una camicia, un letto estraneo e una illusione di interesse intellettuale. Poca e inutile cosa. Ora soltanto la signora Emma pensò che, forse, l'aveva fatto anche soffrire. Il contatto inanimato della sua mano, le ombre sulle guance grige, la miseria dei capelli stanchi. In fondo, pensò, l'ho sempre considerato poco più di un oggetto. E un oggetto di mia proprietà. Era vero, voleva che si guardasse dentro e attraverso la volontà (quella di lei però) ritrovasse una dignità di vita. Ma lui l'aveva desiderato? Aveva voluto veramente quel cambiamento? Oppure era stata la fame e il resto a costringerlo a cedere alla volontà di lei? Forse, dopo tutto, lei era diventata parte della sua costrizione, come il freddo dell'inverno, come la pioggia.

La notte nella corsia ormai era azzurra e le ore trascorse. La signora Emma non pensava più alla sua casa. Con le dita teneva sempre il polso inanimato del signor Pizzetti. Il suo pensiero, i suoi sensi erano legati a quel battito impercettibile che a volte pareva

volesse fuggire nel buio, attirato come una farfalla verso l'azzurro cuore della lampada in fondo alla corsia.

Il signor Pizzetti capiva ormai, si rendeva conto di non volersi svegliare. Gli pareva di essere in fondo al mare e laggiù, cullato dal risucchio ritmico delle onde, riposava come in una culla. È vero che a momenti il peso delle acque diventava insopportabile, ma allora non aveva che abbandonarsi alla corrente di quelle onde leggere che con i riccioli candidi di spuma gli riportavano ricordi vaghi; i migliori. Un pallone azzurro, il sapore squisito di un dolce, il tepore di una donna, una certa giornata di sole, l'abbaiare familiare di un cane, la gioia sgomenta di un amore, il fumo riconfortante di una sigaretta, la pioggia sui vetri di una finestra; cose perdute. Ma ecco, a questo punto, sentiva che stava tornando a galla. E proprio non avrebbe voluto. Le onde non cullavano più, ma sbattevano, e lo struggimento se ne andava lasciando posto a quel dolore aspro, senza remissione. C'era ben altro. D'un tratto il dolore nel petto esplose; il respiro con tutte le sue forze avrebbe voluto scacciarlo, ma a stento riusciva a gonfiarsi di vita. Il signor Pizzetti si portò la mano alla bocca e sentì le cannule spesse e scivolose che gli scendevano dal naso. Nel buio gli occhi non vedevano. D'un tratto gli venne in mente l'immagine del portiere. « No », disse, « è troppo presto... ancora un po' di tempo, ancora un po'... ».

Con le mani cercò un aiuto, un sostegno nell'aria. Fu allora che si accorse della signora Emma. La vide seduta vicino al letto e gli parve che piangesse. Anche a lui veniva da piangere. Vecchio scemo, che ti prende?... Forse lei gli voleva bene umanamente, ora, per quello che era lui, così sofferente e vecchio e forse finalmente provava per lui una sincera pietà.

Nel riverbero di luce le orecchie del signor Pizzetti erano rosse come quelle di un ragazzo. Le suore, quella mattina, gli avevano cambiato le lenzuola. Erano trascorsi otto giorni dall'operazione e, non essendo l'ammalato passato a miglior vita, gli cambiavano le lenzuola. Come il riconoscimento di un diritto acquisito, come il passaggio ad una nuova categoria, almeno per il momento. Ma la primavera, quel cielo lavato, i fischi amorosi e i ghirigori delle rondini, lì dentro, nella clinica, parevano davvero una inutile carnevalata. E gli ammalati, quelli che erano stati operati e quelli che ancora vivevano gli ingrati giorni degli esami, ne provavano fastidio. Tanta fatica facevano per costringersi ad accettare come normalità le sofferenze, le cure umilianti e anche l'eventualità della morte. Ora i profumi delle erbe di fuori fuggavano il lisoformio e gli strilli degli uccelli penetravano attraverso i vetri socchiusi germogliando altre sofferenze e altri desideri ai quali l'iniezione della suora non poteva dare pace.

Il signor Pizzetti teneva le mani aperte sul lenzuolo pulito. Godeva il tepore del sole e la frescura del lenzuolo. Non voleva pensare ad altro finché il dolore dormiva. E superati i primi giorni dopo l'operazione, il dolore si era addormentato. Godeva quello stupido sole che cercava di riscaldare il suo corpo, in fondo già quasi un cadavere. Un promesso

cadavere, almeno. Che avesse poco da vivere gliel'aveva detto senza tanti complimenti il professore. Macché. Tanto tagliare, cannule, trasfusioni, sofferenze... poi nulla. « Il tumore non abbiamo potuto toglierlo. Però lei non si preoccupi. Abbiamo liberato in gran parte il polmone e tolto tutte le aderenze ». Il signor Pizzetti fingeva con se stesso. Cercava d'ingannarsi riempiendosi la mente di parole e di immagini, ma nel fondo sapeva, se pur vagamente, che la sua era una specie di temporanea difesa, era una virgola invece che un punto, dopo quella frase che gli era esplosa dentro: il tumore non lo abbiamo tolto. Si fece forza, raccogliendosi e sforzandosi a pronunciare le parole. « Così dovrò morire? », domandò. « Ma no... », rispose il professore esitante, « non subito, certamente. Gliel'ho detto, le abbiamo tolto tutte le aderenze. Un lavoro fatto bene. Le abbiamo allungato la vita perlomeno di un mese, anzi due forse, e poi chi può mai dire... Lei ha un cuore così forte! ».

Un mese! Be', facciamo due... sessanta giorni, sessanta notti. Su e giù il sole per sessanta volte, e poi... Anzi, il sole avrebbe continuato a scendere e a salire, il professore a operare, la gente a vivere, solo che lui invece che nel letto dell'ospedale, o nella casa dell'affittacamere, o sulle panchine, sarebbe stato sotto un po' di terra. Poca differenza. Anzi, per gli altri nessuna. D'un tratto, al ricordo delle panchine del parco, il signor Pizzetti si sentì azzannare dal rimpianto di aver poco da vivere. Forse, quella volta al parco, quando la signora Emma lo aveva ritrovato, era stato quasi felice. Il professore continuava a fissarlo. « Ha molto dolore? », domandò, « vuole un calmante? ». « Mi scusi », disse il signor Pizzetti, « mi ero distratto. Un calmante? Ora no, grazie, stia tranquillo, verrà il momento... ». Il professore disse qualcosa, ma il signor Pizzetti non lo udì. Quando i medici se ne furono andati, la stanchezza e la disperazione senza più ritegno precipitarono addosso al signor Pizzetti. Chiamò la suora e le chiese il calmante « e chiuda quella finestra », disse rabbiosamente per frenare le lacrime che gli urgevano nella gola. La suora si avvicinò alla cinghia infissa nel muro bianco. Così, con il rumore senza scampo di una cosa definita, la persiana rotolò giù spegnendo la primavera.

Frescura dell'aria, luccichio di sole, colori, suoni di musica e poi, dentro, gioia del cibo, del sonno dell'amore e un infrenabile slancio al meraviglioso domani.

Là fuori, nella città festosa di primavera sembrava che la morte fosse soltanto una brutta parola, un'ombra sospetta ma in fondo incredibile, come l'orco delle favole. Ma che morte! Anche il signor Pizzetti, se pur vecchio e malato, le pareva dovesse esserne immune. Perché, nonostante ogni logica, in quel rigoglio di vita, pareva dovesse bastare la sola forza vitale della volontà per vincere la morte. Forse la signora Emma non ne aveva mai conosciuta la faccia vittoriosa, e nemmeno il lento fascino stanco. E forse non conosceva nemmeno il dolore. Lontano, come il riflesso della vita d'un altro, rimanevano nel suo cuore le cicatrici bianche di ferite; il ricordo di un amore, il suono acre di un

pianto, la confusa pena di persone, di cose; ma la morte, quella vera, nella pienezza del suo vivere, pareva alla signora Emma, un'avversaria soltanto, da combattere.

Certo, pensando alla notte dell'operazione fallita, quella gioia di vita cedeva un poco, pareva allentarsi in uno smarrimento colorato di sconforto. Ma poi, come una molla rinvi-gorita dalla tensione, l'incosciente ottimismo scattava con impeto rinnovato. Persino il professore era rimasto contagiato dalla sua vitalità e dopo aver discusso con lei lungamente, aveva deciso di trasferire il signor Pizzetti al Nuovo Ospedale dove apparecchi e terapie all'avanguardia avevano fatto miracoli in alcuni casi di tumori maligni. Ma ora, e questo era il punto acuminato, bisognava convincere lui, il signor Pizzetti. Perché senza la collaborazione della sua volontà, la signora Emma ne era convinta, non si sarebbe giunti a nulla.

Quando entrò nella corsia, lui non la vide nemmeno. Ascoltava una canzone. Nel letto vicino al suo, quello del portiere morto, c'era ora un ragazzo. Il ragazzo teneva fra le mani una radio. La radio era piccola come una tavoletta di cioccolata e nera, nella mano bianca del ragazzo che la guardava ascoltando con stanca tenerezza. Il signor Pizzetti aveva sentito, o meglio intuito, una vecchia canzone. Attraverso la metallica rete dell'arrangiamento moderno, alle sue orecchie era giunta una melodia antica, che lui conosceva, e che gli pareva dovesse soffrire nel sentirsi sferzata da quel ritmo tagliente. Però bastava anche così, ridotta com'era, comunque fosse, a farlo cadere in balia dei ricordi. Ormai bastava un nonnulla a farlo ricordare. Era una sofferenza, una di più, ma era anche un male dolce, che lui amava. Così quando arrivò la signora Emma non la vide nemmeno. « Buongiorno signor Pizzetti, vedo che andiamo meglio ». La voce sicura di lei sopra il suo capo mandò in briciole le sue rievocazioni. Il signor Pizzetti avrebbe voluto ascoltare ancora la musica, lasciarsi sommergere dal tepore dei suoi ricordi, invece doveva ascoltare la signora Emma che voleva costringerlo a vivere mentre lui sentiva ogni giorno di più il grande fiume scorrergli fuori delle vene.

E allora perché perdere il tempo a combattere...

La sua femminile tenerezza avrebbe voluto, e le sue mani fresche sulla fronte e quel raro sguardo smarrito colmo di lacrime e di pietà... anche e soprattutto di pietà. « Le ho portato la marmellata », diceva lei, « e quelle riviste di cui le dicevo, così potrà tenersi aggiornato ». Aggiornato! Aggiornato sui problemi della politica, dell'arte, per cinquanta giorni ormai.

« Ah... », disse lui incapace di ringraziare. Lei lo guardò silenziosa per un momento, un'ombra di timore esitò nella sua voce: « Come si sente? C'è qualcosa di nuovo? Ha dormito male questa notte? ». Il signor Pizzetti sentì il cuore che gli batteva. Bastava tanto poco ora perché il cuore sembrasse sfuggirgli via e perché le lacrime, da quel mare che aveva dentro, gli salissero fino agli occhi. Si commuoveva per tanto poco ora... « No, no », cercò di rassicurarla, « ho dormito, grazie per le riviste, per la marmellata ». Ma per la sua ansia le era grato, per la sua premura. Prese il barattolo fra le mani, cercò di ammi-

rarlo: « deve essere squisita! ». Vederla sorridere, chinarsi su di lui per accomodargli i cuscini... « Se avesse la lobbia sulla testa », pensava intanto la signora Emma, « ora se la leverebbe per ringraziare, inchinandosi un poco... ». Lontani quei tempi, già lontani.

« Vorrei farle una proposta », disse ricomponendosi. Si sedette vicino a lui sul seggiolino di ferro, e uno dopo l'altro, con calma, si levò i guanti. Le mani che lui le guardava, erano lunghe, acerbe, le unghie rosse un po' disuguali. Mani indifese. Forse soltanto le mani dimostravano che la signora Emma aveva qualche cosa di indifeso.

« Ha mai sentito parlare del Nuovo Ospedale? ».

« Sì », disse lui, « quello del cancro... lo hanno sistemato bene, vicino al cimitero sulla Flaminia Antica. Il cimitero è molto bello però, lo racchiude un muro lungo e bianco... ».

« Ma lasci stare il cimitero », interruppe la signora Emma.

« No invece », insistette il signor Pizzetti. « È là che vorrei essere sepolto; il muro pare che trattenga a stento la vitalità delle piante. Gli alberi sono grossi e in primavera grondano di uccelli... ».

« Ma per carità », lo interruppe di nuovo la signora, « lasci stare questi romanticismi, deve pensare a guarire! ».

Il signor Pizzetti sorrideva vagamente. Alzò le mani come se volesse difendersi. « Mi lasci morire », disse. La signora Emma si arrabbiò. Le parole le si arrotolavano in bocca, tanta era la fretta che aveva di lanciarle a lui per comunicargli quella tremenda forza che aveva dentro. « Ma lei non vuole provare nulla, si lascia andare così senza reagire, si direbbe quasi che la desidera, questa maledetta morte... ». Nella corsia entrò la suora. « Ora di termometro », disse. Con le mani pallide spingeva un carrello. Il carrello era una via di mezzo fra quelli dei supermercati e quelli, zeppi di forcine e di bigudini, dei par-rucchieri. Sul carrello, in un bicchiere di alcool rosa, c'erano i termometri e, robuste, vicino ai termometri, c'erano quelle bottiglie di vetro che servono agli ammalati per urinare. Le bottiglie, scosse dal passo della suora, tintinnavano fra di loro. Il cigolio del carrello assentiva a quel concerto. I termometri avevano un suono delicato come di campane.

La signora Emma dovette spostarsi per lasciare passare la monaca che porgeva il termometro al signor Pizzetti. « Dieci minuti », e poi ancora di seguito per tutta la corsia. Pareva che lei, col suo sguardo appannato, i malati non li vedesse nemmeno.

Il signor Pizzetti teneva fra due dita il termometro. Lo faceva rotare prima a destra, poi a sinistra come un pendolo. « Vede », disse seguendo con gli occhi l'oscillazione del termometro, « quando questo filo d'argento si deciderà a salire oltre questa riga rossa avrò semplicemente un po' di febbre; una temperatura modesta, bonaria, come l'influenza. Un malessere innocente ma sarà il segno. Lui, il tumore, l'orso in letargo si sarà risvegliato. Da quel momento, un pezzetto per volta io comincerò a morire ». Si cacciò il termometro sotto l'ascella. « Mi lasci perdere » disse.

Il signor Pizzetti affondava lo sguardo nel vano della finestra.

« Intorno alla mia casa quand'ero bambino, c'era un prato », disse. « L'avevo dimenticato, quel prato, poi improvvisamente questa notte è ritornato. Sono tornato a possederlo; con il suo viale piccolo bianco e grigio di ghiaia, con l'aiuola sulla destra e in fondo il pergolato di glicini ». Sorrisse assorto. « Nella pienezza della stagione i grappoli erano così carnosi, così violacei, che parevano uva. A me dispiaceva molto che fossero soltanto dei fiori e a volte speravo e un poco ci credevo, che un giorno o l'altro invece di quei bellissimi, inutili fiori avrei trovato l'uva ». Lasciò cadere il capo sulla pila dei cuscini. Il vecchio collo pareva quello rugoso d'una gallina, il pomo d'Adamo sporgente come una noce. « Stia tranquillo ora », disse la signora Emma con un filo d'impazienza nella voce, « finirà con lo stancarsi ». « Sì, sono stanco », sospirò lui dal profondo dei cuscini, « e ho fretta. Ci sono tanti ricordi da richiamare, tanti spiriti da evocare, tanti rimorsi da rodere... ».

« Sciocchezze », lei lo interruppe, « infiacchiscono la volontà, e lei la volontà la deve mettere tutta a vivere. La notte, poi, la deve passare dormendo, non rievocando. Lo dirò io alla suora che le dia un sonnifero ». Si protese sul seggiolino, stese una mano decisa: « Dia qua, sono passati i dieci minuti ». Il signor Pizzetti si levò il termometro da sotto l'ascella, ma non lo consegnò alla signora Emma. Lo scagliò invece con forza nel bel mezzo della corsia; poi si distese e chiuse gli occhi.

Stava lavorando a maglia quando suonarono alla porta. « C'è una ragazza », disse la cameriera, « dice che viene dall'ospedale ». La signora Emma strinse i ferri che teneva fra le mani, poi li lasciò cadere. È troppo tardi, pensò. Dall'ospedale quel giorno era fuggita e non aveva più saputo ritornarci. Finalmente aveva capito, ma forse ora era troppo tardi. « Mamma », disse il bambino, « c'è una donna di là, corri... ». Correre. Avrebbe voluto correre, essere già seduta sul seggiolino di ferro vicino al signor Pizzetti e prendergli una mano e dirgli: mi perdoni. Oppure forse, non dirgli niente. Solo ascoltare con lui in silenzio. Ascoltare il filo intermittente dei suoi ricordi, aiutarlo a ritrovarli fra i colpi di tosse, fra i lamenti, i cigolii delle ruote, fra gli stridi delle rondini felici, o forse soltanto aiutarlo a trattenere quegli spettri preziosi che attraverso la nebbia della memoria tornavano ad affollargli il cervello.

Nel vano della porta stava la ragazza in bilico sui tacchi alti; in mano teneva i fiori. « Glieli manda il signor Pizzetti dall'ospedale », disse. « Come sta? » domandò la signora Emma, e poi ansiosa: « ha la febbre? ». La ragazza stese la mano che teneva il rametto delle mimose; « poche righe », disse, « almeno fino a ieri sera. Ma è un po'... », fece un segno con il pugno toccandosi la fronte. « Io sono Olga, la portantina », aggiunse, « devo dirgli qualcosa da parte sua? ». « No, grazie, verrò io stessa ». « Mamma, mamma, è la tua festa? », strillava il bambino tirandole la gonna. La signora Emma teneva il volto nei fiori e non sapeva dire nulla. I rametti lievi, profumati come la cipria le carezzavano una guancia. Avrebbe voluto piangere, ma se avesse ceduto al conforto delle lacrime l'avrebbe

fatto per se stessa. Sarebbe stato un pianto tenero come la carezza profumata delle mimose. Ma lui ora stava morendo. La signora Emma si accorse proprio in quel momento che dopo tutto anche lei era convinta che lui sarebbe morto. In un primo tempo si era rifiutata di crederci, ma ora il velo dell'ottimismo a tutti i costi, il sipario stupido della forza di volontà si erano stracciati. Certi brividi dell'animo, il languore serpentino della stanchezza, quell'allontanamento inesorabile se pure impercettibile nei suoi passi singoli, quella era l'atmosfera della morte. Ricordava ora che a volte il signor Pizzetti sembrava come mangiato da se stesso. Gli occhi, se lui non li controllava, prendevano una espressione di curiosità affascinata. L'indifferenza si alternava con la ribellione e la ribellione si scioglieva come la neve al contatto col fuoco, presto, in una desolata inerte pena. Qualche volta folate di comprensione avevano sfiorato la signora Emma. Ventate improvvisi, luci, intersecamento preciso di segmenti; ma poi, subito, era lei che si chiudeva, che si rifiutava con violenza. Pestava i piedi, stringeva i pugni, offuscava la mente, perché nulla che non fosse reale e positivo potesse venire a ledere minimamente il contratto muscolo della volontà. Ora però aveva capito che anche la morte era una cosa reale. Uscì di casa, attraversò la città dirigendosi verso l'ospedale. Lunghi serpenti di macchine occupavano la strada. La signora Emma correva, o meglio avrebbe voluto correre fra le scatolette variopinte delle automobili, per arrivare al più presto dal signor Pizzetti. D'un tratto le pareva d'aver capito il valore del tempo. Finalmente fu sul viale che dopo una lunga agonia di soste l'avrebbe portata all'ospedale. Il traffico era chiuso e lento. Sul viale, oltre alle case vecchiotte circondate da collane polverose di verde, c'erano altri ospedali: quello psichiatrico, quello riservato alle malattie infettive, quello dei bambini e poi l'obitorio. In fondo, nella foschia polverosa, il nero verde incombente sulle mura grigiastre del cimitero urbano. Il viale era lunghissimo.

All'ospedale era ora di visita. « C'è il professore », le disse subito la suora che ormai la conosceva. Così dovette fermarsi nel corridoio. Però anche se la suora non glielo avesse annunciato, l'avrebbe capito ugualmente. Nel corridoio c'erano soltanto i parenti dei « gravi » e degli « operati ». Tacevano. Stavano schiacciati contro il muro per non intralciare il passaggio, come insetti neri. Le donne tenevano il fazzoletto appallottolato fra le mani, gli uomini erano trincerati dietro il baluardo di una sigaretta. C'era anche un bambino che frignava. Intorno al collo, come un medaglione, aveva uno spago terminante in un succhiotto di gomma. Nel succhiotto aveva lasciato il segno dei denti, era rotto. La madre gli diede un pettine che cavò dalla borsetta. Il bambino interrompendo il pianto guardò il pettine per un momento come valutando se meritasse o meno il suo interesse, poi lo lasciò cadere disgustato. Dopo il pettine la madre gli diede una moneta da dieci lire, poi successivamente una forcina, un rossetto. Frugava nella borsetta ma non trovava più nulla che potesse interessare il bambino. Così lui riprese a frignare. Dopo un poco si calmò ma non rinunciò totalmente al pianto. Si lamentava sommessamente; soltanto a momenti

incespicava in un singhiozzo, poi riprendeva a frignare inesorabilmente come l'ombra che scendeva col tramonto. La signora Emma aspettava stringendosi i gomiti con le braccia. Teneva il mento sul petto, la schiena un po' incurvata. Anche il cuore si strizzava e i suoi malinconici pensieri. L'impeto alla vita l'aveva abbandonata. Quella felice pienezza che era stata l'intelaiatura del suo carattere era caduta lasciandola svuotata, sanguinante. La vita, quella vera, era questa; non quella che lei credeva di tenere in pugno come una spada. Le attese lunghe albe e tramonti, e poi ancora tramonti e ancora albe, l'accorato amore per un corpo destinato a morire, l'inutile tentativo di difenderlo, qualche speranza, gli occhi stanchi, le reni vinte, il bimbo che piange, il succhiotto rotto...

Il professore passò con il seguito. Parlavano ad alta voce. I loro passi sicuri erano neri sul marmo bianco del corridoio.

Il signor Pizzetti aveva gli occhi accesi verso la porta. Lei gli andò vicina e gli prese le mani. Si erano fatte più tenere, le sue mani, pensò, più gracili, come quelle d'una fanciulla, e abbandonate. La corsia era tutta rossa perché il sole tramontava da quella parte. Il signor Pizzetti era bianco nel letto grigiognolo. Gli occhi soltanto erano neri e sembravano completamente vivi.

« Le fa male? », lei gli domandò. Non sapeva dire altro e non voleva permettere a quella voce, la sua, di tremare. « Non molto », rispose lui. Impaziente scosse le spalle: « Le sono piaciuti i fiori? ». « Sì », disse lei, « mi sono piaciuti molto. Avevo paura di venire, ma quando ho ricevuto i fiori... ». Lui sorrise e appoggiò la testa contento, appagato. Lei s'interruppe; la voce le si era rotta. Non avrebbe voluto, ma la voce era più forte e in gola, d'un tratto, quando lui aveva sorriso, le si era rotta. Sentiva di arrossire, si vergognava di piangere, ma improvvisamente guardando il signor Pizzetti, capì che non doveva vergognarsi, ma che forse gli doveva quelle lacrime totalmente umili. Così guardandolo in viso sentì che lui, con la sua accettazione, era più forte di lei. Lasciò che le lacrime le sfuggissero sul volto. Il signor Pizzetti non disse nulla. Solo col suo fazzolettone a righe bianche e verdi le asciugò il pianto, con cura e dolcezza come un padre grande e saggio con la sua bambina.

# HILDE DOMIN

di

Leone Traverso

Dice Hilde Domin: « Che significa essere oggi e qui contemporanei? Io sento come essenziale esperienza del nostro tempo la spoglia inermità con cui il singolo come singolo è inserito in un contesto che egli né può dominare con lo sguardo né guidare e in mezzo a cui egli — e questo è il peggio — deve rinunciare ai conforti dell'ideologia e dell'utopia.

« Col dar nome all'esperienza la poesia ci libera da questo isolamento e ci presenta una nuova precaria appartenenza, l'appartenenza nella parola. Questa è la nostra libertà: / nominare i veri nomi / senza paura / con l'esile voce. Perciò è la lirica, è l'arte innanzi tutto libertà. Oggi come sempre ».

La più bella conferma di questa poetica i tre libri di versi finora pubblicati da Hilde Domin *Nur eine Rose als Stütze* (Solo appoggio una rosa), 1959; *Rückkehr der Schiffe* (Ritorno dei vascelli), 1962; *Hier* (Qui), 1964; tutti presso S. Fischer a Francoforte sul Meno. Il numero di maggio di « Merkur » recava qualche pagina della poetessa su un suo componimento (tratto da *Ritorno dei vascelli*) che può far lume sui tramiti della sua rigorosa fantasia; come un suo saggio precedente ne tratteggiava un'essenziale biografia.

Da Walter Jens a Kurt Pinthus, da Werner Weber a Karl Krolow, i più autorevoli lettori di poesia riconoscono in Hilde Domin la forza della parola ritrovata in semplicità. Lei stessa accenna di partenogenesi a proposito della sua poesia, fiorita d'improvviso, si direbbe, senza radici; ché prima si occupava solo di scienza. Ma anche della poesia, non è certo qui il luogo di origliare echi, di esplorare fonti; né di misurare il cammino percorso dalle prime prove a oggi. Solo, osserviamo con lei che il suo discorso si fa via via più breve, nudo e diretto.

È forse l'impresa più difficile tradurre testi così semplici che non si lasciano alterare. Davanti ad alcuni si è imposta la rinuncia, se anche — secondo Jouhandeau — « il n'y a rien d'intéressant, d'essentiel dans un livre que ce qui est criant de vérité jusqu'au scandale ».

# POESIE

di

Hilde Domin

(traduzione di Leone Traverso)

Da « *Solo appoggio una rosa* »

## SEMINATORE

*Il grande Seminatore  
non chiamato  
spirò un soffio di semi oltre il mio capo  
e sparse una semente  
di fiordaliso e di rosso papavero  
sui miei campi di grano.*

*La malerba lucente,  
potente Seminatore,  
come la separo mai  
dalle spighe,  
senza dissodare  
i campi?*

## EQUILIBRIO

*Andiamo  
ognuno solo  
per l'angusto sentiero  
sopra la testa dei morti  
— quasi senz'affanno —  
nella cadenza del cuore  
come protetti  
finché l'amore  
non s'interrompe.*

*Andiamo così tra farfalle e uccelli  
in equilibrio stupito  
verso un mattino di cime d'alberi  
— verde, d'oro, azzurro —  
e il risveglio degli amati  
occhi.*

#### CON LA MIA OMBRA

*Vado con la mia ombra,  
che m'accompagna,  
io sola con lei,  
su prati senz'erba.*

*Io sempre più pallida,  
lei sempre più lunga,  
lei mi guida,  
io mi lascio guidare.*

*Le nude betulle sul cammino,  
bianche dita lisce,  
sanno la meta  
meglio di me.*

Da « Ritorno dei vascelli »

#### BOCCIOLO

*Il bocciolo d'una carezza,  
che giardiniere non cura,  
celato nel fogliame del mio corpo  
lentamente,  
irresistibilmente dispiegandosi  
mi estrania da me stessa.*

AVVISO

*Invita a casa tua i morti  
cade la lacrima in alto  
vengono*

*quelli che ami come viventi.*

*Mai non invitare  
il vivente  
che ami  
come un morto.*

LIOCORNO

*La gioia  
questo umilissimo animale  
questo mite liocorno*

*tanto sommerso  
non si ode  
quando viene, quando se ne va  
il mio animale domestico  
gioia*

*quando ha sete  
lecca le lacrime  
dai sogni.*

GERMOGLI

*Germogli  
spuntano sotto le foglie.  
Lo chiamano autunno.*

## NON CEDERE

*Non cedere a stanchezza  
ma al miracolo  
piano  
come a un uccello  
tendere la mano.*

## TUNNEL

Alla memoria di Virginia Woolf

*A tre a tre  
a quattro a quattro  
innumerevoli, a uno a uno  
soli  
lungo questo traforo  
andiamo incontro all'equinozio  
tre o quattro di noi  
dicono le parole  
questa parola:  
« non aver paura »  
ed ecco fiorisce  
dietro di noi.*

## SEMPRE RUOTANO

*Sempre ruotano  
nel vento ora troppo fresco  
inermi  
ruotano le mie parole  
sulle penne della nostalgia  
senza più nido  
un tempo incontro a un sorriso  
— nessuno regge la vita da solo —  
ruotano ruotano.*

## EURIDICE

*Non ti guardare indietro  
in cerca di me*

*Euridice  
sempre con te*

*la mano  
che ti tocca la spalla*

*sotto gli alberi lontani.*

## NOTTE

*Mi hanno stesa morta sull'acqua  
scendo sul filo dei fiumi*

*il Rodano, il Reno, il Guadalquivir  
il fiume degli squali nei tropici.*

*In riva al mare i sepolcri:  
io senza moneta fra i denti*

*alla deriva nel mio letto  
oltre i misericordiosi*

*custodi  
di morti che furono amati*

*in soprannumero  
inutile più che rottame*

*scagliata nel giorno.*

## L'APPRENDISTA STREGONE

*L'ultima terra  
della terra l'ultimo giorno  
l'ultimo paesaggio  
che vede l'occhio di un ultimo uomo  
non ricordato  
non tramandato  
— nessuno più verrà —  
quel giorno  
senza nome  
senza chi lo nomini*

*non più verde  
non più bianco  
né azzurro  
dei giorni che vediamo  
o nero o infuocato*

*avrà una sera  
o non avrà una sera,  
il suo chiaro e il suo buio  
incomparabili.*

*Al sole che riluce se riluce  
insalutato  
dopo quel giorno  
si aprirà un varco?  
E noi saremo*

*allo stupore  
restituiti  
sotto una luce duratura?*

*Accesa l'ultima miccia,  
usciamo larve dall'eternità?*

# SOGNO A MANOSQUE

di

Luigi Baccolo

A Manosque vado di rado, solo una volta ogni tanti anni. Ma già per strada incomincio a sognare, e su almeno due registri: fanfare e trombe e scalpitar di cavalli (l'Ussaro di Giono); armonium (la condizione del letterato). Il secondo registro è quello che mi interessa di più perché risponde a un vecchio desiderio nascosto, un altro sogno, di cantare agli uomini morti la vita appassionata dell'uomo di lettere, di ragionare *de felicitate litteratorum*. Agli uomini morti che corrono sulla terra e nel « cosmo », e che bellezza se lassù rimanessero, abbandonando queste pianure queste montagne queste stradicciole terrestri a coloro che se ne accontentano pienamente, a Jean Giono I di Manosque, a Paul Léautaud, a Marcel Jouhandeau: uomini sedentari fatti per la Terra che è fatta per loro. Sono come certi pittori artigiani del '300 o del '400, come li immaginiamo per le vie di una città medievale, in mano la borsa per il mercato, gli occhi a osservare una fronte o una mano o un sorriso da posare sulla tela, transitanti senza ispirazione visibile, poveri, mescolati e insieme appartati dagli altri uomini, quotidiani e abbastanza astratti da perdersi nella contemplazione della dolce prospettiva mentre la moglie prepara le cibarie ch'essi hanno comprato al mercato.

Giono è rimasto l'impiegato di banca, uno che sarebbe diventato direttore se la letteratura non lo avesse sviato. Stessa puntualità al lavoro, stesso scrupolo nell'allineare parole sulla carta, stesso orario quotidiano. E il sor-

riso affabile e la voce flautata dell'uomo che frequenta più la carta stampata che i propri simili (o dissimili).

« Qui si è fermato Francesco I — dice un cartello all'ingresso di Manosque —. Perché non anche voi? ». Ma feci osservare a Giono che oggi molti, indifferenti ai re, preferiscono fermarsi per lui, che del resto qualcuno ha chiamato Jean I de Manosque-des-plateaux.

Gli uomini come lui, pessimisti per natura e abitudine, credono poi in buona fede che la vita è una festa, per il fatto che esistono gli uomini e le cose e la possibilità di mescolarli in vario modo lavorandoci su di fantasia. Per poco che si conosca questa innocente malizia, ascoltare Giono che discorre di sé e dei suoi vecchi è un piacere doppio. Suo padre buon artigiano del buon popolo, idealista e generoso, sua madre donna forte della Bibbia e gentile, di stirpe piemontese, assumono grandezza favolosa non meno del nonno paterno che era carbonaro, e fu anche condannato a morte in contumacia per aver tagliato « fort gentiment quelques gorges du côté de Pignerol ».

Sarà vero, ma sospettavo Giono di essere un uomo triste che inventa gioiosamente ogni ora della sua giornata: più Ariosto che Stendhal, in questo. Ariosto che coltivava sambuchi credendo che fossero capperi, dicono le storie letterarie; ma perché non supporre invece che il poeta *finresse* di crederli capperi, ben conoscendoli, con malizia e candore, per sambuchi. Cercai di suggerire a Giono la seguente filiazione: « I tre guerrieri arditi si fermaro / Dove un sentier fendea quella pianura; / E giunger quivi un cavallier miraro, / Cha avea d'oro fregiata l'armatura... » genera la *Chartreuse* « ...il vit un valet de chambre très-proprement vêtu à l'anglaise, et monté sur un cheval de suite, qui s'avancait au petit pas en tenant en main un beau cheval de race peut-être un peu trop maigre », la quale genera l'*Hussard sur le toit* (« Angelo non aveva fatto cento passi quando vide venire avanti un cavaliere che andava al trotto. E per di più teneva per la briglia qualche cosa che doveva essere il cavallo scappato »), il quale non genera presumibilmente più nulla, perché la letteratura è morta.

— Come è giusto che muoia insieme alla natura e al bel vivere civile. Io dal mio studio vedo tutta la campagna di Manosque: la più bizzarra e

sconvolta che si sia mai veduta, colline e pianure, distese di grano e querceti, gruppi sparsi di pini, di ulivi, campi coltivati a lavanda, vaste macchie di quella *brousse* che fra Sisteron e Draguignan ha inventato Angelo Pardi. Adesso stanno costruendo fabbriche attorno alla città: quando tutte quelle ciminiere si metteranno a fumare, allora io spegnerò la mia pipa e calerò a Aix.

— E poi, gli dissi, quando anche a Aix fumeranno le ciminiere, e per i cavalieri e le dame non ci sarà davvero più posto?

In realtà gli uomini come Giono non hanno paura di nulla. « Allora, fece, scriverò un romanzo come quello che sto scrivendo adesso, di mercanti di muli nelle montagne. Il faut bien que je m'amuse, n'est-ce pas? ».

O Signore, è possibile che uno scrittore confessi una cosa simile nel fortunato secolo in cui siamo? È possibile, è possibile. Giono vuole veramente divertirsi scrivendo, se no tanto varrebbe continuare a far l'impiegato di banca. Ci fu un tempo in cui credeva anche lui a messaggi, e ne lanciò più d'uno in favore della semplicità campestre e del ritorno alla terra; adesso è diventato un po' scettico, ma di miglior compagnia. Crede ancora ai messaggi della fantasia, e basta. Provare qualche cosa, sostenere qualche cosa, gli pare più rischioso che inventar qualche cosa: più rischioso e meno divertente. Gli restano i fantasmi, che sono una compagnia egoista ma innocua. Una volta che uno ha soffiato via anche l'ultima ombra di fede nel progresso, è libero di scegliere i propri amici dopo di averli creati; nessuno come Giono approfitta di quella libertà. Che qualcuno sotto Pétain potesse scoprire nei suoi libri l'« appello al Paese », « l'ammonimento contro la città corruttrice », lo fa ridere come Vittorio Cian avrebbe fatto ridere l'Ariosto quando si sforzava di rintracciare nel *Furioso*, a uso di noi studenti dell'Èra, un vivo senso della tragedia storica d'Italia e un profondo sdegno della servitù della Patria.

— Io, spiegava Giono con il flauto che ha in gola, quella prima volta che andai a trovarlo a Manosque, io vedo la Storia un poco « du côté de Manosque », e so per esempio che nella guerra del '14-'18 chi la costruiva non era il maresciallo Joffre, ma il postino di qui, Félicien Chabrier, che portava le lettere dei combattenti, e il segretario del Comune « chauve et très emmerdé »

che distribuiva di porta in porta gli annunci di decesso. Io scrivo di solito tre romanzi per volta, ma tutti « dalla parte del segretario e del povero Chabrier ». È il mio metodo di romanziere.

(E c'è poi la tecnica del narratore. I manoscritti di Giono sono una cosa che vale la pena di vedere. Legati in solido cartone nero, carta sottile formato protocollo come se ne vede negli archivi notarili, vergata di una grafia minuscola e diligente, una o due correzioni per pagina, quattro o cinque fogli al giorno, settantasette linee per pagina, inchiostro Waterman's 88 lasciato evaporare durante la notte, una mezza pagina ogni tanto a segnare la fine di un capitolo, uno spazio bianco che sospira di piacere tirando il fiato e si lecca le labbra per quel che ha da venire).

— Per esempio, mi disse quella prima volta, entrando in Manosque lei che cosa ha incontrato? Un volgare cartello del Syndicat d'initiative, che dice: « Qui Francesco I eccetera ». Si tratta della medesima porta che, arrivandoci Angelo Pardi colonnello degli Ussari, figlio naturale della duchessa torinese Ezzia Pardi, la grande estate della peste del 1838, gli si presentò come una barricata di carri di botti e di carrozze rovesciate. Per vent'anni, da *Angelo* che ho scritto in prigione dopo la guerra, fino a *Pauline* che sto terminando, quella è stata la mia sola Manosque: peste duelli e cospirazioni. « Per lochi solitari ermi e selvaggi »: così ci arriva Angelo.

Ci si arriva anche per una bella strada asfaltata, amenissima fra i querceti e la lavanda, fra una collina che imita una montagna e un pendio erboso che qua e là simula il burrone. La natura manoschese ha imparato assai bene dal suo illustre figlio l'astuzia e la semplicità del finger le cose grandi. Si è adattato, il paese, a restar fra vecchio e antico. La porta Saunerie, che è del xiv secolo, chiede al forestiero di ricordarsi dei bastioni di un tempo, la chiesa di St.-Sauveur fa salir preghiere dai tre piani delle sue arcate, e i portoni delle strette vie fanno di congiurati. Quando si arriva a questo punto, nessuno in buona fede può dire quanto Manosque debba a Giono e quanto Giono a Manosque. Preziosismo letterario qui non ha che fare: ogni casa ha l'odore del padrone, come ogni padrone porta la sagoma della sua casa. Per questo nei nostri tempi la gente sa di transitorio e di provvisorio, destinata a durar poco, e le case hanno profumo di clinica e di prigione umanitaria.

— E pensi quanto ho dovuto lottare per scancellare quella ciminiera fumante, che con Manosque non c'entra per niente dal momento che quando io ero ragazzo non esisteva. Peggio che la peste del '38, questa sorta di obelischi dei tempi nostri. Contro la peste almeno gli uomini avevano la difesa delle medicine e delle processioni; contro la ciminiera, non rimane che la fuga. Scenderò verso il mare, a Aix.

Io, fossi nei panni di Giono uomo libero, mi sposterei di pochi chilometri, verso Apt, a Sainte-Tulle: è un piccolo villaggio dove nacquero i suoi vecchi, « un nido di verzura » dice la guida turistica, meno pittoresco ma più riposante di Manosque. Andrebbe bene per uno scrittore tranquillo, di quelli dal bel pubblico e dal premio facile: col suo parco di romanzo ottocentesco, i giardini e le sorgenti di poema arcadico, uno di quei posti che appena uno li vede deve per forza pensare: se al di là del confine non ci fossero famiglia e guai, qui mi piacerebbe vivere e morire.

Mi condusse a fare un giro per Manosque, la prima volta che andai a trovarlo. Lui parlava poco, salutava i passanti che lo salutavano, mi disse che ero arrivato appena in tempo per conoscere l'epoca sincera della leggenda prima che il tempo falso della cronaca la sommergesse. Ma per me era ancora tutto leggenda, come le rare volte che torno a Pisa: da quel tetto, mi dicevo suggestionandomi sinceramente secondo i canoni della retorica, Angelo Pardi osservava la città addormentata nel terrore della peste, da quel portone sbucò una sera con Pauline sotto braccio, Pauline dal viso sottile come la punta di una lancia, su quel terrazzo l'ussaro si svegliò un mattino avvolto dai voli delle rondini. Ecco cos'è la letteratura. Coi romanzi nuovi, con gli anti-romanzo, non sarà mai più così. Essi, pensavo polemicamente sogguar- dando il profilo placido di Giono, di quella polemica che è sgradevole perché dal passato soffia come un vento caldo sul morto presente, denunciano situazioni denunciabilissime, presentano istanze instancabili e lanciano messaggi che son l'SOS dell'arte che sta languendo; o strutturalmente dispongono le cose in bell'ordine, onde offrire la figurazione presenziale di una dialettica non antropologica: ma quali paesi veri hanno fatto spuntare sulla carta geografica? Gli ultimi nati sono Chaminadour, che ha sostituito vantaggiosa-

mente Guéret, Concarneau, Manosque. Passeggiando qui, lo dissi a Giono che seguì il mio dito con i suoi occhi azzurrissimi, è come rileggere *L'Ussaro sotto il tetto*. La stessa rotonda ottagonale della chiesa di Notre-Dame, con i suoi archi rampanti « sui quali le vecchie piogge avevano lasciato lunghe strisce verdi ». Lo stesso campanile di St.-Sauveur con le arcate di ferro, i tetti uniformi delle case, le *génoises*, i cortiletti interni, la cerchia delle colline « pelate dal sole »: il tutto asciugato e impolverato dalla calura provenzale che si coltiva i bacilli della peste come se fossero veri.

Se fossi un po' più nuovo del mestiere, certo penserei: troppo facile essere scrittori, quando si trova ogni cosa così armonicamente disposta sotto i propri occhi, solo da osservare e descrivere. Il fatto è che qui non c'era niente, assolutamente niente, prima che lo creasse Giono: neanche, maestosi, colmi di ombre e di avventura, appena fuori del paese, i boschi della Durance, che da sorgente in un attimo è diventata torrente, legati fra loro innamoratamente, secondo uno scrittore francese, alberi e acque, come il dattilo allo spondeo.

La dea letteratura qui dorme, nel letto di uno scrittore solitario. Non c'è scampo: se la solitudine è un sacrificio, se l'umiltà e la povertà sono una rinuncia, non c'è scampo, la letteratura è donna rara, schiva gli impegni del mondo, fugge i cocktails e le tavole rotonde, gode nel recarsi a far la spesa con la sporta sfondata di Léautaud, chiacchierar con i droghieri e i charcutiers come Jouhandeau, vivere e morire a Manosque. Spesso ama i miscredenti e ne fa dei santi. Con ciascuno di essi forma una coppia ideale, pura come Paulo Ucello e la vecchia moglie. « La lor concordia e i lor lieti sembianti / Amore e meraviglia e dolce sguardo / Facieano esser cagion di pensier santi » ... Benché pochi si scalzino dietro allo sposo, da quando la sposa è screditata. Datasi all'alienazione e ai rapporti con l'industria, il suo buon nome non ha mancato di soffrirne, come il suo pudore di donna.

Tali erano, o almeno simili a questi, i sogni non inediti né milionari ma sinceri e accorati che Giono interruppe chiedendomi le mie impressioni su Manosque. Gli raccontai appassionatamente della nottata infame che aveva passato sotto il tetto inospite di un alberghetto non molto distante dalla sua

casa. Parlavo di Manosque: Giono era più incantato che incuriosito. Gli dipingevo a colori sinistri l'albergatore — contagiato, deformavo sapendo di deformarlo un personaggio abbastanza quotidiano — che con una vociaccia arrugginita mi intimava di varcare l'uscio, « Entrez Monsieur », l'antro nero con quei quattro *sales types* da cento chilogrammi che consideravano beffardi i miei cinquantacinque, l'ostessa magra e viziosa che mi portò di malagrazia un guanciale che Dio ne salvi, il lettaccio sgangherato in una stanza che si perdeva in un angolo buio, i passi sospettosi nella notte da una stanza all'altra. Giono sorrideva estasiato. E mi largì un elogio da portarmi agli angeli: « Lei, disse, si vede che ha già preso l'aria. E noi qui siamo vicini a Marsiglia, e non siamo lontani da Tarascona. Un mio amico di Parigi (sospetto si tratti di Marcel Arland) venne una volta a trovarmi, e appena entrato in Manosque chiede della mia casa. — Lassù, gli dicono, sulla montagna —. Gira e rigira, non trovando nulla si rivolge a un altro *manoscaïn*: — La montagna, dice colui, l'avete già passata (e addita una ondulazione del terreno, in linguaggio convenzionale); allora tornate indietro, cercate l'ultima casa sul bordo del canale —. Gira e rigira, niente ancora Giono. Altro manoschese, nuova informazione: — Ma eccolo qui, il canale, qui ai vostri piedi! —. Il mio amico si chinò, e in mezzo alle alte erbe e ai cespugli scoperse un ruscelletto che del resto rimane asciutto dieci mesi su dodici. A Manosque siamo fatti così. Quell'oste, è un buonissimo uomo che ha avuto dalla natura una brutta faccia e dalla sorte una moglie malaticcia, e qui da noi anche la natura e la sorte esagerano ».

Un paese in cui tutti basta che si guardino attorno per inventare storie: felice paese. Il mio paese è diverso. La gente qui si farebbe scrupolo di trasformare le cose anche se ne avesse l'estro. Nell'*Ussaro*, Angelo Pardi torinese esclama: « Quante volte non ho insegnato a foraggiare a quelle teste dure di Cuneo? ». E io non m'ero sentito offeso leggendo; ma dopo la storia del manoschese che prendeva un ruscello per un canale, e per montagna una gobba di quella calda terra, capii che « teste dure » voleva solamente dire: gente che vede le cose come sono, e basta. Perciò non mi venne scrupolo

di ripetere a Giono quel che l'altro torinese matto Baretto diceva dei cuneesi: « Bufoli che non distinguerebbero il c... dai pantaloni ».

— E nel distinguere troppo sottilmente il contenente dal contenuto, lì incomincia la decadenza dell'arte, mon Maître.

— Non mi chiami Maestro, sorride Giono coi suoi occhi azzurri e le labbra pallide. Je suis un ami. Per di più un amico piemontese, che un giorno verrà a trovarla proprio per rivedere la campagna *angélique* del suo paese.

La commossa gratitudine che per l'abbondanza del cuore uscì dalle mie labbra a quell'elogio della mia terra, fu fuori posto e un po' ridicolo. Giono non voleva dire campagna « degna degli angeli », ma fatta per Angelo, Angelo l'Ussaro. Dovevo ricordare che anche per Jean Giono miscredente, il mondo è diviso in due categorie: gli omuncoli che compiono l'azione, e gli uomini-angelo che la sognano, pigri e assorti, in mezzo alla baraonda della terra e adesso del « cosmo », come se ascoltassero Omero in una conchiglia marina.

# MEMORIA E SEGNI NELLA POESIA DI JOSÉ ÁNGEL VALENTE

di

Oreste Macrí

Dopo Ángel Crespo (nella « Rassegna Spagnola », n. 32) mi piace presentare in succinte impressioni critiche la poesia di Valente; con preciso motivo, giacché entrambi eccellono nell'ambito di quella che abbiamo denominato Generazione del 50.

Valente è tre anni più giovane di Crespo. Nato a Orense, nella Galizia meridionale il 1929, compì i primi studi a Santiago de Compostela; a 18 anni si trasferì a Madrid, dove si licenziò in Filosofia e Lettere; dal '55 al '58 è stato membro del Dipartimento di Spagnolo nell'Università di Oxford, quindi a Ginevra, dove lavora, pare, nell'Unesco. Oltre all'inglese e al neogreco, conosce l'italiano, avendo visitato più volte la nostra terra; ha tradotto da Hopkins e da Montale; del '64 una raccolta di *Veinticinco poemas* di Cavafis.

Non gli sono mancati consensi: premio Adonais nel 1954 per il primo libro, *A modo de esperanza*, pubblicato l'anno seguente in quelle edizioni; premio della Critica Catalana ai *Poemas a Lázaro*, pubblicati il 1960 nelle Ediciones Índice. Terminiamo l'elenco delle edizioni. Nel 1963 è apparsa una breve antologia di liriche, intitolata *Sobre el lugar del canto* (1953-1963) nella « Colección Colliure » diretta da J. Ma. Castellet, presso Seix y Barral di Barcellona; collana fortemente impegnata e, in tali limiti, molto importante nella storia della Resistenza spagnola sul fronte della poesia; oltre a Valente vi hanno collaborato Crespo e Celaya, Gil de Biedma e López Pacheco, Blas de Otero e Ángel González col suo violento e purissimo *Grado elemental*; indicativo il nome dell'editrice: *Literaturasa!* Fresco di stampa il quarto libro: *La memoria y los signos*, nelle Ediciones de la « Revista de Occidente », dove si riprendono 12 poesie della raccolta anteriore, nella continuità dell'impegno civile.

La citata collana operò nella formula del *realismo*, criticamente ambigua e anzi falsa per la stessa carica della protesta e della speranza, ma psicologicamente fruttuosa nella resa dell'impeto sentimentale e civile. Significativa l'inclusione in *Sobre el lugar del canto* di cinque

tra le piú vive e commosse liriche di *A modo de esperanza*, cominciando dalla prima, *Patria*, *cuyo nombre no sé*, inserita da José Luis Cano nella sua, diciamo, necessarissima antologia *El tema de España en la poesía española contemporánea*, « Revista de Occidente », Madrid 1964, pag. 249. La traduciamo:

## PATRIA, IL CUI NOME NON SO

*Io non so se ti guardo  
con amore o con odio  
né sei altro che terra  
per me.*

*Ma con te soltanto,  
a morte, debbo alzar mi e vivere.*

*Qui è la tua pelle stirata  
sulla mappa dell'anima,  
frustata e crudele;  
lì soave,*

*franta in fiumi di pioggia,  
piegata verso il mare.*

*Lì passaggio smarrito,  
piede puro mosso dal sogno;  
qui cranio bruciato  
dal peso di Dio.*

*Ti guardo così  
con un occhio che appena  
è nato per guardare.*

*Perché ieri sono venuto  
e non so ancora chi sei, sebbene forse tu non sia  
nulla di più vero  
se non questa ardente domanda  
che inchiodo su te.*

*Venni quando il sangue  
stava ancora alle porte  
e domandai perché.*

*Io ero figlio del sangue  
e soltanto per questo  
capace d'essere in te.*

*Venni quando i morti  
palpitavano ancora vicini  
al livello della vita  
e domandai perché.  
Giacevano sottoterra:  
tu eri la loro verità.*

*Cadeva il sole, cadeva  
inutilmente il pane,  
tra la notte cadeva  
e l'ombra di nessuno,  
crollata la fede.  
E seppi tuttavia  
che tu stavi lì.*

*Appena, quasi da solo,  
tra l'aria e la morte,  
un nuovo germoglio  
osava spuntare.  
Solo, tra la speranza  
sterile, la speranza  
vinta, le parole  
cadute, le parole  
come cieche bandiere  
innalzate, un germoglio  
osava spuntare.*

*Oh come sulle colline  
affluita l'aria  
s'animava per esso.*

*Dovevate proteggerlo.  
Non lo faceste.  
Tremate.  
Perché dovette crescere  
per la luce, non per  
l'ombra, l'odio per  
la negazione.  
La terra era stata*

*rimossa e arata  
col sangue di tutti.  
Col sangue. Era  
difficile l'allegria;  
per prima avevamo bisogno  
della verità.*

*Siamo venuti. Siamo  
soli. Domando:  
chi ha la tua verità?*

*Tu sei questa domanda.*

*Oh patria e patria  
e patria in piedi  
sulla mutilata  
bianchezza della neve:  
chi ha la tua verità? <sup>(1)</sup>.*

Percorrendo l'introduzione di Cano all'antologia citata, già nel '46 Eugenio de Nora tesseva la sua *España, pasión de vida*, il suo «amore amaro della patria»: «ma patisci, patria dai seni / mutilati, la bocca pallida». Trattasi di una vera e propria «relazione d'amore», d'accento di figlio e amante. Circa la domanda di Valente basti ricordare *Pido la paz y la palabra* di Blas de Otero (1955).

Ma Valente è immune da effusioni neoliberty; su quel suo primo libro ebbe a dichiarare:

---

<sup>(1)</sup> «PATRIA, CUYO NOMBRE NO SÉ. Yo no sé si te miro / con amor o con odio / ni si eres más que tierra / para mí. / Pero contigo sólo, / a muerte, debo / levantarme y vivir. / Aquí es tu piel tirante / sobre el mapa del alma, / azotada y cruel; allí suave, / rota en ríos de lluvia, / inclinada hacia el mar. Allí paso perdido, / pie puro que anda el sueño; / aquí cráneo abrasado / por el peso de Dios. / Estoy así mirándote / con un ojo que apenas / ha nacido a mirar. / Porque he venido ayer / y no sé aún quién eres, / aunque tal vez no seas / nada más verdadero que esta ardiente pregunta / que clavo sobre ti. // Vine cuando la sangre, / aún estaba en las puertas / y pregunté por qué. / Yo era hijo de ella / y tal sólo por esto / capaz de ser en ti. // Vine cuando los muertos / palpitaban aún próximos / al nivel de la vida / y pregunté por qué. / Yacían bajo tierra: / tú eras su verdad. // Caía el sol, caía / inútilmente el pan, / caía entre la noche / y la sombra de nadie / derribada la fe. / Y sin embargo supe / que tú estabas allí. // Apenas, casi a solas, entre el aire y la muerte, / un brote nuevo / se atrevía a pujar. / Solo, entre la esperanza / estéril, la esperanza / ganada, las palabras / como ciegas banderas / levantadas, un brote / se atrevía a pujar. // Oh, cómo en las colinas / sobreviviendo el aire / se animaba de él. // Debíais protegerlo. / No lo hicisteis. / Temblad. / Porque debió crecer / para la luz, no para / la sombra, el odio, para / la negación. / La tierra había sido / removida y arada / con la sangre de todos. / Con la sangre. Era / difícil la alegría; necesitábamos / primero la verdad. / Hemos venido. Estamos / solos. Pregunto, / ¿quién tiene tu verdad? // Tú eres esta pregunta. // Oh patria y patria / y patria en pie / sobre la mutilada / blancura de la nieve, / ¿quién tiene tu verdad?».

*Non ha niente di letteratura o solo il necessario. È poesia molto sobria. Quel che cerco nel mio libro è ottenere la maggiore espressività con il minimo di costruzioni verbali. In esso l'elemento immaginativo quasi non esiste. È costituito su dati reali. È una poesia di tipo realista. I temi sono episodi reali che appaiono in conversazioni volgari o frammenti delle stesse. La poesia non inventa la vita, non può inventarla.*

Lo stesso Cano dalla sua *atalaya* di *Ínsula* (ora in *Poesía española del Siglo XX*, Guadarrama, Madrid 1960) ne caratterizzò la « secca pietà » e, per i seguenti *Poemas a Lázaro*, la « adusta sobrietà », l'« amore per la libertà » e l'« ira morsa nel silenzio ».

In questa nuova raccolta la formula del realismo è cancellata; meditazione e simbolo s'intensificano nel mito della autoepifania dell'oggetto poetico; del resto, Cano per le prime poesie aveva già richiamato l'influsso di Lee Master e di Eliot. Anche qui una dichiarazione del Poeta:

*L'oggetto del poema ha un margine sacro di libertà che la coscienza del poeta non può profanare se non a rischio di condannarsi all'autocontemplazione nel vuoto. La realtà ha il suo proprio diritto a esistere, a sopravvivere, a non diluirsi nello sguardo. Dentro questo margine di libertà l'oggetto del poema si manifesta per se stesso, si realizza o prende corpo per potere suo proprio nel mezzo verbale che il poeta gli tende. Il processo creativo è un processo bilaterale nel quale il poeta non solo interviene in modo attivo, ma in tale processo l'oggetto impone anch'esso la sua condizione e la sua legge.*

Cano accenna alla tecnica di Salinas, molto di moda tra questi pseudorealisti, ma l'oggetto di Salinas è ben diverso, molto più complesso per il filtro di vari livelli della psiche, della natura, della storia. La poetica di Valente è più elementare, epperò più valida nel tempo di Valente; essa si chiarisce nella bardella dell'ultimo libro all'insegna del titolo: *La memoria e i segni!* Riassumiamo. Il punto di partenza sta nei recessi più solitari dell'esperienza personale, donde il nume poetico muove verso la vita di relazione e la sua intensificazione radiale nella sofferenza e nell'amore; alla fine, l'autobiografia si fa storia o entra nella stessa storia, dove l'elemento personale e il collettivo si fondono. Trattasi, non di un'estetica, ma di una poetica funzionale e attiva, aperta senza complessi dialettici al *diverso* e all'*altro* dal soggetto lirico; erede, in definitiva, del messaggio umano dei maestri del '98 e del '25, e continuatrice della generazione intermedia, la più sacrificata dicemmo altrove (alludo a poeti quali Crémer, Celaya, Otero, Eugenio de Nora, Bousño ...). Circa i maestri, se questi giovani giustamente si appellano alla lezione di Antonio Machado, pressoché santificato, non dovrebbero dimenticare, specialmente José Ángel, il Guillén di *Clamor*, il cui sottotitolo suona *Tiempo de Historia*, una cui primizia — *Lugar de Lázaro* — uscì qualche anno prima dei *Poemas a Lázaro*.

Guilleniana, ad es., mi sembra *La mañana* (pag. 91) con religiosità di pura immanenza terrestre, d'una fresca terra inventata ogni volta nel destarsi del canto:

## LA MATTINA

*La mattina nuda, il diamante | purissimo del giorno... | È meglio svegliarsi. || Le carovane dei mercanti, | la pesca che scivola un'altra volta verso il mare. | In lunghissimi carri, coperti di desideri, | vedo passare | i poveri di spirito | e i poveri di pane, | i poveri di parola e di solennità. || [...] La luce è alta e pura per tutti che respirano... || E più in là | della sua bellezza, | e più in là che c'è? || Metto nome ai miei figli, | edifico amicizia. | Ma la mia casa è di tempo. | Che limpido destarsi! <sup>(1)</sup>. Parimenti il *Resuscitato* (pag. 85) deliba in contemplazione il miracolo del creato di tutti i giorni e la creatura ruota nel cielo eterno dell'aria e del sottosuolo: qui machadiani l'occhio di Dio e la veglia come sogno vero (pag. 75).*

D'altra parte, non possiamo nascondere una certa fragilità e vaghezza sulle frontiere della persona, della morte, del trascendente, fra tremore esistenziale e oggetto risolutamente fermato (pane, catino...). Tocchiamo qualche tasto. Salvezza nell'anonimato: *la mia storia deve essere dimenticata, | mescolata nella somma totale | che la farà vera*, con un gallo machadiano che rompe le ombre (pag. 12) <sup>(2)</sup>. Alla Divinità: *Non mi chiamare dopo [...] giudicami ora, | sull'oscuro corpo | dell'amore, del delitto* (pag. 19) <sup>(3)</sup>. L'anima solo 'in argilla s'alza al suo regno completo e si fa visibile agli occhi del Padre, che è pensiero unamuniano (pag. 21). E ancora alla Divinità: « dacci la nostra resurrezione quotidiana », ancora unamuniano (pag. 23) <sup>(4)</sup>. Molto bella nella sua debole ambiguità la lirica *El otro reino*: volo dell'uccello metafisico che in alto si libra « indifferente ed altro », vanamente cacciato dal poeta: *Ampie le ali sono, | tranquillo il volo, | inesausta l'aria | della sua enorme obbedienza* (pag. 53) <sup>(5)</sup>. Si potrebbe dire, in definitiva, che la rinuncia a una metafisica è in diretta proporzione con le capacità poetiche quasi d'istinto verso la semplificazione, dove disperazione e speranza si fondono nell'umile oggetto constatato, come in *Hemos partido el pan* (pag. 65):

### ABBIAMO SPARTITO IL PANE

*Abbiamo spartito il pane.*

*La vita è disposta*

*a incominciare.*

<sup>(1)</sup> « La mañana desnuda, el diamante / purísimo del día... — Vale más despertar. // Las caravanas de los mercaderes, / los pescados resbalando otra vez hacia el mar. / En larguísimos carros, cubiertos de deseo, / veo pasar / a los pobres de espíritu / a los pobres de pan, / los pobres de palabra / y de solemnidad. // [...] La luz es alta y pura para todos que respiran... // Y más allá / de su belleza, / y más allá ¿qué hay? // Pongo nombre a mis hijos, / edifico amistad. / Mas mi casa es de tiempo. — Qué claro despertar. »

<sup>(2)</sup> « mi historia debe ser olvidada, / mezclada en la suma total / que la hará verdadera. » « un gallo rompe a ciegas... » rammenta il famoso verso di Machado « Oye cantar los gallos de la aurora. » (*Poesie*, Lerici, Milano 1961, CXLIII, 100, pag. 602).

<sup>(3)</sup> « No me llares después [...] Júzgame ahora, / sobre el oscuro cuerpo / del amor, del delito. »

<sup>(4)</sup> « danos nuestra resurrección de cada día! »

<sup>(5)</sup> « Anchas las alas son, / tranquilo el vuelo, / inagotable el aire / de su enorme obediencia. »

*Abbiamo spartito il pane,  
gli alimenti, abbiamo  
spartito i sogni alla pari.  
Questa è la tua casa.  
Sto, sta  
il tuo riso: ho detto  
la verità.  
Abbiamo spartito il pane  
tremulo di futuro.  
Abbiamo spartito il pane.  
Il desco è coperto  
di chiarezza<sup>(1)</sup>.*

La poesia di Valente, quindi, si coagula nella tensione, nella sospensione « tra 'il sognare e lo svegliarsi » (pag. 39), « tra la volontà e l'atto [...] tra il mio essere e il mio destino » (pag. 29)<sup>(2)</sup>; si fissa a tratti e con tremore, in povere cose di arcaica necessità, con insicurezza e sospetto totale che tutto in fondo sia irrealtà e sogno come un male ereditato: la situazione storica e familiare e provinciale in cui vive una gioventù nata nel tradimento e l'obbrobrio della Guerra Civile. È una componente storico-sociale che struttura l'ultima raccolta e alle radici ne determina l'universale lirico.

*La memoria y los signos* comincia con un frammento in prosa da un « diario anonimo »: *Era necessario che ci immergessimo in un combattimento oscuro contro l'ostinazione del non-evidente per strappare alle parole un frammento di forma, di significato o di senso. A volte confondevamo la lotta o lo stesso sforzo con la realizzazione o il ritrovamento. E dovevamo allora ricominciare, forse più spogliati che mai. L'immediato, quello la cui vita dovevamo difendere fino alla morte, cercava in noi la sua rappresentazione o il suo nome. Ma per incorporarlo e assumerlo, il nostro tempo era quello della tartaruga che alla fine raggiunge Achille. Questa apparente impossibilità è la ragione e la passione dell'arte.* Pertanto, la tensione si fissa qui tra combattimento e forma; l'« immediato » è di certo l'incondizionato della libertà contro una tradizione massiccia e schiacciante, quanto putrefatta, la stessa contro la quale il libro è una protesta totale, talora nei termini gelidi e satirici machadiani di *Campos de Castilla* o del *Juan de Mairena*, o del *Lucifero guilleniano*.

Già la caccia all'*Oggetto del Poema* (pag. 71) è nettamente cosciente e programmatica in *Poemas a Lázaro*, con un accanimento di stile (« Tocco [...] fino a sapere la forma. La ripeto »)

<sup>(1)</sup> « Hemos partido el pan. Está dispuesta / la vida a començar. // Hemos partido el pan, / los alimentos, hemos / dividido los sueños por igual. // Esta es tu casa. / Estoy, está / tu risa; he dicho / la verdad. // Hemos partido el pan / trémulo de futuro. // Hemos partido el pan. // La mesa está cubierta / de claridad. »

<sup>(2)</sup> « entre el soñar y el despertar. » « Entre la voluntad y el acto [...] entre mi ser y mi destino. »

che ricorda la ricerca di Salinas verso il Tu dell'amata; ma sostanza e intento sono del tutto diversi. Lampante è l'automanifestarsi della cosa poetica dalla stessa analisi e divisione che ne fa il poeta: *Giàci / e ti spartisco, fino / a che un giorno semplice / irrompi / con attributi / di chiarezza, dalla tua stessa / sorgiva eccellenza* <sup>(1)</sup>. Subito dopo, la realtà della forma sta nella brocca (*El cántaro*, pag. 73), freschezza idonea all'occhio, esistente nel puro pieno di sé: *La sua forma / esiste solo così, / sonora e respirata. / La fonda brocca / di chiara curvatura, / bella e servile: / la brocca e il canto* <sup>(2)</sup>. In spagnolo dice: «el cántaro y el canto», gioco paronomastico unamuniano, se non da *poesia pura* (si ricordi *Cal y canto* di Alberti; *canto* in sp. ha anche il significato, da etimo incerto, di 'pietra da costruzione, ciottolo').

Tanto ci serve per capire il titolo emblematico *La memoria e i segni* dalla poesia *El signo* (pag. 125), dove la brocca è diventata un catino, ma permane il nesso di poema-cosa nell'oggetto umile e anonimo, fresco di pupilla tesa ad altra pupilla e ad altra vita:

## IL SEGNO

*In questo oggetto breve  
cui dette forma l'uomo,  
un catino d'argilla cotta al sole,  
dove la durata della materia anonima  
si fa segnale o segno,  
la successione compatta fragile forma,  
tempo o sopravvivenza,  
si stende lo sguardo,  
lentamente circonda la delicatezza dell'invenzione,  
quel che mise la mano in questa poca terra  
rozza e viva.*

*Qui, in questo oggetto  
in cui s'indugia la pupilla e torna  
e cerca l'asse della proporzione, risiede  
per un istante il nostro essere  
e di lì un'altra vita dilata la sua verità  
e un'altra pupilla un altro sogno trovano  
la loro più semplice risposta* <sup>(3)</sup>.

<sup>(1)</sup> «Yaces / y te comparto, hasta / que un día simple irrumpes / con atributos / de claridad, desde tu misma / manantial excelencia.»

<sup>(2)</sup> «Su forma / existe sólo así, / sonora y respirada. — El hondo cántaro / de clara curvatura, / bella y servil: / el cántaro y el canto.»

<sup>(3)</sup> «En este objeto breve / a que dio forma el hombre, / un cuenco de barro cocido al sol, / donde la

Il detto combattimento è accennato anche nella citata bardella (che è diventata oggi fonte delle intenzioni degli autori!): *C'è, infine, nel presente libro una meditazione appassionata sulla materia indocile di ciò che è cantato, sulla lotta tra il vissuto e la sua rappresentazione, cioè, tra la memoria e i segni*. Con questa poesia attacca la VII sezione, dove è presente il motto unamuniano « La parola è terribile ». In *Un canto* (pag. 129) è « la parola intoccabile » da fare scoppiare in cento parole cieche, giacché *una sola parola basterebbe / a radere al suolo il mondo, / ad estinguere l'odio / e raderci al suolo*. Nella poesia seguente *sotto la parola insistente / [...] avremmo dovuto trovare / un filamento di mondo* <sup>(1)</sup>, e lungo tutta la poesia la parola è frugata macerata al suo senso ultimo e diverso. Lo scoramento aumenta: *A volte non può quel che vive alzarsi al canto [...] Non è possibile tornare alla parola [...] E la memoria, / irreparabile, affonda la sua radice nell'amarezza* (*No puede a veces*, pag. 135) <sup>(2)</sup>. E la speranza scema vieppiù coperta dalla lebbra della falsa *Storia*: le tiepide riunioni delle buone famiglie, le dame nervosamente sorridenti, un fetore che corrompe l'ordine pubblico, la dritta successione dei monarchi goti, la rotta di Colombo e quasi tutto l'Ottocento di funesta memoria, la *Storia* come torbido affare (*Para oprobio del tiempo*, pag. 137). Sì che « non sono sufficienti le parole / a farci più liberi », come dice l'interlocutore di *No inútilmente*, ultima poesia. La quale si inventa alla fine una risposta di speranza: *ancora non sappiamo / fin quando o fin dove / può arrivare una parola, / chi la raccoglierà né da che bocca / con sufficiente fede / per darle la sua forma vera*. Le parole si associano come nubi oltre il nostro sogno, *nubi / che un giorno il vento precipita / sopra la terra / per cambiare non inutilmente, il mondo* <sup>(3)</sup>.

Questa parola dell'ultima sezione si filtra attraverso i temi e i toni delle sei sezioni anteriori, in cui rapidamente si spiega la vita del poeta. La I sezione è notturna, di attesa o retrospettiva d'un *testimone* superiore che conosca la vita del poeta più di lui (pag. 18), che ci passi accanto e non si abbia fede in lui (pag. 20); non c'è la fede, ma il vuoto della fede unisce i due che parlano della loro mutua morte (pag. 22) e si contemplan nei sobborghi della vita, irreali, senza colpa (pag. 25). Questo mistero di dialogo impossibile resta inconcluso perché tale è.

---

duración de la materia anónima / se hace señal o signo, / la sucesión compacta frágil forma, / tiempo o supervivencia, / se extiende la mirada, / lentamente rodea la delgadez de la invención, / lo que puso la mano en esta poca tierra / tosca y viva. // Aquí, en este objeto / en el que la pupila se demora y vuelve / y busca el eje de la proporción, reside / por un instante nuestro ser, / y desde allí otra vida dilata su verdad / y otra pupila y otro sueño encuentran / su más simple respuesta. »

(1) « una sola palabra bastaría / para arrasar el mundo, / para extinguir el odio / y arrastrarnos. » « Bajo la palabra insistente / [...] debíamos hallar / una brizna de mundo. »

(2) « No puede a veces alzarse al canto lo que vive [...] No es posible volver a la palabra [...] Y la memoria, / irreparable, hunde su raíz en lo amargo. »

(3) « todavía no sabemos / hasta cuándo o hasta dónde / puede llegar una palabra, / quién la recogerá ni de qué boca / con suficiente fe / para darle su forma verdadera. » « nubes / que un día el viento precipita / sobre la tierra / para cambiar, no inútilmente, el mundo. »

La II è rappresentata da un autoritratto nel trentesimo anniversario. Il poeta si oggettiva nell'ombra e nel negativo ch'egli è, in ambiente di grigio, sete e solitudine per nulla, « pietrificato profilo di bimbo tenebroso », irriconoscibile persona di se stesso in paese alieno: « altrà è la passione / di quest'ora vuota / di storia o di futuro », in attesa dell'« artiglio crudele della speranza », del suo « battesimo sanguinoso ». È una delle liriche più taglienti di non-fede armata della propria pura violenza; si tocca quasi l'ineffabile di Valente, la sua segreta maniera di sparizione lineare, acutamente intellettuale come una fredda operazione geometrica ove « il centro è il vuoto » (pag. 30); anche il verso ha il potere magico di sparire nella appena ondulata linearità delle libere stanze di canzone, la cui clausola è perenne parificazione nel nulla esiziale (*in cui non si distinguono / un paesaggio o il mare; di quest'ora vuota / di storia o di futuro; l'uomo che contemplo non discende / dalla sua memoria ma dal suo oblio; sebbene esse stesse [vecchie formule] / non avranno mai vita?, Non so [...] quale di essi [due pezzi della sfera dell'orologio] salterà verso l'ombra; di fronte al muro / segreto che separa / quello che non ho conosciuto da quanto disconosco; l'alba è [...] giammai un addio*)<sup>(1)</sup>.

La III sezione è di segni ultimi e oscuri (pagg. 51 e 54), aumentando i toni del secco e dell'opaco, soprattutto della cenere, diffusa ovunque e qui in particolare: « un regno di cenere alla portata del vento » (pag. 35), « cenere e volti dimenticati » nella tristezza (pag. 40), « sorda pioggia di carta riletta o di cenere », immagine di « coloro che mai rispettano bene i loro limiti » (pag. 45), « qualcuno ha amato e ha divorato un corpo », « come l'acqua o la fiamma / che sono poi cenere » (pag. 66); l'immagine della cenere ricorre in quelle del padre e della madre: il padre associato a un fiume ridotto in cenere dal tempo nei sobborghi della città (pag. 82); l'amore nelle mani dei figli nato dall'amore della madre è forma della sua memoria, « calcinata cenere »<sup>(2)</sup>, che è tutto e nulla, trascendente e immanente fusi in un infinito della morte, come in Eliot, in Montale della *Bufera!*

Ora, la prima lirica di detta sezione è *Non guardare*, quanto più si ha occhi e si è nella gabbia; il negativo si accentua e sta nelle intime fibre vive della sintassi poematologica filata su un « sì no » ripetuto 12 volte fino alla clausola in cui la stessa negazione è negata e risulta più recisa l'impossibilità del *non guardare*: *Se il mio regno non fosse di questo mondo, / se non avessi occhi / per vedere, se non fosse / non guardare impossibile...* (pag. 36)<sup>(3)</sup>. In *El puente* è vano chie-

(1) « petrificado / perfil de niño tenebroso. » « otra es la pasión / de esta hora vacía / de historia o de futuro. » « zarpa cruel de la esperanza. » « bautismo sangriento. » « El centro es el vacío. » « en que no se distinguen / un paisaje o el mar. » « de esta hora vacía / de historia o de futuro. » « el hombre que contemplo no descende / de su memoria sino de su olvido. » « aunque ellas mismas / ya nunca tendrán vida? » « No sé [...] cuál de ellos saltará hacia la sombra. » « frente al muro / secreto que separa / lo que no he conocido de cuanto desconozco. » « el alba es [...] nunca un adiós. »

(2) « un reino de ceniza al alcance del viento. » « ceniza y rostros olvidados. » « sorda lluvia de papel leído / o de ceniza. » « de quienes nunca guardan sus límites. » « Como el agua o la llama / que son después ceniza, / alguien amó, ha devorado un cuerpo. » « calcinada ceniza. »

(3) « Si mi reino no fuera de este mundo, / si no ojos tuviese / para ver, si no fuese / no mirar imposible... »

dere o dare soccorso, giacché alla fine tutto machadianamente sparisce: uomo, ombra, ponte e colui che parlava. In *Luz de este día* l'ultimo segno è lo stesso poeta probabile testimone del passato vissuto, *immagine, sopravvivenza oscura, | tenace ricordo della fede che ebbi, | sotto la grigia luce immota di questo giorno* (pag. 52) <sup>(1)</sup>. Parimenti in *El moribundo* l'augurio è che il canto possa testimoniare ciò che è stato consumato nella lotta; segno agonico del compendio di una vita « in un solo sospiro ». Altro rado sussulto del bene e della luce di speranza in *Fin de la jornada*, ove il poeta torna « da un opaco vuoto », « pieno di cenere », torna dall'azzardo al suo destino *in cerca | del pianto o del sorriso | d'un bimbo o di qualcosa di puro | o di certo o di simile | alla sua propria verità* (pag. 46) <sup>(2)</sup>. Quando non si ricada nella completa disperanza ed ignoto, come in *La víspera*, sorta di ferita nel mistero familiare: è il concubito anonimo dell'uomo che si spoglia di se stesso, sopraggiungendo cieco l'amore che batte un corpo anonimo; l'uomo dopo l'atto si riordina naturalmente; ma gli infiniti verbali alla fine sono ambigui aspettualmente, tra fatto avvenuto e dover essere: *Vestirsi della vigilia, | Sentire duri i limiti. | E alla fine | non sapere, non potere riconoscersi* (pag. 48) <sup>(3)</sup>. La stessa anonima (« compartida », vocabolo frequente) opacità, ma con impulso plastico della mera volontà, nel nudo di *El círculo*, costruito con tecnica oggettivante di moto-statico quasi guileniana: *protesta | di tutto ciò che è bello, | vuoto, rituale, sonoro, triste* (pag. 50) <sup>(4)</sup>.

La lirica *A María* (pag. 53) annunzia la sezione IV delle poesie d'amore: l'amata che è « fedeltà senza fine che mi lega alla vita », giunta « quando fino alla loro radice le mie ossa / la pena spezzava » <sup>(5)</sup>.

Il minuscolo canzoniere di 7 liriche sembra un mondo a sé, esultante di dedizione fede certezza fusione nell'amata, coerente con la più pura tradizione erotica ispanica di assorbente e fatale autonomia dell'evento amoroso nel profano o nel divino, nella sacramentalità o nell'eresia, sia l'amore trobadorico o neoplatonico, mistico o romantico (Bécquer) e neoromantico (Unamuno di « Teresa », la « Razón de amor » di Salinas). Il « signo » mancante (pag. 59) si colma in campo tipico semantico di *luce centro radice del solo amore*; questa radicalità, questa polpa pura della passione è il motivo della brevità fulminata di questa sezione: *speranza | che soltanto l'amore | apra le tue labbra alla luce del giorno* (pag. 60); l'amata parla « dal di dentro dell'amore », « dal centro dell'amore » (pag. 62); intensa è l'immagine archetipico-seminale di acque-corpi in lotta *fino a giungere al centro sommerso e più profondo, | che subito, riarso,*

(1) « imagen, supervivencia oscura, / tenaz recuerdo de la fe que tuve, / bajo la parda luz inmóvil de este día. »

(2) « De un opaco vacío. » « lleno de ceniza. » « en busca / del llanto o la sonrisa / de un niño o de algo puro / o cierto o semejante / a su propia verdad. »

(3) « Vestirse de la víspera. / Sentir duros los límites. — Y al cabo / no saber, no poder reconocerse. » Indico col trattino il verso tagliato.

(4) « Pronunciamento / de todo lo que es bello, / vacío, ritual, sonoro, triste. »

(5) « fidelidad sin fin que me ata a la vida. » « cuando hasta su raíz mis huesos / la pena quebrantaba. »



3 - Pierre Bonnard:  
*Finestra aperta* (1918)



4 - Pierre Bonnard: *La sala da pranzo* (1930-1931)

è calcinato dal sole di mezzodì [...] fra le crepe della terra si odono | scendere senza fine le acque, giammai sazi i corpi contingenti nel loro alveo secco | spogliato dalla dura estate (pagg. 65-66) <sup>(1)</sup>, uno dei rarissimi momenti in cui si risente la voce di Aleixandre: *Se tu avvicini la tua bocca inesausta | fino alla mia bevo | senza cessare la radice della mia propria esistenza; Tu stai, lieve e accesa, | come una torcia ardente | nel mezzo del mondo [...] I profondi movimenti | della tua natura sono | la mia sola legge* (pagg. 69-70); e sulla discesa leggi ancora: *Vi sono navi che abbattano nella lunga discesa | la loro alberatura amara* (pag. 61) <sup>(2)</sup>.

Qui più che altrove si auspica il nesso e fusione tra memoria e segno: *Memoria della tua voce e del tuo corpo | la mia gioventù e le mie parole siano | e questa immagine di te mi sopravviva* (pag. 63); *sii tu il mio limite. | Ed io l'immagine | di me, felice, che tu m'hai dato* (pag. 70) <sup>(3)</sup>. Fino al ricambio perenne nel canto di vita e memoria, tornando l'accennata immagine di acque ininterrotte:

*Che ancora non si rompa il filo | senza fine della speranza e la memoria duri | sotto la luce tesa della sera. || Ch'io ti trattenga ancora | continua nello sguardo e giunga | a me la mano dell'amore, ferace e aperta. || Ch'io ancora risponda con la mia | vita alla vita. || Che il tempo non trattenga ancora | il suo incorruttibile corso | e trascorrano l'acque, | le stesse acque che ci portano, | luminose e amare, finché duri il mio canto* (pagg. 67-68) <sup>(4)</sup>. Si sigilla l'appello all'immortalità del presente ricordato!

L'accennato contrasto con l'opacità e disperanza e tinta cinerea delle altre sezioni non si può spiegare se non come controluce e contrappunto; quest'amore è riserva, torre di gioventù, corpo ridente nella resistenza al nemico; è, soprattutto, prova della giustezza del canto, modello della parola che possa cambiare, non inutilmente, il mondo: *Il tuo corpo può | colmare la mia vita, | come può il tuo riso | far saltare il muro opaco | della tristezza* (pag. 69) <sup>(5)</sup>. Che l'amata di Valente superi l'incarnazione transeunte, e si universalizzi quasi campione della patria sperata, è segno (come in Herrera) la identità di vocaboli della radice e della luce coi pochi emblemi e segnacoli di verità nella sezione VI dedicata alla resistenza. Forse la lirica più bella, più intimamente (non per maniera) machadiana, di consumata tecnica paesi-

<sup>(1)</sup> «esperanza / de que sólo el amor / abra tus labios a la luz del día.» «desde dentro del amor.» «desde el centro del amor.» «hasta llegar al centro sumergido y más hondo, / que luego, quemado, calcina el sol de mediodía [...] entre las grietas de la tierra se oyen / bajar sin fin las aguas.» «cauce seco / que el duro estío ha despojado.»

<sup>(2)</sup> «Si tú acercas tu boca inagotable / hasta la mía bebo / sin cesar la raíz de mi propia existencia.» «Tú estás, ligera y encendida, / como una torcha ardiente / en la mitad del mundo [...] Los hondos movimientos / de tu naturaleza son / mi sola ley.» «Hay navíos que abaten en el largo descenso / su arboladura amarga.»

<sup>(3)</sup> «Memoria de tu voz y de tu cuerpo / mi juventud y mi palabra sean / y esta imagen de ti me sobreviva.» «Sé tú mi límite. / Y yo la imagen / de mí, feliz, que tú me has dado.»

<sup>(4)</sup> «Que no se quiebre todavía el hilo / sin fin de la esperanza y la memoria dure / bajo la luz tendida de la tarde. // Que te retenga aún / continua en mi mirada y llegue / a mí la mano del amor, feraz y abierta. // Que aún responda / con mi vida a la vida. // Que no detenga aún / su incorruptible curso el tiempo / y transcurran las aguas que nos llevan, / luminosas y amargas, mientras dure mi canto.»

<sup>(5)</sup> «Tu cuerpo puede / llenar mi vida, / como puede tu risa / volar el muro opaco / de la tristeza.»

stico-castigliana alla Gerardo Diego, è *Silos*<sup>(1)</sup>: *Silos. / La luce. / La Yecla [...] Minacciata / radice, giammai vinta, / sotto un sole d'ingiustizia. // Pesa la luce. Gravita l'asse ardente / sul petto dell'uomo, / sulla sua sorda servitù / e il secco pianto dei secoli. Silos* (pagg. 95-96). La « grande luce » di Machado, come il riso dell'amata, « si stende contro la notte, / contro il vuoto »; innalzare la « verità » di Machado, « come una torre di speranza »; identica l'immagine erotica della caduta d'acque: *Dicci [...] Se nella discesa dei fiumi / che combattono per il domani / la nostra verità ti continua* (pagg. 111-2)<sup>(2)</sup>.

L'unità dell'atto e dialogo d'amore si ripercuote nella figura eroica di *John Cornford, 1936*, con la stessa inserzione della parola poetica: *John Cornford, ventun anni / mitragliati sull'aria / in cui son nate queste parole [...] John Cornford, fratello nostro, / a tu per tu come si parlano / nella verità gli uomini vivi [...] Un solo atto vita e morte, / la fede e il verso un solo atto* (pagg. 89-91)<sup>(3)</sup>.

Con *radice e luce* anche *libertà* è come accarezzata da una bava di eros nella poesia di chiusura, a sprone di riscatto: *È ora l'ora, / di scuotere la radice e volgerla verso il cielo, / l'ora d'insinuare sotto la porta [...] del bimbo tutta / la luce del mondo e sotto / la gran porta del mondo / la parola che faccia / saltare i duri cardini, / dar corso alla piena del fiume, / forzare l'ombra / nel suo schianto: il tuo / libertà* (pagg. 121-2)<sup>(4)</sup>. Contro questi rari punti di luce sta la zona dello sgomento e della menzogna, soprattutto la sclerosi della poesia inattiva, del trantràn dei maestri irriconoscibili (motivo caricato e sommamente ingiusto in qualche poeta e critico realista...) del quotidiano normalizzato nella più o meno scorata inerzia. La « sorda infanzia irrimediabile » nel *Tempo di guerra*; i poeti che « retrocedettero / alla loro passione consolatoria » (pag. 90)<sup>(5)</sup>; il fratello consumato nell'abitare la sua ombra, fantoccio in esilio di colui che fu un testimone, giacché « la nostalgia » del tempo eroico « è segno dell'inganno » e il presente è interamente altro (pagg. 92-94). Parimenti lo spettacolo del reduce, altro testimone del tempo di libertà e di lotta: la sua vetrina di relitti è certa, il suo racconto sempre esatto, eppure il tutto non è vero, è « stranamente svissuto » (pagg. 97-98)<sup>(6)</sup>. Parimenti la macchietta del *Poeta in tempo di miseria* che si arrangia, già « nobile metallo » (pagg. 101-2).

(1) « *Silos. — La luz. — La Yecla [...] Amenazada / raíz, jamás vencida / bajo un sol de injusticia. // Pesa la luz. Gravita el eje ardiente / sobre el pecho del hombre, / sobre su sorda servidumbre / y el seco llanto de los siglos. — Silos.* » Circa la lezione Machado-Diego penso a versi fortemente giambici e quantitativi come il 4: « *Arriba — el agrio son quebrado de los grajos* », evidentemente intraducibile (« *In alto — l'aspro suono interrotto delle gracchie* »).

(2) « *Dinos [...] si en el descenso de los ríos / que combaten por el mañana / nuestra verdad te continúa.* »

(3) « *John Cornford, veintún años / ametrallados sobre el aire / en que han nacido estas palabras [...] John Cornford, hermano nuestro, / de tú a tú como se hablan / en la verdad los hombres vivos [...]. Un solo acto vida y muerte, / la fe y el verso un solo acto.* »

(4) « *Es ahora la hora / de sacudir la raíz y volverla hacia el cielo, / la hora de deslizarse bajo la puerta [...] del niño toda / la luz del mundo y bajo / la gran puerta del mundo / la palabra que haga / saltar los duros goznes, / dar paso a la riada, / forzar la sombra / en su estallido: el tuyo, / libertad.* »

(5) « *Los poetas retrocedieron / a su pasión consolatoria.* »

(6) « *extrañamente desvivido.* »

La *Storia*, dunque, è salva, esalando dall'aria putrefatta petali di santità e ordine (pag. 106), con gradevoli rumori nella città industriale, scorrendo nelle ramblas « il seminale ed eroico rataplàn dei turisti » (pagg. 108-9) <sup>(1)</sup>. Contro il dolcistrismo ottimismo e arrangiamento della tacita congiura sta la figurina, quasi alla Blas de Otero, espressionisticamente contratta di César Vallejo: *Il povero miserabile | che si scaglia manate | di terribile tenerezza | e resta soavemente a singhiozzare, seduto nella sua bara. | Il mendicante di nulla | o di giustizia* (pagg. 99-100) <sup>(2)</sup>. È la potenza dei morti, unici testimoni autentici e vivi (si aggiunga « A. J. F. » dell'*Epitafio*), che è grande mito di questa annosa e agonica poesia spagnola del dopoguerra: *mentre i morti | stanno spuntando a fior di terra ora | per fare con le loro mani | la casa, il pane e la mattina nostra* (pag. 93) <sup>(3)</sup>.

Tornando indietro, nella V sezione domina la figura del padre defunto, anch'egli, come testimone, vivo sotto il « rituale », oltre il corteo delle esequie e il « diritto lacrimale delle tristi signore » (pag. 78); anch'egli assorbito nell'emblema della *luce* e « associato a un fiume » (pag. 82) <sup>(4)</sup>: *O torno al margine del ruscello | dove ancora sta la tua bocca o dove ancora bevo | la tua durata, la freschezza dell'acqua, | la luce naturale del tuo sguardo* (pag. 83) <sup>(5)</sup>, come nell'amata « i profondi movimenti | della tua natura sono | la mia sola legge » (pag. 70, cit.) e il falso amore è « quando il rito è più dell'uomo » (pag. 59); e analogamente, amicizia del padre eguale alla di lui immagine (ibid.), *Il rituale manca di senso [...] Ma tu sotto queste e altre cose | continuamente torni alla vita* (pag. 81), *Ma tu torni senza fine, non perdurabile, | come torna la tua immagine vera; O vivo nella mattina [...]* (pag. 82) <sup>(6)</sup>; complicità col padre ove la verità trova il loro sogno comune (pag. 84). E anche la madre in *Otro aniversario* è *la luce sicura | del regno sommerso; pane nutritivo nell'infanzia terribile; tuo nome certo contro tanta morte*. E sempre in controluce rispetto al negativo della « piccola città sordida » (pag. 75), dei lascivi e umidi adolescenti (pag. 74), del « luttuoso cielo provinciale » (pag. 78), dove le parole sono incomplete e impossibili i segni (pag. 76) <sup>(7)</sup>.

(1) « el seminal y eroico tantán de los turistas. »

(2) « el pobre miserable / que nos lanza puñados / de terrible ternura / y queda suavemente sollozando, / sentado en su ataúd. / El mendigo de nada / o de justicia. » Parimenti in Italia il *Vallejo* di Paoli è passato inosservato...

(3) « mientras los muertos / brotando están a flor de tierra ahora / para hacer con sus manos / la casa, el pan y la mañana nuestra. »

(4) « lacrima derecho de las tristes señoras. » « asociado a un río. »

(5) « O vuelvo al borde del arroyo / donde aún está tu boca o donde aún bebo / tu duración, la frescura del agua / y la luz natural de tu mirada. »

(6) « Cuando es el rito más que el hombre. » « El ritual carece de sentido [...] Mas tú debajo de estas y otras cosas / continuamente vuelves a la vida. » « Mas tú vuelves sin fin, no perdurable, / como vuelve tu imagen verdadera. » « O vivo en la mañana. »

(7) « la luz segura / del anegado reino. » « pan nutritivo. » « en la infancia terrible. » « tu nombre cierto contra tanta muerte. » « Pequeña ciudad sordida. » « El luttuoso cielo provincial. » « Palabras incompletas o imposibles / signos. »

Dovremmo ritornare da dove incominciammo, dall'ultima sezione sull'esito della parola poetica. Ma il già detto è sufficiente per offrire un'idea di questa poesia non monumentale, non ambiziosa, ma perfettamente unitaria e organica nella convergenza dei segni all'unico della *luce sperata* perché posseduta all'origine, ma bisognosa di un travaglio qualitativo da parte della buona volontà umana contro l'inerzia e l'opacità dell'essere. Di qui la semplicità graziata del canto nella identità tra memoria e immagini sul piano dei testimoni positivi (la donna amata nella libertà, i genitori affrancati nella forma pura della vita, i morti eroi donatori del pane e del mattino ...). Una sorta di trascendenza che inerisce nella corporeità del canto anch'esso, primo e ultimo, testimone di una patria comprensiva e totale.

Mondo poetico, infine, fortemente stilizzato e personalizzato nello stesso mito dell'anomato della generazione orfana e perduta di Valente, la cui forza e il cui limite stanno nella durezza innocente di una libertà originale, semplificandosi lo spessore difficile e complesso della tradizione in un rifiuto della Storia (e forse, di tutta la Storia); tremulo e lontano, ma visibile, un afflato di contadina civiltà galleja: rammento il paesaggio di fondo nella poesia al padre, *Un recuerdo: O vivo nel mattino | calpestando l'aperta campagna, | bevendo l'aria, | umidi i capelli della nebbia leggera | che il giorno abbandonava in dissolti brandelli. | Andava e veniva il cane con notizie [...] Per questo ancora m'indugio, come allora, | davanti alla nobile faccia salutatrice | dell'identico contadino che nei vigneti, | dove insieme entravamo, | ci tendeva un grappolo trasparente* <sup>(1)</sup>.

---

<sup>(1)</sup> « O vivo en la mañana, / pisando el campo abierto, / bebiendo el aire, / húmedos los cabellos de la niebla ligera / que el día abandonaba en disueltos jirones. / Iba y venía el perro con noticias [...] Por eso aún me detengo, como entonces, / ante la noble faz saludadora / del campesino igual que en los viñedos, / donde junto entrábamos, / nos tendía un racimo transparente. »

# *Le idee contemporanee*

## IDEE SULLA BIENNALE

### LA XXXIII BIENNALE

*La Biennale di Venezia è un organismo in continua espansione: ogni due anni infatti aumenta il numero dei paesi che vi partecipano, tanto che ormai vi arrivano opere da tutte le parti del mondo; aumentano gli artisti che espongono; aumentano i critici e i visitatori. Quest'anno, 33.a Biennale, troviamo 37 paesi partecipanti, 220 artisti, 500 critici invitati alla vernice. Sarebbe troppo facile dire che quanto più la Biennale si allarga tanto più si abbassa il livello generale della mostra; mentre una visione così ampia non si giustifica più neppure sul piano dell'informazione, dato che avviene ormai con sempre maggiore frequenza che la situazione artistica sia uguale, talvolta sovrapponibile, nei più diversi paesi; e può capitare benissimo, per esempio, di credere di visitare l'ultima sala del padiglione italiano, mentre si è nella prima di quello argentino.*

*Ma ecco che una mostra così ampia, così diramata in tutte le contrade del mondo, così aggiornata anche agli ultimi esperimenti, mette subito voglia di fare delle considerazioni generali, di verificare a che punto sia il tale movimento o se dalla sua decadenza ne sia nato uno nuovo. Dalla decomposizione dell'informale, qualche anno fa, era nato l'oggetto; gli artisti si adopravano ad estrarlo da quel magma ormai disfatto, a renderlo sempre più chiaro, definito, evidente, esteriorizzato, a spogiarlo di significati, per darlo come sola presenza; arrivarono in questa loro nuova furia oggettivante, ad estrarlo materialmente dal quadro e ad immergerlo proprio in una sua vita autonoma, da oggetto. Si vede ora, qui a Venezia, a distanza di poco tempo, che in questa sua innaturale avventura, all'oggetto è capitato di intristirsi e, in fine, di morire; per cui, sotto questo aspetto, la 33.a Biennale si presenta come un malinconico, e inutile, cimitero di oggetti.*

---

Pubblichiamo qui il testo della trasmissione de «L'Approdo radiofonico» del 27 luglio 1966.

*Ma dalle ceneri dell'informale era nata anche un tipo di visione apparentemente opposta a quella dell'oggetto, l'arte visuale, che combinava il vecchio astrattismo geometrico con un nuovo purismo e una nuovissima tecnologia. Intanto, in questa stessa Biennale, si vede molto bene, nella mostra « Primo astrattismo italiano », come una parte, almeno, delle sue fonti fosse già di per sé alquanto modesta e intellettualmente sacrificata; ma poi gli esiti che appaiono qua e là nei vari padiglioni, sono o verso il niente o verso il divertimento. Comunque tra l'eliminazione preliminare dell'oggetto o la sua uccisione finale, il risultato è lo stesso: la mancanza della vita. Se si vuole in questa Biennale vedere dove l'oggetto continui veramente a palpitare di una vita interna, misteriosa e infinita bisogna entrare nelle sale di Morandi.*

*La contrapposizione che si viene così a formare non è purtroppo reazionaria, ma soltanto tragica. Si è tentato con atto preconcelto, volontaristico, di far morire l'arte o almeno un certo modo di concepire l'arte, ma poi nessuno ha saputo cosa sostituirvi; mentre è ancora vero, inutile volerlo negare, che solo un grande artista fa morire, e nello stesso tempo rinascere, l'arte, quando crea la sua opera rivoluzionaria, la sua opera che va contro tutte le dimensioni finora conosciute e allora veramente qualcosa è cambiato. Ma dov'è il grande artista o il grand'uomo? non certo in questa Biennale. L'arte fatta da tutti è una cosa piuttosto triste. Lo stesso Burri, che pur ha una sala molto bella, non mostra molto più della sua classe suprema.*

*Le sale di Morandi, scelte e ordinate con precisa conoscenza e grande acutezza critica, si presentano come un avvenimento memorabile anche perché è la prima volta che si vede di lui in Italia una mostra così completa e perfettamente articolata lungo i cinquant'anni della sua attività; è la prima volta quindi che tutti si possono rendere conto dell'estrema profondità spirituale cui arrivano queste opere e della varietà e rinnovamento continui da un'opera all'altra. Si potrà anche verificare come Morandi vada continuamente al di là di quella splendida definizione formale che è il suo aspetto più appariscente per giungere alla zona oscura dove si genera la vita, come le sue opere non siano fissate in una eternità assoluta ma appaiano sature di esistenza. Per questo risulta tanto più fastidioso sentir parlare di quelle sale come di tempio, museo, ecc.; è un gioco troppo facile santificare Morandi per toglierselo dai piedi, consegnarlo alla storia per non pensarci più; c'è più vita, dramma, avventura dell'uomo di oggi in Morandi che in tutte le macchine, le invenzioni e le trovate effimere che lo circondano.*

*Questa mostra poi, oltre a presentare quadri del tutto inediti, perché appartenenti alle sorelle dell'artista, di cui almeno due (il Vaso di fiori del 1924 e il Paesaggio del 1932) straordinari, imposta anche vari problemi, il maggiore dei quali mi sembra quello che riguarda l'ultimo periodo. Ritengo che questo periodo, che va circa dal 1960 al '64, sia fondamentale nella storia di Morandi, anche per la luce che getta sui periodi precedenti, mentre è tuttora quasi ignorato per la dispersione immediata che hanno subito le opere appena create (il libro di Arcangeli d'altronde si arresta al 1961). Nella mostra tale periodo non è documentato con completezza, ma basterebbe il Paesaggio di Grizzana, del 1961, del Museo di Wintenthur, con quelle due piccole case così tragicamente, mortalmente sprofondate entro la costa severa e spenta del colle e le ombre come carie che progrediscono, tutto così deciso, sicuro, accettato, già così rivolto alla desolazione dell'ignoto; basterebbe questo quadro e il paragone*

*che se ne può istituire subito nella sala vicina con l'altro Paesaggio di Grizzana del 1943 di Collezione privata bolognese, uguale di soggetto, di taglio, di messa a fuoco, nel quale le case e il colle sono sì desolati, arsi, ridotti alla semplicità di una vita estrema, ma ancora conservano la poesia di questa vita, mentre nel quadro di Wintenthal c'è già la poesia della morte; basterebbe dico per dare la misura di che cosa siano stati gli ultimi anni di Morandi e il cammino da lui fatto, da un quadro all'altro, dentro le vie dell'esistenza e dello spirito.*

*L'altra grande mostra della Biennale è di Boccioni, finalmente esposto con quella larghezza di vedute e con quella efficace documentazione che forse erano possibili solo a Guido Ballo. Boccioni è una specie di antimorandi, dimostra un lato tutto diverso del fare artistico e anche per questo le loro opere si vedono assai utilmente vicine. È una grande fortuna di questa Biennale, che per altri aspetti abbiamo vista così poco fortunata, aver potuto presentare insieme i due più grandi artisti italiani del nostro secolo.*

*Spiace non potersi fermare sugli stranieri; quest'anno non se ne può trovare proprio la ragione; l'unico che lo merita è, nel padiglione francese, Victor Brauner, il magico, sottile, inquietante Brauner; oppure bisogna uscire dai recinti della Biennale, prendere un vaporetto, entrare a Palazzo Grassi, arrivare davanti alle opere di Max Ernst, alla sorprendente vivacità, ricchezza inventiva, misteriosa poesia della sua vecchiaia.*

ROBERTO TASSI

## INTERVISTA CON FRANCESCO ARCANGELI

a cura di Pier Francesco Listri

LISTRI — È qui con noi il Prof. Francesco Arcangeli direttore della Galleria Comunale di Arte Moderna di Bologna e illustre critico, storico dell'arte italiana. Il discorso che vorremmo fare, un breve discorso, è quello sulla recente Biennale d'Arte di Venezia. Mai come oggi ci sembra che l'arte figurativa metta un po' tutti, o almeno i meno preparati, di fronte a una forma di scelta critica perentoria e anche a un giudizio psicologico perentorio; si diventa apocalittici o integrati per usare una distinzione ormai celebre creata da Umberto Eco. Di fronte a certi tentativi programmaticamente evasivi, e si dice in senso positivo, di fronte a invenzioni che hanno l'apparenza di essere fini a se stesse, di fronte a qualche cosa che rappresenta più un gioco, un trucco, una mistificazione, queste infatti sono le parole che si sono spesso sentite dire, e di fronte anche a risultati che creano piuttosto suggestioni, emozioni, qualche volta anche indignazioni, si resta evidentemente perplessi. È dunque possibile e opportuno forse, tentare un discorso radicale su questo problema. Ma la Biennale di quest'anno ospita come noto anche due grandi mostre retrospettive: quella dedicata a Boccioni e quella dedicata a Morandi. Vorremmo proprio per evitare una facile contrapposizione fra queste figure che possiamo dire in qualche modo classiche e questi tentativi estrema-

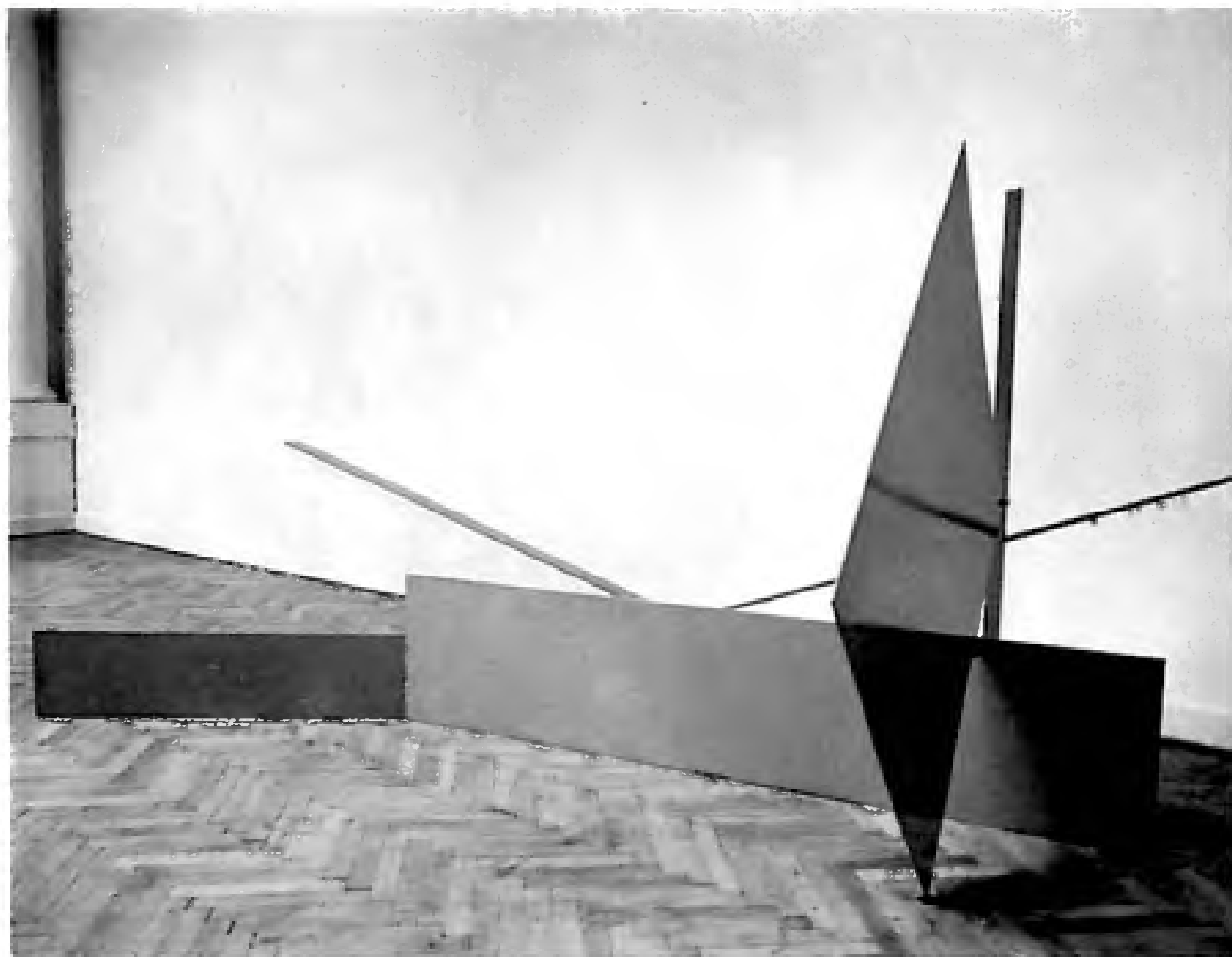
mente attuali e ancora ambigui, vorremmo chiedere subito al Prof. Arcangeli di dirci qualcosa proprio della mostra di Boccioni e della mostra di Morandi.

ARCANGELI — *La mostra di Boccioni e la mostra di Morandi sono, implicitamente, una risposta ai dubbi, alle perplessità e talvolta allo scandalismo che viene diffuso dai cosiddetti apocalittici. Boccioni è un artista che ha fatto il suo corso in un breve giro di anni, una cinquantina di anni fa, però è ancora un artista profondamente attuale; e tuttavia la sorte di Boccioni è pagata generosamente in un modo che in Italia non è veramente frequente, con la vita. La sorte di Boccioni si era conclusa artisticamente, dopo il suo ben noto periodo futurista, con un principio di ritorno a valori più tradizionali, che nel suo caso riguardavano la personalità di Cézanne. Resta aperto l'interessante dilemma se questo italiano tutto proiettato verso il futuro avesse poi, nel corso della sua vita, svolto un discorso non dico di ritorno alla tradizione, ma di riallacciamento con certi fatti della tradizione moderna. Quanto a Morandi è troppo noto come il grande artista scomparso sia profondamente legato alla tradizione; semmai il Morandi che è da scoprire di più, almeno a mio avviso, è quello che, in alcuni anni della sua vita, è di una novità addirittura sconvolgente. Per fortuna l'ordinamento della mostra di Morandi ha sottolineato a sufficienza quegli aspetti di anticipo della pittura di materia, come usa dirsi, di profondità e di solitudine che Morandi coltiva particolarmente intorno al '30 e che mi fanno ritenere che in quegli anni egli era forse il pittore più moderno d'Europa; questo non per dire che non lo sia stato anche poi, ma per indicare certe punte di vitalità estrema di un'opera che, spesso, viene un po' troppo archiviata nella sua sublimità.*

LISTRI — Professore, accanto a Boccioni e a Morandi che cosa pensa delle opere dell'astrattismo italiano che sono presenti alla Biennale?

ARCANGELI — *Le opere dell'astrattismo italiano rappresentano a mio avviso non direi quasi nemmeno uno svolgimento, o un progresso, piuttosto uno svolgimento apparente; che appunto, in definitiva, per minore potenza di questi pur degnissimi artisti nei confronti di Morandi e di Boccioni, è non molto più che un dignitoso, e abbastanza riuscito, tentativo di aggiornamento della cultura italiana su dei fatti che con Kandinski e con Mondrian in Europa erano già accaduti da una ventina di anni. Tuttavia un pittore squisito come Licini e certe prove spericolate di Fontana sono cose che non possono essere dimenticate.*

LISTRI — E allora, Professore, torniamo all'attualità più incandescente, torniamo cioè al nocciolo del nostro discorso, un discorso che crediamo sia particolarmente gradito anche agli ascoltatori sorpresi dalla facile scompaginazione del giudizio critico di fronte a certe opere, a certe proposte che l'arte di oggi fa. Si dice che siamo, nel mondo dell'arte figurativa, alla fine di qualcosa; a un concetto dell'arte che sta tramontando. Non so in che misura queste parole siano appunto apocalittiche o siano integrate; vorrei chiedere in forma molto sintetica questo: a suo avviso che grado di legittimità



5 - Anthony Caro: *Altalena gialla* (1965)



6 - Jesus Rafael Soto: *Grande relazione-vibrazione nero e nero* (1966)

critica e storica possiedono certi tentativi, cioè in che misura quello che avviene non è solo frutto di costume, non è solo frutto di gioco, anche se, dico, sul gioco esistono ampie teorie, della sua validità, della sua serietà, ed è e si inserisce come un naturale anche se provocatorio e preoccupante sviluppo dell'arte figurativa di oggi.

ARCANGELI — *Io penso che bisogna distinguere ancora una volta: cioè esistono delle correnti importantissime per il costume artistico moderno che non vanno assolutamente sottovalutate, come la Pop Art e l'Op Art; ed esistono anche degli artisti che da anni lavoravano in quella direzione senza che lo si sapesse. Alla lunga i nodi vengono al pettine, e, a mio parere, gli artisti che avevano un retroterra già coltivato in quel senso, oggi come oggi si rivelano anche i migliori e i più convincenti per il pubblico; se il pubblico sarà messo in grado di intenderne le ragioni fondamentali, non le ragioni velleitarie, l'epidermide, non so come dire.*

LISTRI — E veniamo ai nomi, ai nomi dei vincitori per esempio: Fontana, Etienne Martin, il danese Jacobsen, l'argentino Julio Le Parc; su alcune di queste scelte si è parlato quasi di scandalo, dico scandalo per lo meno per i meno iniziati: e accanto a queste scelte, quali le eventuali omissioni?

ARCANGELI — *Per quanto riguarda gli artisti italiani, una volta che Alberto Burri (che mi risulta nella sua migliore forma e mi risulta, ormai, quasi un classico, almeno per gli iniziati) si era messo fuori gara, io ritengo che, nonostante tutto, la premiazione di Fontana sia stata giusta, anche perché gli altri possibili concorrenti non avevano le carte interamente in regola. Fontana si è presentato alla Biennale in un modo che può essere ampiamente discutibile, e lo è anche per me; però non bisogna dimenticare che il premio della Biennale non va soltanto alla indicazione puntuale di quella personalità in quel momento, ma va anche alla personalità globalmente intesa; e quindi penso che la premiazione di Fontana sia stata giusta. Il premio internazionale, invece, non dico di ritenerlo anch'io scandaloso, però è per lo meno irritante; trovo irritante che si sia premiato l'argentino Le Parc di soli trentotto anni; adesso comincia l'andazzo di premiare i di sotto ai quarant'anni. Il che a me sembra una faccenda molto, molto pericolosa.*

LISTRI — L'avanguardismo dell'anagrafe...

ARCANGELI — *Eh sì, si dà il caso che nell'ambito di questa tendenza (Op Art, cinetica programmata, la si chiami come si vuole) è stato premiato un argentino abbastanza divertente, che è Julio Le Parc; io preferirei chiamarlo Julio Luna Park perché la gente ci si diverte come in un Luna Park. Ora è chiaro che l'interpretazione dell'arte come gioco, l'interpretazione ludica, ha un suo corso; io però, intanto, fondamentalmente non sono portato a condividerla. Ammettendo che in alcuni casi abbia valore, io vorrei sperare che fosse un gioco un po' più importante di*

*quello indicato da questo argentino. Si è dato anche il caso che nella stessa Biennale c'è un venezuelano, Soto, che, nella tendenza cinetico-programmata mi pare un artista di primissima classe. A lui semmai avrebbe dovuto andare il premio, se si voleva premiare quella tendenza; se invece si voleva premiare la tendenza Pop che è stata di scandalo la volta scorsa, c'è il pur discutibile ma indubbiamente potente Roy Lichtenstein che nelle sue opere porta con sé, sia pure anche in una forma che può sembrare ironica, qualcosa di quella potenza dell'artista americano, della vita americana, che quasi ogni anno non manca di sorprenderci; dico quasi ad ogni Biennale.*

**LISTRI** — Professore vorrei chiederle di rispondere a quest'ultima domanda, cioè a una domanda che riguarda le altre componenti della dialettica della vita dell'arte figurativa oggi: il pubblico, il mercato, la critica; e faccio solo un esempio. Si dice per esempio che le opere figurative di oggi non sono più opere destinate alla casa, una persona non può più acquistarle e appendersele al muro, ma sono opere destinate al godimento della collettività, la cui sede può essere soltanto quella di un museo. Questo evidentemente in qualche senso sposta anche certe prospettive.

**ARCANGELI** — *Su questo problema direi che si è a un'oscillazione: io sono direttore di galleria, ho qualche fondo, spendo i denari per acquistare, e quest'anno per noi la Biennale come fonte di acquisto risulta notevolmente problematica. Naturalmente io mi interesso anche agli acquisti che fanno gli altri, e sono andato a riscontrare i cartellini di quello che è già stato acquistato, e vedo che si passa a due estremi; cioè, l'opera d'arte moderna rischia di diventare terribilmente decorativa; è chiaro che arriva il commendatore o il grande capitalista che può essere un argentino, uno statunitense, un italiano, e dice: «evidentemente questo quadro starà benissimo sulla parete vicino al televisore, in casa mia» e tutto è finito lì. Poi invece ci sono delle opere di primo ordine, per esempio quella che si chiama Il gran muro panoramico vibrante del venezuelano Soto, che, in una casa privata, salvo che non si immagini un castello di nuovo stile, non ci può stare; sarebbe invece splendido, non so (mi è stata suggerita questa idea, che è giusta), in una grande sede di concerti: perché è qualcosa come una grande arpa, è grandioso, è musicale. Quindi queste sono tutte cose in dibattito. Si capisce che va diminuendo ufficialmente il numero delle opere d'arte in cui l'artista s'affidava proprio a un messaggio di ordine lirico, di creazione individua; apparentemente almeno sta diminuendo, anche se personalmente io credo che non morirà. Quindi il pubblico, si capisce, è influenzato da tutte queste cose; reagisce come può, certo che spesso c'è chi tira a confondergli le poche e cattive idee che ha in testa.*

**LISTRI** — Grazie allora, Professore, mi pare di aver capito che la Biennale è uno scandalo, uno scandalo però problematico, cioè lo specchio della nostra vita. Grazie a lei di averci aiutato in qualche modo a decifrarlo.

## IN UN'ATMOSFERA DI RIPENSAMENTI E PREVISIONI SCONTATE

Ogni Biennale veneziana passa alla cronaca con una sua fisionomia particolare legata a qualche motivo di sorpresa e, per il pubblico, di scandalo. In genere, negli ultimi anni, è stato il padiglione americano a fornire le grosse novità con la pittura di gesto prima, con il nuovo astrattismo e la Pop Art due anni fa. Mentre alcuni artisti europei si sono trovati ad anticipare i tempi portando avanti le proprie ricerche visive quasi inosservati e senza arrivare a modificare sostanzialmente la cultura artistica del momento, l'arte americana colpisce per le ripercussioni immediate a cui dà luogo una dimensione sociologica enorme, ossia una capacità a noi sconosciuta di trarre le conseguenze su scala di massa delle premesse da élite dell'avanguardia. I vantaggi di vitalità e gli svantaggi di prodotto a rapido consumo oggi siamo in grado di valutarli con una certa calma, assimilata l'esperienza della Pop Art che nella Biennale scorsa rappresentò una tappa culminante in questo processo. La Biennale di quest'anno, invece, presentando artisti vari ed eterogenei ha spostato l'interesse più sul carattere della prestazione individuale che sul valore di rottura degli schieramenti. Nel padiglione americano Roy Lichtenstein, sopraggiungendo in un momento di revisioni, non ha destato l'interesse globale dei Rauchenberg e dei Johns nel '64, anche se la violenta stilizzazione del fumetto, che è apparsa fin troppo meccanizzata, implica una disposizione critica nei confronti della propria esperienza da cui scaturiscono distacco e obiettività. Sempre interessante e coerente la Frankenthaler che è stata la prima artista americana a portare avanti le macchie in espansione di Pollock offrendo soluzioni tecniche di prim'ordine ai nuovi astratti di Washington. La novità di Ellsworth Kelly, pittore e scultore, forse la vera sorpresa di questo padiglione, sta nella estensione del campo cromatico a una funzione totale che esclude ogni partecipazione grafica dell'artista. Le radici di quest'opera sono nettamente europee, da Arp ai collages dell'ultimo Matisse, ma tutta americana è la forza di semplificazione e la fiducia nell'oggettività ambientale della dilatazione del campo visivo. Le ricerche di superficie mediante strutturazioni di velature luminose in Olitzki sembrano riflettere capacità di controllo più analitica che integrale da parte dell'artista.

Il padiglione inglese con lo scultore Antony Caro ha mostrato il caposcuola di una nuova generazione di artisti britannici. Insegnante all'Istituto d'Arte di S. Martin a Londra, Caro ha gettato le basi per una ulteriore liberazione della scultura dalle convenzioni del passato. Sono da riconoscergli alcune importanti innovazioni come l'eliminazione del piedistallo che, anche nella scultura astratta, manteneva l'elaborazione delle forme ordinata secondo un asse longitudinale come residuo della figura umana. Caro, accettando il peso di gravità come una condizione inerente alla scultura, ha accettato il suolo come luogo vero della scultura, il suo naturale punto di appoggio. In questo nuovo palcoscenico, la scultura si dispone adagiandosi in tutte le direzioni cosicché lo spettatore non si trova più

vincolato a un unico punto di vista dal quale contemplare un ordine formale prestabilito, ma è costretto, a seconda del punto di vista liberamente scelto, a creare delle relazioni tra le forme, a prendere atto di una situazione complessa in cui i vari pezzi non hanno un significato univoco. Gli elementi della realtà convivono senza che nessuna necessità sia all'origine del loro star vicino o lontano l'uno rispetto all'altro, e Caro lo fa sentire con molta intelligenza. « Tutto può essere scultura » afferma Caro, cioè ogni posizione posta in relazione con altre crea uno spazio vissuto, non monumentale o idealistico appunto, ma vero, quotidiano, che si basa cioè sull'osservazione nuova dei nostri gesti nell'ambiente che ci circonda. Mi dilungo su Caro, la cui opera più interessante risale al '62 e appare sollecitata dal contatto con le soluzioni del nuovo astrattismo americano di Noland che egli visitò negli Stati Uniti intorno al '60, e alle ultime opere di David Smith, sia perché presenta le novità di concezione che ho or ora esposte, sia perché, mediante il suo insegnamento, queste sono state divulgate dando luogo a tutta una ripresa della scultura che ha già l'aria di manifestarsi su piano europeo. A nostro avviso gli andava assegnato il Gran Premio Internazionale della scultura che, invece, è andato a pari merito agli scultori Etienne-Martin e Jacobsen in un momento della loro attività non particolarmente significativo. Un altro artista del padiglione inglese da ricordare per questo portare avanti in modo personale il rinnovamento del quadro mediante oggetti e concavità unite a strutture geometriche, è Richard Smith le cui soluzioni aperte e luminose, controllate senza perdita di spontaneità, sono veramente da segnalare. Mentre gli altri pittori inglesi non presentavano niente di rilevante: un post-informale come anche da noi se ne vede con uguale eleganza e scarsenza di idee.

Parliamo adesso brevemente dei premi italiani: il Gran Premio per la pittura è andato a Lucio Fontana, un artista che ha passato la sessantina, ormai ben noto al pubblico italiano. Seppure appoggiato da tutta una parte della critica nazionale e internazionale, Fontana ha dovuto attendere questo riconoscimento al limite dell'assurdo; infatti, come sempre accade, l'intuizione più radicale e impreveduta, proprio in quanto non è contro qualcosa, ma semplicemente qualcosa, riesce a svuotare il passato della sua forza di ipoteca sul presente assai più di un gesto polemico. Così i buchi e i tagli di Fontana, seppure carichi di una lezione che non è sfuggita a svariati artisti della giovane generazione, hanno rappresentato in Italia, per la mentalità umanistica, un insopportabile atto di sfida e di autonomia volto, senza drammi, a nuove prospettive. Come dice lo stesso Fontana, i suoi non sono più quadri nel senso che non hanno più niente di pittorico, sono operazioni plastiche attraverso le quali si manifesta una dimensione spaziale proiettata nel futuro come nuova dimensione psichica del vivere. È stato proprio questo sereno avvenirismo a tenerlo così a lungo lontano dalle consacrazioni ufficiali, ma oggi a noi che sentiamo come un'evidenza la concretezza delle sue intuizioni, il Premio della Biennale fa l'effetto di un buon senno di poi. Alberto Burri era presente fuori concorso, dopo l'esperienza del '60 in cui gli fu

preferito Vedova per il Gran Premio: una sala che ne riconfermava la classe di prim'ordine, in un particolare momento psicologico dell'artista, come se la previsione del Museo avesse composto in una luce più fredda le sue bruciature. Mentre per Fontana l'attesa non ha fatto che avvicinarlo al suo momento di indiscussa attualità, per Alberto Viani non ci si può che rammaricare di vederlo valorizzato oggi che la sua scultura rivela tutti i limiti di concezione classica entro cui è stata impostata. Idealmente competitivo con Fontana, a nostro avviso, era Giulio Turcato. Per una serie di considerazioni obiettive non poteva esserlo praticamente, tuttavia è da notare che se Fontana va oltre la pittura per una specie di intuito proiettivo che lo spinge a integrarsi in un possibile futuro, Turcato persegue lo stesso scopo mediante una specie di lento processo di autocombustione interna che si traduce in ambiguità della superficie dipinta. Queste ambiguità non giovano ai loro autori che rischiano di venire affrettatamente considerati ed esclusi dai fatti veramente probanti della loro epoca. Cancellate le triadi del tipo Burri, Vedova, Morlotti proposte dai critici in periodo informale per il giusto eclissarsi di Vedova e Morlotti, oggi si tende a irrigidire nuovamente il crinale del « moderno » nel dopoguerra con Burri, Fontana, Capogrossi. Esigenze scolastiche e pericolose tanto più che la classe degli artisti scelti questa volta rischia veramente di giustificare i critici più ansiosi di schedature che di esperienze intellettuali. Tornando alla Biennale, un premio è andato a Enrico Castellani, trentaseienne, con una sala stupenda tutta rigorosi ritmi protuberanti da sotto la tela candida, una lucidità tenuta sul filo ossessivo di un metodo che è anche partecipazione morale dell'individuo. Mancando lo spazio per esaminare il padiglione italiano, peraltro piuttosto provinciale se si escludono oltre ai già citati pochi nomi come Dorazio e qualche giovane (Bonalumi, Ceroli...), citeremo solo Julio Le Parc a cui è stato assegnato il Gran Premio internazionale per la pittura, sottraendolo a Jésus Raphaël Soto che lo meritava sia per priorità sul piano delle ricerche cinetiche che per qualità e serietà di lavoro. Argentino residente a Parigi, sembra rinnovare i ritmi e le vibrazioni luminose di un Seurat, ossia di un artista in cui analisi scientifica e intuizione immediata nonché contrastarsi, andavano potenziandosi l'un l'altra con serenità e convinzione.

CARLA LONZI

## ALCUNE PROSPETTIVE SULLA POESIA, OGGI

Sono molti i punti di vista da cui ci si può collocare per tentare una ricognizione delle correnti e dei problemi che caratterizzano l'attuale poesia italiana. Oggi potrebbe interessare particolarmente una classificazione compiuta secondo gli schemi della linguistica (e qualcuno vi sta già attendendo), ma resta comunque molto da dire riferendosi ad altre prospettive, come quella sociale (ed etnologica) e quella psicologica.

Si noterà intanto che nel nostro paese si scontrano componenti di civiltà di tipo « europeo » con altre — per così dire — « afroasiatiche ». Questo fatto costituisce una specie di privilegio, sia per l'ampiezza del campo di sperimentazione e indagine offerto da una situazione del genere, sia per la possibilità di trasformare in sintesi, in mediazione, quello che all'inizio dev'essere un contrasto. La difficile elaborazione di nuovi equilibri fa sì che intanto il panorama della nostra poesia (e letteratura in generale) si presenti più marcatamente diversificato che in altri paesi. Inoltre gli elementi che lo compongono tendono a convergere e a contaminarsi tra loro, o a venire prospettivizzati in forme imprevedibili nel reciproco tentativo di comprendersi, anche se in apparenza ognuno si pone come negazione totale degli altri.

Così un certo tipo di ricerca d'avanguardia senza dubbio in rapporto con una società neocapitalistica avanzata, con una civiltà « dei consumi », spesso si ripresenta qui in Italia calato in un contesto ideologico vicino al marxismo, anzi alle sue punte estremizzanti. Per contro, una vecchia ala neorealistico-populista dello schieramento letterario, evidentemente in rapporto con un clima da aree depresse, si riattiva in nuove forme incontrandosi col mondo della tecnologia intesa soprattutto come forza plasmatrice di situazioni umane « di massa ». Persiste inoltre la difesa di una certa idea della letteratura che, pur provenendo da una tradizione lontanissima (e per ciò stesso con sfumature arcaico-aristocratiche corrispondenti a strutture sociali d'altri tempi), aveva saputo far proprio tutto il travaglio letterario dell'ultimo Ottocento e del primo Novecento e allargare l'amplissima area di rischio da esso aperta. La difesa di tale idea della letteratura ha finito, in questi ultimi anni, per coincidere semplicemente con quella di un significato proprio della letteratura stessa (ed « espace littéraire » o « poétique ») minacciato dalle altre proposte in cui questa tende a essere ridotta a funzione di altro o a confondersi, come elemento scarsamente definibile, con forme diverse di espressione artistica. Quest'ultimo atteggiamento, di fedeltà che pure non nega le acquisizioni, vuole anche porsi come condizione preliminare a qualsiasi ricerca, esperimento, avventura sui dati offerti da una realtà in ebollizione e resta aperto in ogni direzione pur richiedendo un maggior rigore di collaudi. Da questa posizione viene anche tenuto presente un fatto che spesso è stato imputato come negativo alla nostra letteratura, cioè la sua capacità di riassorbire le più rischiose forme di sperimentazione, arricchen-

dosene, come avvenne più volte nella sua storia: evidentemente non si tratta qui di una difesa dell'accademia; al contrario questo atteggiamento è, in definitiva, soltanto di allarme in favore di una continuità che sia vitale e che impedisca l'arcadizzarsi della tradizione come quello dell'innovazione, probabile quest'ultimo più di quanto si voglia di solito ammettere.

Accanto a questo accenno di ricognizione che si ricollega a fatti di natura sociale, oggi sembra legittimo affacciarne un altro che precisi ulteriormente il quadro anche usando riferimenti tratti dalla psicologia. In un tempo come il nostro, tanto carico di tensioni divergenti, positive e negative, ogni ricerca deve in primo luogo fare i conti con la crisi che ha investito un'idea dell'uomo rimasta abbastanza stabile per millenni quale profonda « norma », mentre ancora si è ben lungi dall'aver chiaro ciò che si vuole sostituirle. La scienza e la tecnica hanno creato un ingorgo, una congestione di « rivelazioni » (invenzione e scoperta), da giustificare largamente l'appellativo di apocalittico dato al nostro tempo. Lo smascheramento finale, la demistificazione-demitologizzazione si sono poi rivolti particolarmente contro quella che, fino a ieri sentita come « macrostoria » (orientata dalla trascendenza o dalla dialettica), si è trasfigurata in « microstoria » vanificantesi in astoricità. La fine di questa storia, di questa idea dell'uomo e della storia, di questo eone, almeno, non poteva non provocare la nascita di tutta una tematica letteraria estremamente differenziata e complessa, ma risentita in egual misura come di uno « choc da apocalisse », mentre ogni possibile integrazione (formazione cioè di nuovi « sistemi di sicurezze ») appariva tanto più difficile e lontana quanto più responsabile e cosciente. In relazione a questi fatti, a questa rottura della norma, diventa legittima più che per il passato (anche in condizioni di crisi gravissime) una metafora psicologica nel classificare le varie tendenze letterarie, con un discorso che evidentemente non riguarda soltanto il nostro campo nazionale.

Si hanno quindi coloro che danno per scontata l'esistenza, la persistenza della « normalità » di una « psiche » (individuale e collettiva) che risulterebbe fondata su singole ideologie « positive » accettate più o meno consciamente e più o meno dogmaticamente. È questo un gruppo che perde influenza ogni giorno di più, anche se molte delle sue proposte sono destinate a restare sopra l'orizzonte come convenzioni necessarie-provvisorie e forse ad essere riprese in nuovi contesti. Si hanno manifestazioni di questa posizione più nella narrativa che nella poesia.

Esiste poi un larghissimo schieramento, e delle più svariate colorazioni, includente qui in Italia la massima parte dei poeti della terza e della quarta generazione, il quale presenta e interpreta una psicologia grosso modo « nevrotica », per cui la norma è messa in discussione, intaccata da faglie profonde, ma ritenuta valida almeno come categorialità, se non accettata in pieno nelle sue figure tradizionali. Qui si compie un lavoro quasi sempre pagato duramente, in cui ogni « novum » viene « sopportato-soppesato », o espunto, in nome di una continuità che non vuol essere conservazione, ma verifica e superamento, lungo un arco

d'idea dell'umano che riconosca di avere vive radici anche nel passato. Si tratta quindi di recezione e distruzione insieme, con una sensibilità particolare per il rapporto tra stimolo esteriore e vissuto emozionale, e poi tra questo e il segno linguistico. Praticamente l'area di tale gruppo corrisponde a quella dell'analogo sopra accertato per altra via.

Si ha poi tutto un altro settore, dettosi novissimo (anche, o soprattutto, nel senso apocalittico del termine) che non ha esitato a riconoscere il proprio atteggiamento come «schizomorfo» e che ha fondato la propria attività sull'idea dell'impetuosa prevalenza di un elemento decisamente patologico su quello «normale», per cui destrutturazione e frattura vengono istituzionalizzate, in un fuoco di fila di proposte da consumarsi subito una dopo l'altra, proprio per il rifiuto dell'immagine stessa di continuità-norma a favore di un tempo puntiforme che «dovrebbe» essere sempre «fine dei tempi». L'eccentrico-patologico qui, per definizione, resterebbe tale pur nel suo porsi come normalità, nel suo accedervi. Ma questa specie di totale disintegrazione può ben raramente essere garantita dalla globalità di un'esperienza (sia a livello sociologico che psicologico), per cui doveva aprirsi la via a un manierismo del negativo, tanto più caleidoscopico e ricco di inflorescenze quanto meno queste erano radicate nel vissuto. L'agganciarsi della poesia alle arti visive (o ex-visive, o, domani, invisibili?), con la perdita dei connotati di queste e di quella, secondo un febbrile ritmo di trasformazioni e confusioni da bolgia dei ladri, può corrispondere effettivamente agli ultimi e più bassi gradi della dissoluzione schizofrenica. La miseria e la rozzezza delle trovate, per quanto sostenute da un apparato di difesa basato sul terrorismo di una pedanteria inesauribile nel suo ergotare e nel suo filare sofismi, caratterizzano una larga parte della «produzione per il consumo» offerta da questo settore.

Non mancano infine ricerche partenti da un riconosciuto grado zero e tendenti a restituire valori stabili, almeno attraverso una prima dichiarazione di presenza biologica, ma la suggestione dell'imperativo «presto e male, purché con presunzione di novità» rischia di stravolgere il significato e la direzione anche di tali ricerche.

In margine a queste osservazioni è inoltre da rilevare l'importanza che ha avuto da noi nel dopoguerra un doveroso approfondimento della conoscenza del rapporto tra poeta e lettore, nelle sue regioni e nelle sue modalità. La preoccupazione per una giusta strutturazione di questo rapporto ha spesso influito radicalmente anche sulla ricerca letteraria vera e propria, in un primo momento nel clima del populismo-marxismo, poi in quello delle comunicazioni di massa, quando si sviluppò in primo piano l'industria culturale tesa unicamente a conquistarsi o a imporre un mercato. Nasceva qui tutto un ordine di problemi che sono tipici dell'oggi. Ma un antico postulato iniziale permane: chi scrive, chi scrive poesia, è soltanto qualcuno che vorrebbe parlare e forse spera di poter ascoltare almeno quanto parla, anche se non esclude la possibilità di instaurare una qualche relazione col limite, col nulla, col silenzio, che pure, dialetticamente, mutano in qualche modo il significato di questa apertura monologante. C'è comunque in lui una minima forma di violenza

e di presunzione che lo spinge a impostare un gioco: ma anche perché gli altri lo aiutino a capire il vero senso di ciò che egli stesso dice (e si vedano in proposito le affermazioni di Barthes). Nella realtà esistono naturalmente infiniti diaframmi che s'infrappongono tra gli interlocutori possibili, diaframmi che devono essere distrutti e che si vanno distruggendo anche ora, seppure in forma caotica. Ma resta un'analogia con quanto avviene nell'esperienza pedagogica autentica, in cui il « maestro » è tale, in certo modo, suo malgrado, e desidera tanto imparare quanto insegnare: in ogni caso però non esiste mai per lui il problema del dialogo con una « massa » o « folla »: al di là di questa, egli tenta di comunicare con singole individualità sia pure in stretta connessione tra loro. Le risposte all'invito pedagogico e così quelle all'invito letterario saranno dunque diverse l'una dall'altra, sempre, anche in una società in cui tutte le barriere tra « autore » e lettore fossero cadute, e scuola, editoria, critica fossero perfettamente sincronizzate in funzione dello sviluppo di una cultura « totale », coinvolgente in un massimo di snellezza e dinamicità il rapporto fra tutti e tutti, o fra ognuno e ognuno. Vi saranno sempre infiniti modi di accostarsi al libro: anche quello che vuol farne oggetto di arredamento e basta.

Quanto alla massificazione e al mercato, sono fenomeni di ogni tempo (dal di che nozze tribunali ed are?) e sono in stretta relazione col potere, con la violenza insita in ogni forma di potere: ma per un giusto atto letterario, specie poetico (e analogamente per quello pedagogico), le prospettive sono altre; essi tendono sempre a situarsi oltre l'indifferenziato, appunto a ridurre a zero la situazione di « folla » su cui hanno gioco le misurazioni e i teoremi della statistica e le pressioni del mercato; anche se questo zero di fatto non sarà mai raggiunto. E certo il presente offre in proposito caratteristiche ben diverse dal passato: ma non nel profondo, non negli elementi primi.

È sempre esistito, accanto all'amore, un mercato dell'amore; anzi in passato si ebbe più spesso il contratto-mercato, in questo campo, e nelle più varie forme. Così, accanto al santuario fiorisce il traffico delle icone, o addirittura degli dèi; c'è sempre un Pietro e un Simon Mago. Anzi in ognuno di noi c'è sempre un po' di questo e un po' di quello. Il mercato è là pronto a sedurre e a condizionare perché viene da quella parte della natura umana che desidera essere sedotta e condizionata; ma se non si crede che l'uomo possa superare (ognuno, e in qualche pur minima misura) condizionamenti e autocondizionamenti, si deve cessare ogni discorso. La massificazione sarà sempre tentata dalle caste dominanti, da coloro che, sempre, tenderanno a dare origine a classi o caste dominanti. Nel passato la massificazione riuscì con una terribilità d'« incanto » e durata nel tempo certamente superiori a quelle che si possano progettare oggi, qualunque sia l'efficacia dei mass-media. È innegabile che un certo tipo deteriore di « propaganda » pseudoreligiosa (il termine, venuto da ambienti religiosi, ha finito col prendere il significato che ha ora) sia riuscito a operare negli spiriti con ben altra tenacia e ben più gravi effetti negativi che quelli causati dalla pubblicità a favore

di un qualsiasi prodotto dell'industria, anche culturale, se non altro perché questa è condannata a proporre idoli sempre nuovi.

Si dirà: ma intanto, « statisticamente », la massificazione esiste, e quindi si deve tenerne conto, studiarne i procedimenti e le tecniche. Vero: e non si nega affatto l'utilità di questo studio. Ma i conti non tornano mai perfettamente; qualcuno sfugge alla massificazione, molti sfuggono; tutti sfuggono « per un solo istante ». Tutti hanno parte al vecchio no, al rifiuto iniziale, conoscono il « punto », vengono a trovarsi una volta « al punto » in cui si realizza la fuga-libertà. E l'istituzione letteraria (come quella pedagogica e altre ancora), col favorire la possibilità di « atti » reali, tende a formare un numero sempre più vasto di esseri singoli e singolari, demassificati, sottratti se non al mercato allo « spirito del mercato ».

Per quanto poi riguarda la nostra situazione italiana, la nostra poesia, il suo mercatino è ancora così piccolo che quasi tutti gli acquirenti-venditori si conoscono. Con la poesia, fatta eccezione per qualche grosso nome, si torna all'innocenza dei primitivi, al dono, allo scambiarsi i propri libri che passano sempre per lo stesso giro di mani. Forse le cose muteranno, ma l'ossessione del destinatario, dell'« a chi, a chi, a chi rivolgersi » (tema di tante discussioni di questi anni) dovrebbe calmarsi in una (modesta) fiducia nascente dall'originalità di quell'impulso a uscire, di quella tensione metaforizzante che sta alla base di ogni discorso poetico, che fa sorgere il tu (con lettera iniziale più o meno maiuscola) e così il noi, il voi ecc., che crea il campo dove essi vengono resi possibili. Forse questo campo si meriterebbe il nome di « fedeltà d'amore »: espressione indiziata, da restituire in termini ancora impensabilmente diversi da quelli che assunse, o tentò di assumere, in passato. Allora si potrà ipotizzare che i Tirtei muovono eserciti, o i Tasso fanno cantare le loro strofe ai gondolieri, o gli Evtuscenko riempiono teatri probabilmente in un quadro di « epoché », di attesa: benissimo tutto questo, utile questo primo incontro con la massa-magma: tuttavia resterebbe più in là ciò che è proprio dell'invito poetico in quanto tale. Esso tollera eserciti e teatri, ma che si risolvano in qualche cosa di maggiore, « masse » scintillanti di pluralità, di elementi destinati a precisarsi in tutte le persone grammaticali possibili, e perfino in macchie di vuoto, luoghi della non-risposta che pure riesce a coagularsi in significato. Torna il sospetto di una poesia che non sia fatta né da un solo né da tutti, né per uno solo né per tutti, che non vada verso nessun luogo e che non venga da nessun luogo perché essa è « il luogo », la condizione, l'inizio.

ANDREA ZANZOTTO

# Documenti

## CINQUANT'ANNI DI POESIA

Leone Piccioni a colloquio con Eugenio Montale

dalla rubrica televisiva "INCONTRI"

1) Milano - Sera - Esterni: Teatro della Scala; interni: Foyer, pubblico

SPEAKER - *Come mai questo colloquio con il poeta Montale, potrà chiedersi l'ascoltatore, ha inizio con queste immagini di una prima alla Scala? A Milano, dove vive ormai da quasi vent'anni, Montale è redattore di un grande quotidiano, ed ha anche l'incarico della critica musicale. Nella sua vita schiva e ritirata, accade così che proprio alla Scala, sia più facile incontrarlo. Segue puntuale le prove generali e torna alla prima per meglio registrare e calibrare il suo articolo.*

2) Foyer teatro - Montale e Piccioni passeggiano fra il pubblico - Inizio dialogo.

PICCIONI - *Montale, questa abitudine di seguire le prime della Scala dura da molti anni, per lei?*

MONTALE - *Dura da undici anni. Prima venivo come loggionista, come spettatore pagante, diciamo; poi accadde che occasionalmente feci una critica dalla Fenice di Venezia per la « Carriera del libertino » di Stravinsky; l'articolo piacque a Missiroli, il quale mi disse « Tu devi fare il critico della Scala ». Naturalmente si trattava dell'edizione del pomeriggio, cronache di varietà, perché io mi consideravo e mi considero, un dilettante. Poi da undici anni ho continuato.*

PICCIONI - *Quindi sono undici anni di critica musicale per il « Corriere della Sera »?*

MONTALE - *Per l'edizione del pomeriggio, diciamo. Ho scritto circa 2-300 articoli. E sarà difficile farne la scelta, perché su certe opere ho scritto otto-dieci volte, per il repertorio che si ripete.*

PICCIONI - *Ma ha intenzione di raccogliarli in volume, poi, questi articoli?*

MONTALE - *Vorrei fare un libro, « L'Analfabeta Musicale », qualche cosa di simile.*

PICCIONI - *Come: analfabeta musicale? Lei che...?*

MONTALE - *No... Conosco il solfeggio, conosco il repertorio, ma non so... Non saprei fare il mestiere più bello, quello di suggeritore, quello del direttore d'orchestra. In verità mi troverei piuttosto imbarazzato.*

3) Sulla scena, ultime del balletto di Gershwin - Luce in sala - Palco: Montale e Piccioni, dialogo.

PICCIONI - *Undici anni fa, allora, il suo primo articolo di critica musicale per la « Carriera del libertino » di Strawinsky a Venezia. Ma era la prima volta che lei scriveva di musica?*

MONTALE - *Era la seconda volta. Molti anni prima, non ricordo la data, quando a Genova si dette il « Mameli » di Ruggero Leoncavallo (quindi 30-40 anni fa) io incontrai una sera Vittorio Guerriero, che poi, dopo, fu noto come autore di romanzi — ebbe tante vicissitudini, anche politiche, ed ora è morto, poveraccio... era critico musicale di un giornale, mi pare si chiamasse « Il Piccolo »; mi diceva: « Io non mi intendo affatto di opera, non so perché mi abbiano fatto critico musicale. Tu devi scrivere un articolo su quest'opera » — « Ma io non l'ho mai sentita... » — Si stava svolgendo l'opera, noi eravamo nei sotterranei del teatro, nel caffè del teatro. Insomma, scrissi l'articolo senza aver sentito questo « Mameli »; l'articolo fu pubblicato e poi dopo conobbi Leoncavallo, il quale dichiarò che « mai, nessun critico, lo aveva compreso così profondamente... ».*

PICCIONI - *Senta, Montale, quegli anni di Genova e di Leoncavallo erano gli anni dei suoi studi musicali, come baritono, vero? O forse erano finiti, già?*

MONTALE - *Prima e dopo, perché il mio maestro, che era Ernesto Sivori, mi imponeva dei riposi; durante questi riposi mi sgolavo tutto il giorno, poi quando tornavo da lui, mi diceva « Ah, vedi che il riposo ti ha molto migliorato... » Quindi, non so, diciamo che potrei situare questo articolo in una zona, così, intermedia, ma sulla fine, sulla fine della mia carriera di « apprendi sorcier », o almeno di allievo, di allievo basso-baritono.*

PICCIONI - *Senta, ma questi studi di cantante quanti anni durarono, press'a poco? E in che anni?*

MONTALE - *Durarono 18 mesi.*

PICCIONI - *Ah, 18 mesi...*

MONTALE - *18 mesi, ma con intervalli. Quindi se calcoliamo questi intervalli... (PICCIONI: Di riposo « squarciagola »...) ... di non riposo, posso dire che ho studiato tre anni, con un certo metodo.*

PICCIONI - *Dopo la guerra del '15-18? Questi studi vengono dopo?*

MONTALE - *Sì, vengono dopo. Sì, in gran parte dopo.*

PICCIONI - *E mi ha raccontato una volta, Montale, che questo suo maestro le fissava delle ore abbastanza scomode.*

MONTALE - *Sì, io dovevo essere alle 8 del mattino da lui, per mezz'ora. Per mezz'ora. Dopo, alle 9, alla Biblioteca Comunale ero il primo ad entrare; e mi guardavano di malocchio, perché gli impiegati speravano di poter stare tranquilli, fino alle 10, alle 11? non so, e in genere tendevano*

*a darmi un volume del bibliotecario, Cervetto, « I Gaggini da Bissone ». Oppure « I Promessi Sposi », qualche cosa di simile. Ma io, cercando negli scaffali, soltanto quelli a portata di mano, trovai le opere di Jules Lemaitre, per esempio, « I contemporanei », un classico; poi quelle di Edmondo Schérer che è stato il biografo, quasi lo scopritore di Amiel; così lessi molti libri francesi che dopo non avrei mai più avuto occasione di leggere. Quello fu un periodo abbastanza fortunato.*

PICCONI - *Il suo maestro che cosa pensava delle sue capacità canore?*

MONTALE - *Il mio maestro non mi dette nessuna parola di approvazione. Lui aveva molti allievi, alcuni dei quali andarono sul palcoscenico. Però seppi che privatamente aveva detto che io ero l'unico allievo sul quale aveva delle fondate speranze, perché gli altri non gli davano nessuna fiducia. Infatti non brillarono, non brillarono affatto, che io sappia.*

PICCONI - *E i suoi studi finirono per la morte del suo insegnante?*

MONTALE - *Per la morte del maestro, sì. Già meditavo di darmi alla fuga, perché cominciavo a scrivere qualche articolo sul « Lavoro » di Genova, su qualche altro giornale, ma la morte del maestro fu decisiva proprio. Mi trovai quasi spontaneamente su una sponda del tutto diversa, e poi non avrei resistito all'ambiente, non avrei resistito alla vita dell'artista lirico, che è piena di problemi, di sacrifici, e che impone due qualità diverse e inconciliabili: il genio e l'imbecillità, diciamo così. Io non so se avessi genio, certamente no, ma non ero completamente provvisto neanche di imbecillità. Quindi non si sa che cosa sarebbe venuto fuori da questo connubio.*

PICCONI - *Ho sentito in una intervista che ha già fatto in televisione per l'« Approdo », che l'unico palcoscenico che lei ha calcato come cantante, è stato in una situazione un po' singolare...*

MONTALE - *Il teatro di Feltre, il teatro di Feltre...*

PICCONI - *Che era però deserto, vero?*

MONTALE - *Sì, sì, lo visitai con l'amico Silvio Guarnieri. Siccome era vuoto, allora andai sul palcoscenico e cantai mi pare, « La calunnia », l'aria del basso nel « Barbiere di Siviglia ». Il teatro era piccolo e vuoto. Un teatro come la Piccola Scala, forse un po' più grande; così mi parve che la voce fosse portentosamente forte. Naturalmente, sarà stata una mia illusione. Guarnieri era molto sorpreso; il guardiano era sorpreso... E poi uscimmo, e da allora mai ho aperto bocca in un ambiente chiuso...*

PICCONI - *Ed ora sento dire che ha in animo di incidere su nastro un pezzo...*

MONTALE - *Vorrei. Il maestro Siciliani, sì, ha un registratore, sì. Vorrei fare le due parti di Rigoletto e Sparafucile, tutti e due insieme nel duettino del primo atto, sì...*

PICCONI - *Ma hanno registri molto differenti, no?*

MONTALE - *Sì, ma insomma, sono due parti in chiave di fa, basta tenersi sul leggero, così, nella parte di Rigoletto, e incupire un po' in quella di Sparafucile. E poi il maestro Siciliani farà all'ultimo quei due..., quei due... (note musicali cantate...) fino al fa al mio fa, sotto le righe, insomma... si può aggiustare molto bene.*

4) Esterni: Costa Ligure - Genova, casa Montale, in corso Dogali.  
Le Cinque Terre, Monterosso, Villa Montale, orti e giardini, paesaggio.

**SPEAKER** - *Ecco, sul teleschermo, vedete immagini di Genova e della Liguria. Montale è nato, è vissuto in questi luoghi. La sua ispirazione poetica trae linfa sicura da questi scorci. A Genova, Montale è nato in questa casa esposta totalmente ai raggi del sole, al numero cinque di corso Dogali. La sua giovinezza si è spesa qui, ha studiato in questa città.*

*Stagioni, ore e ore, estati intere passate a Monterosso, nelle Cinque Terre, nella casa sul mare, a contatto con l'aria asciutta e aspra e concreta della Liguria, con i suoi addolcimenti improvvisi, certi languori, certe stanchezze.*

*Montale ha qui ascoltato l'ininterrotto discorso di questo mare tra i più belli e multiformi delle nostre coste.*

*Certo l'ispirazione poetica, forse d'improvviso, ha colto Montale in questa luce tersa, davanti a questo mare. La pungente luce del precoce sole della Liguria che batte sui muri stretti, sulle terrazze aperte, sulle spiagge e sugli scogli acuminati. Qui, nel 1916, Montale aveva 20 anni, nacque la prima poesia, il primo degli « Ossi di seppia » accolto poi e non più ritoccato nella raccolta dei suoi versi. Incominciava: « Meriggiare pallido e assorto », e caratterizzava già subito la novità della ricerca poetica montaliana.*

*Meriggiare pallido e assorto  
presso un rovente muro d'orto,  
ascoltare tra i pruni e gli sterpi  
schiocchi di merli, frusci di serpi.  
Nelle crepe del suolo o sulla vecchia  
spiar le file di rosse formiche  
ch'ora si rompono ed ora s'intrecciano,  
a sommo di minuscole biche.  
Osservare tra frondi il palpitare  
lontano di scaglie di mare,  
mentre si levano tremuli scricchi  
di cicale dai calvi picchi.  
E andando nel sole che abbaglia  
sentire con triste meraviglia  
com'è tutta la vita e il suo travaglio  
in questo seguitare una muraglia  
che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia.*

5) Milano, interno: appartamento di Montale in via Bigli - Montale e Piccioni.

PICCIONI - 12 ottobre 1896 è la sua data di nascita?

MONTALE - Sì, la scoperta dell'America..., non è merito mio... Mi pare che non sia neanche un merito di Colombo, non so, si discute su questo...

PICCIONI - Già, è molto contestata, ora, l'impresa del grande genovese. E quindi in questo '66 sono i suoi 70 anni?

MONTALE - Saranno fra quanti mesi? Fra undici mesi.

PICCIONI - Sì, sì,... Sebbene gli auguri cominciano già ora...

MONTALE - Gli auguri cominciano sempre presto, sì.

PICCIONI - C'è Monelli che ha scritto un pezzetto sui 70 anni di Ungaretti, dicendo che sono stati...

MONTALE - Ma sono passati...

PICCIONI - Sì, dice che è stato un festeggiamento interminabile; il festeggiamento dei 70 anni di Ungaretti, dice Monelli, è durato degli anni... E per lei comincia, vedo...

MONTALE - Be'... speriamo che si prolunghi poco...; è una fatica per me, per gli spettatori, per tutti... Si ha quel senso di imbalsamazione.

PICCIONI - E nel 1966 sono anche 50 anni di poesia. Ora, Montale, ci racconterebbe, naturalmente rapidamente, come dobbiamo fare in questa intervista, ma così, dell'ambiente genovese, della famiglia, dei suoi ricordi della giovinezza?

MONTALE - Mah, nella famiglia io ero l'unico che non avesse attitudini letterarie...

PICCIONI - « L'unico che non avesse »?

MONTALE - « Non avesse », sì. Non avesse attitudine letteraria.

PICCIONI - Suo padre che cosa faceva?

MONTALE - Commerciante..., commerciante...

PICCIONI - Ma con attitudini letterarie...

MONTALE - No, no, no, non mio padre, ma dico dei fratelli, della sorella, eccetera. L'unico che non avesse attitudini letterarie.

Si svilupparono, si vede... Mi ricordo un professore che mi diceva: « Lei non potrà mai scrivere sulla "Domenica del Corriere"..., come massima delle aspirazioni che poteva attribuirmi.

PICCIONI - Non lo riteneva degno di arrivare a scrivere sulla « Domenica del Corriere ».

MONTALE - No, no.

PICCIONI - Che cosa c'è stata, una specie di conversione letteraria della sua giovinezza?

MONTALE - Mah, piuttosto lenta, piuttosto lenta. Non so da che cosa sia avvenuto. Certo, da letture, ma anche da altro, per esempio, una scoperta della musica di Debussy mi fece un certo effetto. Ecco per esempio, questo, nella poesia « Minstrels », che poi ebbe altri titoli, « Musica sognata »,

*eccetera. Poi è già una indicazione, e già un ricordo... Poi la pittura moderna, l'impressionismo, i poeti simbolisti, tutte queste cose, tutte queste influenze. Anche l'inglese. Ho studiato da solo l'inglese. Ora lo so meglio, ma insomma... Dico, tutto questo insieme di influenze fecero sì che a vent'anni mi ero sviluppato al di là delle previsioni.*

PICCIONI - *Ecco, ricapitolando, lei, dunque, vive a Genova fino al 1927.*

MONTALE - *'27, sì, sì...*

PICCIONI - *Ecco, ora, facendo sempre un piccolo passo indietro, i suoi studi propriamente scolastici, si sono...?*

MONTALE - *Dopo le elementari andai dai reverendi Padri Barnabiti, ma poi lasciai quasi subito, per varie broncopolmoniti. E mia sorella, che era una eccellente umanista, mi dette un forte aiuto. Sì, sì, la mia laurea è avvenuta nel 1963-64 (PICCIONI: «ad honorem»): due, addirittura, sono molte.*

PICCIONI - *Senta, durante la guerra lei fu richiamato, vero? nel '15-18.*

MONTALE - *Chiamato, non richiamato.*

PICCIONI - *Ah, chiamato... Certo.*

MONTALE - *Nel '17. Restai fino ai primi del '20, alla fine del '19.*

PICCIONI - *Sotto le armi?*

MONTALE - *Sì. Fui ufficiale di fanteria.*

PICCIONI - *Nella sua poesia, «Negli Ossi» e poi «Le occasioni», ci sono un paio di ricordi; uno famoso, «Valmorbia» (MONTALE: il «Trentino»); e poi c'è «Mottetto».*

MONTALE - *Anghébeni e Cumerlotti, due paesi che erano distrutti dai bombardamenti; ora penso siano stati ricostruiti. Ma è stata una guerra di posizione, la mia, il nemico non si vedeva mai; arrivavano schegge. Infatti ho perduto due comandanti di battaglione. C'erano delle perdite. (PICCIONI: Colpiti dalle schegge). Sì, dalle spolette, soprattutto, che piovevano in questa valle. Sì, era molto pericolosa la posizione.*

PICCIONI - *Senta, Montale, e Sbarbaro, lei lo ha conosciuto?*

MONTALE - *Sbarbaro lo conobbi, sì, ma abbastanza in ritardo, perché leggendo i suoi «Trucioli», sulla Riviera ligure, io credevo che fosse una specie di «dandy», se non proprio di debosciato; invece era un omino piccolo, grassoccio, molto gentile, ma estremamente timido e riservato. Era amico di Pierangelo Baratonò, di Angelo Barile, di altri. E poi incominciammo a vederci, così... Poi scoprimmo anche Adriano Grande, che faceva il viaggiatore, faceva il guardiano notturno, non so dove, armato di pistola. Costituì un primo nucleo, quello che dopo anni divenne il nucleo di «Circoli», della rivista che ebbe una breve vita ma con una certa dignità.*

PICCIONI - *E Sbarbaro ha avuto qualche interesse per lei?*

MONTALE - *Sbarbaro è sempre stato un amico delizioso, un uomo impeccabile, un vero poeta che è sempre vissuto in miseria, direi proprio che non ha mai cercato di farsi valere in nessun modo...*

ai fini pratici, diciamo così. Del resto non ne aveva forse neanche le attitudini; lui era un creatore di questi versi, di questi « Trucioli » e poi i suoi interessi erano esclusivamente per i licheni; infatti mi pare che si debba dire « briologo ». (PICCIONI: Ah sì). Era un briologo che, dicono, abbia lasciato una impronta. Lui, grattando le suole delle scarpe di una persona, scopre qualcosa che poi prende il suo nome, che prima non era stata identificata.

PICCIONI - Montale, e « La Voce »? Il movimento de « La Voce », gli scrittori ebbero una influenza su di lei?

MONTALE - « La Voce » prezzoliniana meno; ho leggiucchiato un po' « La Voce » di De Robertis. (PICCIONI: « La Voce Bianca »?). Sì, « La Voce Bianca ». Mi ricordo, aveva un numero dedicato a Renato Serra, così...

PICCIONI - E in quel momento lì, qual era la sua posizione che, credo, fosse abbastanza — come dire? — richiesta o naturale, rispetto alla triade di Pascoli-Carducci-D'Annunzio? Lei era in posizione di...

MONTALE - Sono stato stranamente, diciamo, estraneo... (PICCIONI: Estraneo...). Non nemico, diciamo, no affatto, sarebbe stato ridicolo, ma piuttosto estraneo. Direi che mi interesserebbero oggi, se avessi tempo di leggere un po' per vedere l'effetto che mi fanno. Anche Pascoli mi sembrava un poeta, certamente molto notevole, ma, molto, troppo dolciastro per il mio temperamento. Troppo sentimentale e troppo dolciastro: questa era l'opinione che mi facevo io.

PICCIONI - D'Annunzio?

MONTALE - D'Annunzio sovrastava soprattutto come personaggio; era un mostro, un « monstrum », diciamo così; quindi era difficile in quel momento rendersi conto del suo valore di poeta. È ancora oggi credo in discussione, e credo che un po' di lui sia rimasto appiccicato a tutti i poeti che sono venuti dopo. Ma d'altronde, come ho già detto altre volte, senza Victor Hugo non sarebbe sorto Baudelaire. La situazione, per analogia, potrebbe essere questa.

PICCIONI - Ma il personaggio non doveva esserle granché simpatico, da quel che posso pensare.

MONTALE - No, no, però...

PICCIONI - Però?

MONTALE - Da quando mi hanno detto che aveva il « sense of humor », nella vita, non nell'opera, che aveva un certo umorismo, che in fondo, è un uomo che ha sempre preso in giro se stesso... (PICCIONI: Eh, sì; eh, sì...) allora ho avuto per lui una specie, direi, di retrospettiva simpatia. (PICCIONI: Eh, certo). Mi è più gradito pensare a lui che a Pascoli, a parte il coraggio che ha dimostrato in guerra. (PICCIONI: Certo, certo). Io non amo le guerre, ma di fronte al coraggio fisico provo sempre un senso di rispetto.

PICCIONI - Sì, sì, con quella chiave ironica, anche qualcuno dei messaggi del periodo fascista, eccetera, possono sembrare delle prese in giro, fatte con grande abilità...

MONTALE - Ha preso in giro se stesso e gli altri, sì, sì.

PICCONI - *E gli altri... Senta, un altro incontro non so se di quel tempo, ma ricordo anche un suo saggio molto acuto: Gozzano, di che tempo...?*

MONTALE - *Mah; Gozzano l'ho letto poco. Solo qui a Milano, la rivista « L'Approdo », no « L'Approdo... »*

PICCONI - *« Lo Smeraldo », la rivista dei farmacisti, vero? Dei medici...*

MONTALE - *Il dottor Cartago, che la dirigeva e poi è morto, così, mi disse di fare la prefazione a Gozzano, mi davano 50 mila lire, ed io...*

PICCONI - *Che per allora erano un bel compenso?*

MONTALE - *Bramoso di quel compenso, lessi « I colloqui » e scrissi quella prefazione... (PICCONI: Be', una cosa molto...). La prefazione non riuscì cattiva, però mal m'incolse... perché alcuni credettero che Gozzano fosse stato per lunghi anni il mio maestro, e quindi io fossi un suo figlio..., culturale... Ma, insomma, poco male. Poco male.*

PICCONI - *Senta, Montale, riassumendo allora, così, rapidamente, sempre, per quel tempo forse, sono più forti in lei non dico le influenze, ma, insomma, le impressioni delle letterature straniere e dell'arte figurativa straniera, che non di quella del tempo, italiana?*

MONTALE - *Sì, è stata certamente forte, ma naturalmente poi ci sono anche le influenze dei classici nostri... (PICCONI: Dei classici nostri, è naturale, naturale). Dei classici nostri...*

6) Milano; esterni: città vecchia; interni: la corte della casa del poeta  
- Il suo studio.

SPEAKER - *Il nostro colloquio si svolge nella casa che Montale abita a Milano, nel cuore della vecchia parte della città, a lui più cara, in via Bigli. Vive solo tra i suoi libri, i quadri di De Pisis, e di Morandi, accanto alle tempere che lui stesso dipinge. È guardato dal martin pescatore cantato dai suoi versi, dall'« Upupa, ilare uccello calunniato dai poeti ». E non è stato facile vincere la sua ritrosia e farci accogliere con le nostre macchine, le luci, tutto il trambusto che ha un po' messo a soqquadro una casa così quieta e dove regna un ordine preciso.*

7) Studio: Montale e Piccioni.

PICCONI - *Senta, ad ogni suo soggiorno — in definitiva la sua vita si divide fra Genova, Firenze e Milano — coincide una raccolta di poesie. (MONTALE: Sì) E gli « Ossi di seppia » coincidono... (MONTALE: Con il periodo ligure)... con il periodo ligure: proprio lo coprono quasi totalmente, no?*

MONTALE - *Sì quasi totalmente.*

PICCONI - *Perché lei rimane in Liguria fino al '27, gli « Ossi » escono il '25...*

MONTALE - *Le poesie aggiunte sono del '26 e '27. (PICCONI: E appaiono nel '28) Sì, sì.*

PICCIONI - *E in tutti gli « Ossi di seppia » c'è un continuo rapporto con il mare, vero?*

MONTALE - *Sì, con il paesaggio marino...*

PICCIONI - *Con il paesaggio marino. In tutta la serie Mediterraneo il mare è proprio come una persona con la quale si colloquia... (MONTALE: Sì, si parla). Poi, lasciata la Liguria, il mare forse torna...*

MONTALE - *Il mare torna anche in una poesia come « Tempi di Bellosguardo », ma allora è un mare classico, direi un mare di statue in movimento: « La civiltà umanistica » che quasi appare come una enorme mareggiata, insomma... Ma fisicamente non c'è più il mare, se non in rare apparizioni.*

#### 8) Firenze; esterni: immagini della città; interno: Gabinetto Vieusseux

SPEAKER - *Anche se non furono per lui anni facili, Montale ricorda tuttora il lungo periodo passato a Firenze, con grande nostalgia.*

*Così, della Milano dove oggi vive preferisce, come lui stesso dice, quelle parti vecchie che più gli ricordano Firenze.*

*Arrivò in Toscana per cominciare a lavorare presso l'editore Bemporad, e poco dopo trovò una occupazione di rilievo come direttore del Gabinetto letterario intitolato a Giampietro Vieusseux, anche oggi assai noto e importante a Firenze. Ce ne parlerà, e ci dirà degli amici fiorentini di quel periodo, delle sue traduzioni, dei suoi versi tra il 1927 e 1947: tutte « Le Occasioni », la prima parte della « Bufera »: vent'anni circa passati entro le mura di questa città.*

#### 9) Milano: studio Montale; Montale e Piccioni.

PICCIONI - *Ecco, del suo arrivo a Firenze vorrei che raccontasse ai nostri ascoltatori come lei entrò e come lei uscì dal Vieusseux.*

MONTALE - *Io entrai al Vieusseux per una strana ragione. Il presidente era Paolo Emilio Pavolini, ancora non accademico, allora non esisteva l'Accademia, e portò al Conte Giuseppe Della Gherardesca una terna di possibili direttori. (PICCIONI: Che era il podestà di Firenze...). Era il podestà di Firenze, e il mio nome era il terzo. Lui disse a Pavolini: « Sono iscritti al partito? » E Pavolini disse: « Soltanto i primi due ».*

PICCIONI - *Al partito fascista, naturalmente...*

MONTALE - *Al partito fascista. E allora Gherardesca disse: « Io scelgo il terzo ». E io fui scelto. Quindi io trovai un impiego perché non avevo la tessera fascista. E per questo stesso motivo dieci anni dopo lo perdetti. Tutto si compensa, tutto si paga, insomma.*

PICCIONI - *Dieci anni dopo le fu notificato con...*

MONTALE - *Sì, sì, conservo il documento autografo, il quale dice che, dovendo il Gabinetto Vieusseux, ente morale, intensificare la sua collaborazione con l'Istituto di cultura fascista, a tale scopo richiedendosi che il dirigente Montale avesse particolari requisiti, primo dei quali l'apparte-*

nenza al partito, constatato che inspiegabilmente egli ha ommesso questa sua inserzione nel nuovo ordine, comunque si giudichi, eccetera, io venivo esonerato dalle mie mansioni. Erano diciotto mesi che non ricevevo lo stipendio ed avevo prelevato di mia tasca i denari, che mi prestava a sua volta mia sorella, per pagare gli stipendi agli impiegati. Questo avveniva nel '38.

PICCONI - Lei, poi, rimase a Firenze fino al '47, vero?

MONTALE - Dopo ci fu la lunga malattia di mia moglie, e potei trovare un lavoro fisso soltanto dopo molti anni, fino al '47. Mi avevano offerto la vice-direzione dell'« Italia Libera »...

PICCONI - Siamo già nel secondo dopoguerra...

MONTALE - Sì, sarebbe stata diretta dall'amico Leo Valiani; ma poi mi telegrafarono di non muovermi da Firenze, perché il giornale era soppresso per mancanza di fondi...

PICCONI - E negli anni fiorentini lei, uscito dal Vieusseux, si dedicò soprattutto alle traduzioni?

MONTALE - Sì, a tradurre, soprattutto.

PICCONI - Anche le traduzioni di Shakespeare sono di quel periodo?

MONTALE - Sì, sì. Ho tradotto molto, ho tradotto. Soltanto che non c'è una serie di opere, così, mondadoriane. Le mie traduzioni sono sparse qua e là. Il solo « Billy Budd » di Melville è stato stampato moltissime volte; è stata una mezza fortuna per l'editore.

PICCONI - Senta, per il clima letterario, appunto, di quegli anni, le « Giubbe rosse » erano al centro dei suoi affetti...

MONTALE - Sì, ci si radunava, alle Giubbe Rosse; nel Pazskowski, c'erano i fascisti, Berto Ricci ed altri; Rosai, in un primo tempo. Poi Rosai venne da noi, negli ultimi anni. Ci si radunava lì e nacque così, spontaneamente, per autogenesi, direi, la rivistina « Solaria ». Una rivista che ebbe certamente dei meriti, in parte negativi, perché si astenne dal parlare di certi argomenti, ma in realtà questi giovani, fra i quali primeggiava Arturo Loria, erano interessati alla letteratura straniera, alla poesia moderna...

PICCONI - E poi rivelò parecchi prosatori...

MONTALE - Fecero parecchi numeri unici; quello su Svevo, molto importante; uno su Saba; poi ce ne fu uno su Tozzi, mi pare. Fece dei numeri unici che allora hanno avuto...

PICCONI - E lì cominciarono a scrivere Gadda...

MONTALE - Sì, sì, reduce dall'Argentina, sì; è stato quasi battezzato da noi.

Con De Pisis avevamo una lunga amicizia; io lo conoscevo prima che facesse il pittore; scriveva bene. Così a Rapallo l'ho incontrato più volte; poi l'ho sempre seguito attraverso la sua carriera. Morandi l'ho conosciuto molto più tardi. Eravamo pure amici. Mi ha venduto a prezzo, diciamo così, irrisorio...

PICCONI - Simbolico, come diceva lui...

MONTALE - Non tanto simbolico, perché ad alcuni ha fatto pagare anche di meno, ma insomma, non mi posso lamentare... Mi ha venduto a un prezzo molto conveniente per me due quadri, uno di crisantemi, molto bello, poi un vaso, dei vasi, insomma. Un quadro di bottiglie.

PICCIONI - Senta, in quei circoli delle « Giubbe Rosse » eravate un po' i « bigi », no? Era la defnizione degli antifascisti...

MONTALE - Eravamo considerati « bigi », sì, ebrei, ma non c'era che Loria ebreo, naturalmente, e zoppi, anche questo ... Ce n'erano due; c'era Loria e c'era Raffaello Franchi, sì.

PICCIONI - Senta, Gadda compariva?

MONTALE - Gadda comparve un po' dopo, sì, reduce dall'Argentina, mi pare. Abbiamo subito deciso che era uno scrittore importante. Credo che « La Madonna dei filosofi » sia stata la sua prima opera pubblicata, appunto, da « Solaria ».

PICCIONI - Era già un personaggio molto singolare?

MONTALE - Sì. Un personaggio rimasto sempre singolare.

PICCIONI - Senta, nella « Farfalla di Dinard », che è appunto una raccolta di racconti, di prose di Montale, molte a chiave, ché si capisce che si raccontano fatti veri...

MONTALE - Sì, sono scritti quasi tutti autobiografici.

PICCIONI - Lo scritto intitolato « La tempestosa »: è Gadda, il personaggio che va...

MONTALE - Sì, sì.

PICCIONI - Qual è l'avventura che gli capitò?

MONTALE - Eh, be', Gadda andò a pranzo da un suo amico, scrittore, poi dopo pioveva, lo trattennero per la notte; poi, dopo, lui si alzò tardi, lo trattennero per la colazione; poi, ripiovve di nuovo, lo trattennero per il tè; poi il tempo non si era rimesso, lo trattennero per la cena serale e per la notte; poi, il mattino dopo, lui era un po' stanco, la signora, così, gli fece un'iniezione; poi dopo lui chiese di riposare un poco, andò nella sua camera — la casa era a pianterreno — lui si salvò fuggendo dalla finestra... Il fatto mi è rimasto impresso.

PICCIONI - Mi sembra che il personaggio Carlo Emilio di quegli anni sia descritto bene...

MONTALE - Sì, sì, non mutò, non è più mutato. È sempre un personaggio.

PICCIONI - Lei era anche in rapporti di amicizia con Landolfi?

MONTALE - Con Landolfi sì, sono stato uno dei primi amici, per quanto sia difficile mantenere rapporti con Landolfi, dato l'aristocratico riserbo in cui si chiude, insomma. Ma è certamente uno scrittore importante dei nostri tempi.

PICCIONI - È stato con Landolfi a Pico Farnese?

MONTALE - Sono stato a Pico Farnese...

PICCIONI - La sua poesia « Elegia »?

MONTALE - Ho scritto appunto l'« Elegia di Pico Farnese », che qualcuno interpreta come una trasposizione della vita di un Papa, di Papa Anacleto...

PICCIONI - Questo nasce dal fatto, che?...

MONTALE - *Questo nasce dal fatto che le interpretazioni degli umani sono molto strane e complesse, e io mi sono convinto, ormai, che io ho scritto veramente una poesia su Papa Anacleto... inconsapevolmente.*

PICCONI - *Già, ma Papa Anacleto salta fuori perché Anacleto è un ...*

MONTALE - *Anacleto era un ragazzo che ricaricava i fucili durante le esercitazioni di tiro al piattello... (PICCONI: E che chiude la poesia...). Che chiude la poesia, sì.*

PICCONI - *Allora questo Anacleto si è pensato che fosse un Papa, di cui lei voleva narrare le storie...*

MONTALE - *La storia... Pare che abbia delle vicende biografiche che si riflettono poi in tutta la poesia.*

PICCONI - *Ma lei mi diceva che quando queste interpretazioni circolano, l'unica cosa da fare...*

MONTALE - *È di accettarle. L'arte vive e sopravvive anche attraverso gli equivoci; anzi, alcuni dicono: soltanto attraverso gli equivoci; e bisogna lasciarli stare...*

PICCONI - *E il libro del periodo fiorentino è appunto le « Occasioni »...*

MONTALE - *Le « Occasioni »...*

PICCONI - *Che raccoglie i versi tra il 1928, « grosso modo », e il 1939.*

MONTALE - *Sì, e il 1939, sì, la prima edizione.*

PICCONI - *Senta, Montale, volevo chiederle: in quegli anni, appunto, del fascismo, della guerra, eccetera, in alcune sue poesie, e in particolare in « Liuba che parte », e poi nella seconda parte di « Dora Markus », e poi nell'altra poesia intitolata « Nuove Stanze » — siamo intorno al '38-39 — ci sono degli accenni abbastanza precisi alla campagna degli ebrei...*

MONTALE - *Sì. Liuba, naturalmente, era ebrea; e Dora Markus non l'ho mai conosciuta, quella della prima parte della poesia; non so se fosse ebrea anche lei; però nella seconda parte Dora Markus mette in scena Gerti, quella del « Carnevale di Gerti », anche quella un'ebrea austriaca.*

PICCONI - *Ma Gerti, come... « Ravenna è lontana, distilla veleno una fede feroce... »*

MONTALE - *La fede nazista...*

PICCONI - *Ma non... passavano...?*

MONTALE - *Ma io non credo che destassero molte preoccupazioni. D'altra parte io ero già stato messo in disparte, come uomo, non molto pericoloso... Mi han detto che in un rapporto alla questura io fui definito, tutto sommato, « poco pericoloso ».*

PICCONI - *Poco pericoloso?*

MONTALE - *Poco pericoloso. Sarà per questo se (per quanto diffidato) non sono andato a Lipari o a qualche altra villeggiatura insulare.*

PICCONI - *Ma lei crede che fossero capiti, questi accenni, o che passassero...?*

MONTALE - *Mah, non so. Forse passavano inosservati. Non so, non vorrei atteggiarmi ad eroe. (PICCONI: No, questo...) Ma ci fu soltanto un po' di miseria e di disavventure varie, di scoraggiamenti. Non più di questo.*

PICCIONI - *Lei crede che la critica ha avuto qualche influenza su di lei? Può aver servito?*

MONTALE - *Ma certamente, ma certamente... La critica sempre ha influenza sullo scrittore, lo incoraggia. Oppure lo scoraggia, anche. Questa potrebbe essere... (PICCIONI: Una influenza negativa...) potrebbe essere anche determinante. Ci sono forse scrittori che hanno smesso di scrivere in seguito all'insuccesso. È difficile, forse qualcuno di questi poteva veramente seguitare; ma credo che nella maggior parte dei casi, chi ha smesso doveva smettere. Così credo.*

PICCIONI - *È anche lei dell'idea che la critica letteraria, in quegli anni, funzionasse, tutto compreso, con esattezza di giudizio e conoscenza di...?*

MONTALE - *In quegli anni certo si credeva ancora che ci fosse un metro di giudizio; oggi invece tutto è diventato molto labile; si dice che l'arte è cambiata; si parla di un'altra arte « autre »; non si dice altra, si dice « autre ». Quindi non si sa più, quale possa essere, oggi, il concetto dell'arte. È molto discusso, insomma. C'è stato un convegno sulle comunicazioni di massa, in cui si parla di codici che bisogna decodificare, il messaggio, la denotazione, la connotazione, tutte cose che potrebbero spiegarsi con un linguaggio alla portata di tutti.*

PICCIONI - *Quindi questa avanzata del mondo tecnologico...*

MONTALE - *Mah, per esempio, nella musica si ammette senz'altro. Il migliore è il nostro Adorno musicale, Bortolotto: lui ammette senz'altro che la musica è morta. E vede questo in chiave apocalittica e diremo anche escatologica. Sembra che si rallegri molto della morte dell'arte, perché fa parte poi d'una morte universale, diciamo così, di tutti. Così sembrerebbe, se io non interpreto male il suo pensiero.*

PICCIONI - *E le ricerche di pittori di avanguardia di oggi, o di poeti sperimentalisti, eccetera?*

MONTALE - *I poeti non li seguo, non ho potuto seguirli. Quanto alla pittura, gli informali, questi che fanno delle macchie, a volte sono decorativamente molto piacevoli, ma ho l'impressione che non sia molto difficile fare quei quadri... Se mi provassi, forse sarei giunto anch'io ad analoghi risultati.*

PICCIONI - *E come giudica, Montale, l'interesse del pubblico, che tutto compreso non è che si scandalizza o reagisce in maniera..., protestando, di fronte a queste mostre o di fronte a questi esperimenti? Subisce un po'?*

MONTALE - *Sì. È mancato, o almeno forse ci sarà stato... ci fu inizialmente scandalo, ma bisogna risalire addirittura a dopo Cézanne, all'impressionismo... (PICCIONI: Ma io dico ai giorni d'oggi...). Ai giorni d'oggi non c'è scandalo. Il pubblico accetta.*

PICCIONI - *Non reagisce.*

MONTALE - *Accetta... Accetta forse è una parola troppo inesatta; diciamo che subisce, che subisce, subisce tutto; non si meraviglia più di niente. Subisce.*

10) Milano: v. Solferino «Il Corriere della Sera», piazza della Scala, Galleria, ecc...

SPEAKER - *La vita milanese di Montale si svolge con metodica regola: quasi ogni mattina passata in casa con il proprio lavoro, la redazione del giornale nel pomeriggio, la musica, i concerti, la Scala, la sera, per le prime. Molti amici che lo cercano, molti inviti, accettandone pochi. Rari viaggi. Rari impegni mondani. Ed è nata a Milano l'ultima stagione della sua poesia.*

11) Milano: Studio Montale; Montale e Piccioni.

PICCIONI - *Ora a Milano è dal 1947, vero?*

MONTALE - *Dal '48.*

PICCIONI - *Dal '48. E lei frequenta molto la redazione del suo giornale.*

MONTALE - *Ma sì, andavo tutti i giorni, anche due volte al giorno, con Missiroli; voleva sempre parlare, era un delizioso conversatore.*

*Se non avessi parlato con lui, si sarebbe seccato molto, insomma... A volte doveva ripiegare sul suo autista, ma spesso preferiva parlare con me. Ma ora Missiroli non c'è più e io frequento meno; mando i pezzi oppure li porto in redazione. Poi mi hanno dislocato in un sotterraneo, vicino ai necrologi, così non sono più nel corridoio dei passi perduti... Una specie di Montecitorio... Ed ora vedo molto meno i colleghi.*

PICCIONI - *Ma anche dati i tempi, forse, ma comunque è difficile, credo, a Milano, costituire un gruppo tipo «Giubbe Rosse».*

MONTALE - *Sì, io qui non vedo un'esistenza di ambienti letterari, in questo senso. Non credo. Non c'è molto l'abitudine di frequentarsi. Però questo, tutto sommato, mi pare che sia un carattere positivo della città.*

PICCIONI - *Sì. Senta Montale, Milano è la sua pittura. Viene fuori soprattutto nel periodo milanese, vero?*

MONTALE - *Be', cominciai quando mia moglie era ingessata, nel '43; vicino a noi, a Forte dei Marmi, c'era De Grada, il padre, mi prestava la tavolozza, cominciai a pasticciare i colori, così...; e poi dopo ho continuato nello studio di Guido Peyron...*

PICCIONI - *Anche con attività culinarie, vero?*

MONTALE - *Sì, grande cuoco. E poi dopo, venuto a Milano, mia moglie riteneva che i colori sporcano, che la casa è piccola, che perdevi tempo, insomma... Aveva ragione, poveretta, eh. Allora continuai a fare dei piccoli pastelli, ma con i gessi scolastici, che poi fisso; a spruzzo, così col fissativo. Ne ho fatti parecchi e alcuni sono anche riprodotti in un volumetto di Scheinwiller.*

PICCIONI - *Ma alcune sue..., ma ci sono anche delle cose dipinte da lei con vino, aceto, olio? (MONTALE: Sì). È vero?*

MONTALE - *Sì, sì. In Francia feci una serie di disegni colorati; mi servivo di caffè, cappuccino, vino bianco, vino rosso, olio, poi cenere...; cenere e poi, il lip stick... il rossetto per le labbra.*

PICCIONI - *Con dei fissatori si possono mantenere questi colori?*

MONTALE - *Quello no. Con il fissatore credo che non è possibile.*

PICCIONI - *Ma lei come considera la sua pittura? Un divertimento, un hobby?*

MONTALE - *Ah, io sono molto affezionato ai miei quadri. In qualche momento di megalomania credo che siano dei capolavori, addirittura. Naturalmente poi mi rendo conto dell'aberrazione; ma, insomma, credo che quando lodano un mio quadro mi fanno un enorme piacere, più che se lodano una poesia.*

12) Milano - Esterni, giorno: Montale si dirige lentamente verso la Libreria di Cesarino Branduani.

SPEAKER - *Le passeggiate di Montale a Milano si svolgono nel quadro della vecchia città, da via Bigli a Montenapoleone, da via Sant' Andrea, non lontano da Bagutta, a via della Spiga, a Borgospesso.*

*Cammina lentamente, un poco svagato, un poco pensieroso, sosta ed osserva, si ferma con curiosità alle vetrine. Sua meta, spesso, una libreria. Come una mattina, quando lo incontriamo nella libreria di Cesarino Branduani.*

13) Milano - Interno Libreria Branduani; Montale, Branduani, Piccioni.

BRANDUANI - *Naturalmente i mattoni è un po' difficile esitarli.*

PICCIONI - *Ecco Montale...*

BRANDUANI - *Ah, caro Montale, benvenuto! Sono felice di rivederti, auguri, caro.*

PICCIONI - *E noi la ringraziamo, che ci dà ospitalità per la conclusione di questa intervista con Montale.*

BRANDUANI - *Ma sono io onorato. Devo anzi ringraziare l'amico Montale...*

MONTALE - *Siamo tutti onorati...*

BRANDUANI - *... che ha voluto gentilmente scegliere la piccola libreria di Cesarino.*

PICCIONI - *Piccola, ma, insomma...*

BRANDUANI - *Abbastanza nutrita, ecco...*

PICCIONI - *Nutrita... È nota, eh.*

BRANDUANI - *Sì... La lunga esperienza, i buoni clienti che seguono sempre il vecchio libraio; il vecchio libraio che consiglia, che suggerisce; che cerca di non imbrogliare mai, perché se si imbroglia una volta il cliente non torna più... (PICCIONI: Certo). Il segreto è quello.*

PICCIONI - *Bene. Branduani grazie per ora, a poi...*

14) Libreria Branduani: Montale e Piccioni, seduti.

PICCIONI - *Montale, ma Gobetti come ebbe gli « Ossi di seppia »?*

MONTALE - *Credo che Sergio Solmi gliene avesse già parlato; poi il manoscritto gli fu portato da Cesare Lodovici e mi scrisse accettando di pubblicarlo.*

PICCIONI - *Fu il primo libro di poesia da lui pubblicato?*

MONTALE - *Sì, il primo libro di poesie da lui pubblicato...*

PICCIONI - *Ma Solmi era in rapporti di amicizia...?*

MONTALE - *Solmi aveva studiato a Torino; lui, si può dire, già giovanissimo, era un esponente della cultura torinese...*

PICCIONI - *Lei seguiva « Rivoluzione Liberale »...?*

MONTALE - *Sì. « Il Baretto », anche. Soprattutto ho scritto tre o quattro volte sul « Baretto ».*

PICCIONI - *Articoli, di che...?*

MONTALE - *Be', ho fatto un Valery Larbaud, per il numero francese; poi ho fatto « Stile e tradizione »; poi è uscito un libro su un romanziere... Croato, credo... Poi, dopo, morì « Il Baretto ».*

PICCIONI - *Articoli che non ha raccolto? (MONTALE: No, no). Ma lei non ha in animo di raccogliarli?*

MONTALE - *Sì, gli articoli di tipo sociale, diciamo così, usciranno tra pochi mesi presso « Il Saggiatore ». Il problema più difficile è proprio per gli articoli critici, che sono moltissimi. Il mio amico Zampa ne ha una cassa. Bisognerebbe fare una scelta e in certi casi anche un « collage », perché ci sono risposte a inchieste, ci sono postille, lettere, risposte appunto a « referendum ». È una materia che andrebbe un pochettino organizzata.*

PICCIONI - *Senta, a proposito degli « Ossi di seppia » è una cosa, così, curiosa: io ho un figlio che fa la terza media e negli esami gli hanno dato da commentare uno degli « Ossi di seppia »... (MONTALE: Oh, poverino...). Cioè « Spesso il male di vivere ». Se l'è cavata abbastanza bene. Ed anche in occasione di questa interrogazione, è venuto fuori, tra il professore di questa scuola romana e questo ragazzo, il problema del significato che certe affermazioni, certe sentenze degli « Ossi di seppia » potevano avere o hanno nei confronti del fascismo e nei confronti di quel periodo. Ora, vedendo le date, mi pare che « Spesso il male di vivere » è del '21; vedendo le date, sembra, ecco, il rapporto...*

MONTALE - *Nel '21 « Il male di vivere » non era ancora certamente il fascismo; era un male di vivere, diciamo così, esistenziale, una condizione di vita. Un aspetto negativo, sia pure momentaneo, perché naturalmente uno scrittore non è sempre dello stesso umore. Quindi c'è questa esemplificazione dei fatti, che dovrebbero avere un valore negativo. Appunto, « Il cavallo stramazzone », eccetera, tutto il resto.*

PICCIONI - *In rapporto con altre cose che sono diventate, appunto, proverbiali e importantissime, come « Non domandarci la formula... » che mondi possa aprirci.*

MONTALE - Sì, quello...

PICCONI - « Codesto solo oggi possiamo dirti »...

MONTALE - *Condizione di ignoranza, esistenziale... Che del resto persiste ancora; mi pare che la filosofia sia tutt'altro che sicura dei suoi risultati; anzi, esclude che si possano avere dei risultati, la filosofia d'oggi.*

PICCONI - *Oppure l'altra conclusione dell'altro « Osso » già letto: « In questo seguire una muraglia che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia ».*

MONTALE - Sì, sì... *È il paesaggio tipico, appunto, che esisteva una volta in Liguria, e che ora sta per essere distrutto.*

PICCONI - *Ecco, ma nei confronti del periodo che si cominciava a vivere o che si stava per vivere, queste cose potevano anche avere un senso, come dire? profetico, un senso di...*

MONTALE - *Forse, forse sì... Ma certo io non le ho scritte come profeta. Forse sentivo che l'aria cambiava, un mutamento d'aria.*

PICCONI - *Senta, Montale, noi vorremmo che lei leggesse qualche cosa. Naturalmente la scelta diventa molto difficile.*

MONTALE - *Apriamo il libro a caso e vediamo che cosa viene fuori...*

PICCONI - *Va bene... Negli « Ossi di seppia », scegliamo fra gli ossi, anche perché forse capitano...*

MONTALE - *Ce n'è uno che fu illustrato da Scipione...*

PICCONI - « *Gli uomini che si voltano* ». (MONTALE: Sì). « *Forse un mattino* », mi pare.

MONTALE - « *Forse un mattino, andando in un'aria di vetro...* » Fu illustrato da Scipione, questo. Credo che dovrò mettermi questi occhiali perché...

*Forse un mattino andando in un'aria di vetro,  
arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:  
il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro  
di me, con un terrore di ubriaco.*

*Poi come su uno schermo, s'accamperanno di gitto  
alberi case colli per l'inganno consueto.  
Ma sarà troppo tardi; ed io me ne andrò zitto  
tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto.*

*Qui naturalmente c'è l'idea che la nostra visione delle cose esterne, sensibili, sia puramente illusoria; e se noi ci volgessimo indietro, e questo scenario tarda per un secondo a ripresentarsi, noi ci accorgeremmo del vuoto, ecco.*

PICCONI - *E ci può essere nello spunto un'idea anche biblica, tipo « Lot », « la statua di sale »...*

MONTALE - *Eh, sì, ci potrebbe essere. Sì, sì, è una idea che ho avuto spesso.*

PICCIONI - *Ecco, il significato appunto, degli uomini..., gli uomini che non si voltano, chi rappresenterebbero?*

MONTALE - *Non si voltano gli uomini positivi, che non hanno dubbi, naturalmente. Ai quali io mi rifiuto di comunicare la mia scoperta che poi, dopo, se si voltassero, vedrebbero che cosa succede, questo spavento di trovarsi il niente, dietro...*

PICCIONI - *E lei si sente tra quelli che si volterebbero? O che hanno paura?*

MONTALE - *Mi sono voltato, molte volte, ma non è successo nulla di simile... Purtroppo, non sono stato degno di veder compiersi questo disastroso miracolo.*

PICCIONI - *Anche per le « Occasioni » io le chiederei di leggere una cosa breve; e sceglierei, tra i « Mottetti », così, anche perché la nostra..., per la mia, almeno, giovinezza, per i miei studi, furono un incontro straordinario. E vorrei se lei leggesse un mottetto che faceva, così, delirare il De Robertis, il mio maestro, quello che comincia: « Non recidere, forbice, quel volto... ».*

MONTALE - *Leggiamolo... Vediamolo.*

PICCIONI - *Questo è del... (MONTALE: La data non la so...). Del '37, dev'essere.*

MONTALE -

*Non recidere, forbice, quel volto,  
solo nella memoria che si sfolla,  
non far del grande suo viso in ascolto  
la mia nebbia di sempre.*

*Un freddo cala... Duro il colpo svetta.  
E l'acacia ferita da sé scrolla  
il guscio di cicala  
nella prima belletta di novembre.*

PICCIONI - *Montale, la forbice che cos'è? L'allusione al tempo, all'incalzare del tempo?*

MONTALE - *Certo, il mezzo distruttivo, che può variare sempre, insomma.*

PICCIONI - *Quindi può essere la vecchiaia, può essere la morte...*

MONTALE - *Sì, la distruzione, la morte, la malattia... Può essere tante cose. Insomma, qualche cosa che cambia la situazione, o addirittura la distrugge.*

PICCIONI - *Senta, Montale, infine da « La Bufera », una composizione più lunga vorrei che ci leggesse, che è la « Ballata scritta in una clinica » (MONTALE:... in una clinica, sì) ... che risale agli anni dell'emergenza, no?*

MONTALE - *Sì, c'era mia moglie ingessata da capo a piedi, come un manichino di De Chirico, in clinica; era gravissima, anzi i medici la davano per perduta, ed allora io scrissi questa ballata. Ballata per il ritmo, diciamo così, per l'andamento anche strofico, perché si parte da una strofa di un verso, poi sono tre, poi sono quattro, poi cinque, poi sei; poi c'è la decrescenza: cinque, quattro, tre, uno...*

*Così, insomma, ch  nella realt    una poesia molto dolorosa. (PICCIONI:   uno schema metrico inusitato). L'ho inventato io, in sostanza.*

PICCIONI - *Ed   stata scritta a Firenze, nel '44?*

MONTALE - *Eh, s . '43, '44' S . Nella clinica di via Venezia, di un medico di cui non mi ricordo il nome.*

PICCIONI - *Io gliela do nell'edizione di Neri Pozza, che fu la prima...*

MONTALE - *Non ha variato. « Ballata scritta in una clinica ».*

*Nel solco dell'emergenza:*

*quando si sciolse oltremonte  
la folle cometa agostana  
nell'aria ancora serena*

*— ma buio, per noi, e terrore  
e crolli di altane e di ponti  
su noi come Giona sepolti  
nel ventre della balena —*

*ed io mi volsi e lo specchio  
di me pi  non era lo stesso  
perch  la gola e il petto  
t'avevano chiuso di colpo  
in un manichino di gesso.*

*Nel cavo delle tue orbite  
brillavano lenti di lacrime  
pi  spesse di questi tuoi grossi  
occhiali di tartaruga  
che a notte ti tolgo e avvicino  
alle fiale della morfina.*

*L'iddio taurino non era  
il nostro, ma il Dio che colora  
di fuoco i gigli del fosso:  
Ariete invocai e la fuga  
del mostro cornuto travolse  
con l'ultimo orgoglio anche il cuore  
schiantato dalla tua tosse.*

*Attendo un cenno, se è prossima  
l'ora del ratto finale:  
sono pronto e la penitenza  
si inizia fin d'ora nel cupo  
singulto di valli e dirupi  
dell'altra Emergenza.*

*Hai messo sul comodino  
il bulldog di legno, la sveglia  
col fosforo sulle lancette  
che spande un tenue lucore  
sul tuo dormiveglia,*

*il nulla che basta a chi vuole  
forzare la porta stretta;  
e fuori, rossa, s'inasta  
si spiega sul bianco una croce.*

*Con te anch'io m'affaccio alla voce  
che irrompe nell'alba, all'enorme  
presenza dei morti; e poi l'ululo  
del cane di legno è il mio, muto.*

16) Roma: Saletta di proiezione; sullo schermo Montale dice gli ultimi versi della « Ballata »; luce; Montale e Piccioni.

PICCIONI - *E allora cosa gliene pare, di questo Montale televisivo?*

MONTALE - *Ecco, caro Piccioni, poco fa abbiamo letto una poesia in cui mettevamo in dubbio l'esistenza reale del mondo. Appunto c'era... io mi volgevo indietro, nella speranza di vedermi questo scenario che non era scattato a posto nel momento giusto.*

*Ma dopo questa ora, questa ora televisiva in cui si è frugato nella mia vita come mai, almeno in televisione, era stato fatto, io mi devo convincere veramente che ho avuto una esistenza, non solo morale e psicologica come certamente ho avuto ma anche una vera esistenza fisica. Insomma mi sono veduto, press'a poco come... come mi vedono gli altri. Questo è molto curioso, molto strano, e anche mi dà una certa soddisfazione, non so perché, perché vivere proprio in una illusione, forse non sarebbe la migliore delle soluzioni. Di questo io sono molto grato a te e a tutti, e mi congratulo anche con me stesso.*

## LETTERATURA ITALIANA

### Poesia

#### La felice contraddizione di Gatto

Nonostante l'apparente continuità tematica (o, si dica pure, contenutistica), questo ultimo libro di Alfonso Gatto, *La storia delle vittime - Poesie della Resistenza* (Mondadori, 1966), si articola internamente in maniera specularmente inversa rispetto alla stratificazione delle sue parti e in via cronologica dovrebbe avere inizio con la seconda, *Il capo sulla neve* (1943-1947), per continuare con la terza, *Gior-nale di due inverni*, divaricato fra il '43-'44 e il recente biennio '64-'65, per poi ritornare alla prima, *Amore della vita* (1944), ed approdare alla ultima, *La storia delle vittime* (1962-1965). Certo non possiamo dire che Gatto sia avaro di spiegazioni sulla sua poesia, nel preambolo che apre la raccolta, come nelle note che spiegano le occasioni di alcune poesie più legate a circostanze storiche o private, nonché il posto occupato nel piano dell'*opera omnia* (secondo) e le varianti rispetto alla primitiva pubblicazione. Per di più questo lavoro di autoesegesi, anche se debordante, è in molti riferimenti preciso e stringente, per cui a saperlo leggere nei punti che hanno un'effettiva corrispondenza con il proprio fare poetico riesce illuminante davvero.

Si sa che i produttori di letteratura, romanzieri come poeti, sono stati sempre proclivi (ma oggi più di sempre) a teorizzare sia sulla vita e sull'arte in genere, sia sulle proprie in particolare: magari per reazione al livello di attenzione concesso dai critici, che talvolta volge decisamente al depresso. Ora, però, se non possiamo avere niente da eccepire sull'esercizio di una riflessione che espliciti quella che viene definita una « visione della vita », molto spesso salutare e nutritiva per l'operare artistico, la questione cambia aspetto quando ci troviamo di fronte alle spiegazioni, agli inquadramenti, ai paralleli, ai giudizi che l'interessato suggerisce nei confronti dei suoi prodotti. Purtroppo molto spesso ci troviamo davanti ad iperboliche ambizioni, sostenute nel lessico della critica più aggiornata, che non hanno nessuna effettiva solvibilità alla resa dei conti, alla verifica cioè del lavoro realizzato.

Questo non è il caso di Gatto evidentemente, il quale è abbondante, sempre inventivo, divagante, ma all'improvviso tocca anche la nota puntuale, scocca la scintilla e lascia il segno. Il preambolo di queste poesie, per esempio, è molto meditato e bene scritto: ma dovrà nell'insieme essere letto più come una composizione fra le altre (fra le più belle, direi) che come una dichiarazione critica vera e propria, anche se molti concetti, come quello

ormai famoso, per essere stato trascritto tante volte, di Resistenza, oppure quello sulla permanente minaccia atomica che ha cambiato la nostra vita, corrono paralleli ad alcune composizioni dell'ultima parte. Dovranno, invece, essere ritenute certe folgorazioni che magnificamente si attagliano alla poesia di Gatto, due specialmente: «una sorta di fenomenologia enfatica», le «affollate visioni del perdono estetico».

Quando con Gatto ci sentiamo di parlare della poesia gattiana di «fenomenologia enfatica», non sottintendiamo nessuna valutazione deprezzativa, anzi vogliamo connotare una Retorica, quasi sempre in chiave ammirativa, che raggiunge le sue complesse architetture strofiche non mediante gli effetti del parallelismo, della statica equilibrata, si piuttosto per linee esterne (per mezzo dell'anafora: *Chi... chi... chi, Per dire... per dire*; per mezzo del refrain: *Così ti dissi, Piangerà chi non piange piangerà, Per qualcosa che verrà*), o per linee interne (nel '62, a proposito di Gatto avemmo occasione di parlare di «poesia dell'oggetto interno»: *la libertà che libera i suoi miti, ogni voce passava al suo passato*), senza avere timore del dispari e dello scaleno.

Ma quello che più colpisce è il diagramma, decrescente, dei colori che fanno un'apparizione invadente in *Amore della vita* per assottigliarsi col tempo. In quella fase, ancora melica-popolare, l'oscillazione fra i bianchi e i neri, gli azzurri e i rossi, i grigi e i rosa, è davvero sottolineata, tanto da far supporre un'accanita competizione con un fare pittorico che potrebbe avere punti di riferimento precisi (De Pisis?).

«[Mamme] pingui e rosee come il mare», «il saluto è bianco», «il capitano è rosso», «i gazometri azzurri», «L'uomo nudo e d'azzurro più magro», «un cilindro / portava nero come il coppale / delle scarpe», «un bambino di male / biondo patito», «[luna] grigia e rosa», «Il nero segna la pallida rosa / dei grigi», «[la donna] illesa bianca», «fiore di lillà sbiadito», «Dai grigi magri... di colori soavi», «il bianco degli occhi», «i neri / baffi», «treno / bluastro», «ed è rossa la mela, giallo il pane», «Giallo il canario», «il sonno è blu», «di fiori rossi», «Giallo d'America rosso di gomma», «e dal bianco dei fiori più bianca ascende», «Rosaviola fuggì dal rosso», «Del grigio

che fu cielo / d'azzurro ch'ebbe voce», «agli azzurri santi scioperati», «rider bianco», «[una capra] bionda, bionda», «L'operaio vestito di azzurro», «l'azzurra provincia del mare», «Esulterà nel rosso la mela mattutina», «la donna nera», «ai muri azzurri», «cielo chiaro», «muro eterno bianco», «bianco letto d'aria», «Dei monti bianchi». Già nei contemporanei pezzi appartenenti a *Il capo sulla neve* la tavolozza coloristica è meno ricca: «la nebbia rosa», «le gramaglie di rose», «[rondini] azzurre nere», «garofani scuri», «ombra azzurra», «[occhi] neri / neri», «fiumi azzurri», «[inverno] più bianco della neve», «celeste / inganno», «il cielo rosso», «nell'azzurro / il rosso», «[Europa] bianca», «bianchi di neve azzurri di miniera», «roggi d'azzurro», «il nero della mia gente», «fumerà l'azzurro dai ruderi», «[uomo] azzurro con le pietre», «le sere azzurre», «quel colore / di vespro insanguinato», «il sole / è nero», «sete azzurra», «nell'azzurro le piazze, ai bianchi muri», «polpa rossa», «tovaglia bianca», «[vita] rossa, azzurra». Dunque, via via che procediamo diviene patente l'assenza di colori, che era già visibile nelle composizioni di questo settore più impegnate civilmente e commosse, come *Per i martiri di Piazzale Loreto*, dove possiamo estrarre solo un qualificativo «rossa barricata», e come *Pregghiera*, dove l'assenza coloristica è completa.

Qui appunto s'innesta la sutura operata da Gatto, sul discrimine delle affollate visioni del perdono estetico: la scelta ideologica del poeta è dalla parte del non avere, della povertà, dalla parte delle vittime. Ma per quel paradosso, ormai conosciuto, per cui la poesia sui vinti si rovescia esteticamente nella consolazione, nella vittoria (qui nel cromatismo scintillante, iperbolico, visionario), anche la poesia di Gatto approda contro le intenzioni di partenza alla ricchezza della forma, ai possessi dei vincitori. Allora la coscienza infelice del poeta in progressione persegue un dispolemento retorico, si affida al suo dialogo con i morti, in uno stato di veglia, di allarme, alloquisce le ombre; così:

... Negli assorti  
pensieri della veglia mi consumo  
per avvenenza come tutti i morti.

Nell'interrogare incessantemente leopardiano con allegria di naufrago ungarettiano, Gatto accorda la sua voce in un concerto di grande poesia italiana, antica quanto i mali che suo malgrado felicemente restituisce nella forma.

### Tre poeti

Per impegno di fedeltà alla poesia e per il significato che assumono, sia riguardo alle carriere dei loro autori sia nel quadro generale delle nostre lettere, meriterebbero attenzione particolare tre libri: due «canzonieri», frutto di un decennio di lavoro per altro in varia misura già conosciuto, *Utilità della memoria* di Maria Luisa Spaziani e *Alla ricerca della passione* di Pier Carlo Ponzini, rispettivamente editi da Mondadori e Garzanti, nonché *Programma n°* di Mario Ramous, fastosamente prodotto dall'Immagine di Bologna con sei litografie di Emilio Scanavino.

Grosso modo la Spaziani e Ponzini si muovono nell'ambito del monolinguisimo petrarchesco, con più accusata sapienza letteraria nella Spaziani (che d'altronde ripresenta tutto il blocco che apparve in *Gong* presso il «Tornasole» nel '62, più le aggiunte raggruppate nella prima sezione, a volte semplici sviluppi di temi già enunciati), con un senso molto sorvegliato dell'architettura complessiva nel «nuovo» Ponzini.

Naturalmente anche se non mancano alcuni motivi esterni di accostamento fra i due poeti (per esempio la propensione al misticismo, che nella Spaziani però si nutre di testi esoterici, di rimandi a dottrine occulte, oppure all'ironia, che ha carattere così diverso nei due registri), non deve essere lasciato sottinteso che le radici, gli svolgimenti e gli esiti sono molto distanti, tanto da non risultare fruttuosa nemmeno una lettura parallela per contiguità-opposizione.

Comunque, in linea puramente di comodo, si può azzardare che mentre la Spaziani cerca di imprigionare nella sue forme chiuse gli emblemi della sua vicenda intellettuale e privata, Ponzini al contrario cerca di svolgere gli emblemi da cui parte (siano quelli della vita, sboccio della giovinezza, attesa dell'amore, siano quelli delle fedi e

delle ideologie, la Bibbia, il comunismo, ecc.). Pur rispettabile e a tratti ammirevole, questo lavoro ci sembra lasciare il tempo che trova: e forse è proprio questo uno degli scopi indiretti dei due libri, che sembrano presentarsi in una chiave di esplicito anti-avanguardismo (si veda la presentazione di Ponzini, nel risvolto della copertina, così polemica nei confronti delle avanguardie). Dimissione completa al linguaggio degli ultimi arrivi ci sembra la «nuova maniera» di Mario Ramous, così sinceramente impressionata dalle novissime organizzazioni semantico-strutturali della linea Sanguineti-Balestrini, con un pizzico di tecnologismo pignottiano.

Qui giunti, si dovrebbe aprire un discorso assennato, molto equilibrato, saggio quasi, sull'importanza di certe istanze di fondo della neo-avanguardia, che d'altronde non debbono essere ricevute *sic et simpliciter* né rigettate come inesistenti, ecc. ecc.: ma così facendo non otterremmo altro che di offendere il lavoro dei nostri tre poeti (che magari si svolge al di fuori dei nostri ossessi schematismi) ed abusare della pazienza dei nostri lettori, che ormai hanno visto propinare questa solfa in innumeri variazioni. Bisogna inventare qualche cosa di nuovo, altrimenti si muore di noia.

ALDO ROSSI

### Narrativa

#### *Il buffo integrale* di Aldo Palazzeschi

Da alcuni anni Aldo Palazzeschi, contemporaneamente alla sistemazione della sua opera completa nei «Classici contemporanei italiani» di Mondadori, vien raccogliendo il lavoro di tempi più recenti: prose autobiografiche, come ne *Il piacere della memoria*, o di invenzione, di fantasia, come in questo *Il buffo integrale* (editi da Mondadori) che si richiama nel titolo ad una delle sue raccolte novellistiche più celebri, *Il palio dei buffi*, del 1937. Agli inizi del secolo Palazzeschi ruppe, con la forza ironica della sua poesia, la tradizione retorica, dominante allora col D'Annunzio, e, insieme, liquidò le troppo provvisorie esperienze

dei crepuscolari; ma segnò ben presto i risultati più nuovi e originali della sua arte con le prime invenzioni narrative, progressivamente arricchite d'uno scavo, condotto entro la commozione provocata dai semplici, dell'esplorazione cioè della intensità di vita interiore che in quei semplici, ingenui, si fa eccentricamente esplosiva. Nei semplici, o « buffi », nelle loro più astratte vicende, la vita riporta a superficie dal profondo le radici affettive dell'umana natura: e tali erano già i protagonisti dei primi suoi libri, delle prime invenzioni narrative, sebbene prossime alle forme della sua poesia, e risolte in un'ironia di tono fantastico. Ma quei suoi protagonisti guadagnarono, col tempo, in controllo diretto, sofferto, s'arricchirono d'una partecipazione sostanziata di pietà: Palazzeschi proprio per tale via veniva aprendo a nuovi complessi sviluppi l'arco della sua narrativa maggiore, attraverso romanzi e novelle, fino ad oggi, fino alla raccolta di questi diciotto racconti de *Il buffo integrale*. In alcuni dei quali si ha un relativo cedere del racconto per la cura di seguire certe verità da apologo, come in *La parola è d'argento*, che pure indicheremo tra i più notevoli della nuova raccolta. E s'intende che quanto in una invenzione, come *La parola è d'argento*, sembra assunto esplicitamente a tema, avvenimento, sarà da avvertire, come lievito appena, o proiezione implicita, sovrasenso, negli altri racconti, diversamente orientati, in apparenza almeno, nel loro intreccio. È indotto, ne *La parola è d'argento*, un comunicare spirituale, che, da dispersive e crescenti distanze d'eventi in cui l'una dall'altra si allontanano vite di amici, si rivela, non più che in uno smarrito incontro di sguardi nell'attimo in cui fugacemente è raccolto dal più staccato od occasionale dei protagonisti: appena, anzi, un testimone. È avvertibile, come ne *I fratelli Cuccoli*, e come in *Roma*, una sottile disposizione (e parrebbe d'appesantirla troppo il chiamarla esperienza) religiosa, che ha pertinenti esempi nella letteratura pur nel nostro secolo in Firenze. Ne *La parola è d'argento* è un dono che s'esprime soprattutto verso la conclusione del racconto; ma analogo procedimento, esito, e gusto d'invenzioni è in altri della nuova raccolta, come

in *Adamo ed Eva*, e, del tutto felicemente risolto, ne *L'uomo del campanello*, una tra le invenzioni più artisticamente felici, risolte, di Palazzeschi, non solo entro l'ambito del volume del quale parliamo. All'apologo richiamano anche *Il nuovo istituto*, *Il nonno*, nel quale l'intreccio è poco più d'un accenno, d'una occasione.

In altri racconti si ha un vero intreccio, se pur, come è consuetudine di Palazzeschi, lievemente, e liberamente svolto. *La piccola Maria* sembra una versione, pacificata, tenuta sulla misura rara d'una fantasia, d'uno scherzo, di temi che richiamano al suo noviziato: Maria è una bambina così minuscola che crescendo d'età resta alta tanto da poter esser portata come un fazzoletto al taschino della giacca, ma di perfette proporzioni, e bella, e inclinatissima all'amore; convince, infatti, un giovane giardiniere, un ragazzone bello e gigantesco, a mettersela in tasca e condurla via. Nascerà un bimbo, più piccolo della madre stessa, che ben presto mostrerà d'esser destinato a uno sviluppo fisico d'eccezione, da superare il padre. E il giardiniere si porterà, come in una festa perenne, a spasso Maria, la moglie, affacciata al taschino: « ... per normalizzare sempre meglio e di più fra marito e moglie i rapporti del vivere quotidiano, Beppe escogitò una geniale trovata, alla giacca d'ogni abito fece fare dal sarto un'apposita tasca, come quella dalla quale gli altri uomini con grazia non scevra di mondana civetteria sporgono un angolo della pezzuola, lui vi lasciava sporgere la propria moglie che rimaneva affacciata e come dal palchetto di un teatro o dal parapetto di una finestra osservava e partecipava attivissima al colorito spettacolo della vita, cosa che la piccola Maria faceva con impressionante vivacità e ammirabile disinvoltura, fermandosi a parlare con amici e conoscenti e discutendo animatamente da quell'osservatorio per gli acquisti nei negozi, ed eternando quell'istante di ebbrezza allorquando Beppino, mettendosela in tasca l'aveva rapita ». Invenzione felice, ma più complessa altra, *Nino e Ninetta*, la più ricca, in questo volume, d'intima esplorazione entro le ubbie e gli appassionamenti umani.

In *Nino e Ninetta* la eccentricità dei suoi « buffi »

sembra coincidere o poter rientrare nel comportamento più usuale: in realtà, si fa, quanto più segreta, più penetrante e esplosiva. Due novantenni, Ninetta Ro e Nino Pipin, si sposano. L'iniziativa è sostanzialmente della donna. Essa vuol nozze ricche, come spetta al loro rango sociale, e fulgidamente vistose: la accompagna all'altare il più bello dei bisnipoti, da lei scelto, un ventenne alto un metro e novanta; lo sposo è accompagnato da una bellissima bisnipote diciottenne. Nel colmo della festa i due giovani si presentano agli sposi, seduti al centro della tavola, e il bisnipote annuncia alla nonna che durante la funzione si sono innamorati « e promessi uscendo dalla chiesa ». Secca, « come una vipera a cui avessero pestata la coda », la replica, in due battute, della nonna al nipote: « Non potevi aspettare a domani per venirci a raccontare la vostra monada? »; e, al nobile testimone che le siede accanto: « I parenti non ne fanno mai una che piaccia, per mettere i bastoni fra le ruote sembrano nati apposta ». Il racconto è pervaso dell'aspro e ricco clima, degli umori, delle luci di Venezia (vari, i racconti d'ambiente veneziano nel volume), e di lì prende anche quanto ha di nervoso, errante, azzardato, addirittura avventante, la disinvoltura di Ninetta. Essa respinge la realtà comune, e ogni convenzione, che chiama, e, da « veneziana autentica » disprezzandola, « bonaccia »: ha investito come d'una scintilla e conquistato tutto, il successo è distrutto solo per quel paragone inopportuno che scatta dalla decisione dei giovani sventolata così incoscientemente. È la « bonaccia » che rifiuta altro veneziano, il protagonista di *Diomio che freddo! Miodio che caldo!*, e da cui nasce l'intreccio bizzarro, nervoso, del racconto che apre il volume, *Il signor Galletti*, e il ritratto di un « buffo », Temistocle Pandolfini, protagonista di *Non ammazzare*, e dal quale per simpatia si riflette tutta una galleria di lievi rapidi ritratti di « buffi »: il signor Temistocle solo alla notizia d'un ammazzamento sbianca e « nell'impossibilità di sostenersi e procedere incominciando a barcollare, cade rientrando in se stesso, con la graziosa e remissiva disponibilità di un cannocchiale ». La presenza, anzi il mancare e cader a terra del signor

Temistocle apre un accozzo di opposti commenti, con rinnovato svenimento del protagonista. Ma in una galleria del genere si ha l'esito più fuso e risolto in altro racconto, *L'uomo del campanello*, cui s'è già accennato. È da osservare, in alcuni di questi racconti, il riapparire, nel linguaggio, di espressioni superlative, e d'una sintassi sciolta, che contraddirebbero a un giudizio, oggi corrente, d'un processo di grammaticalizzazione della sua scrittura. Il riapparire d'una prosa libera e sciolta, aperta, confermerebbe il vantaggio d'una inventività ancora accesa e spontanea: un dono, la cui conferma è da segnare anche nei racconti de *Il buffo integrale*.

### Una spirale di nebbia di Michele Prisco

Col nuovo romanzo *Una spirale di nebbia* (che ha guadagnato quest'anno il premio « Strega »), edito da Rizzoli, Michele Prisco ha ottenuto un risultato eccezionalmente convincente nella sua fin qui discussa e un po' confusa attività di narratore. Un esito, pur così positivo, non sarà da riferire alla scomparsa di certa intemperanza che aveva caratterizzato fin qua il suo lavoro, cioè all'abbandono d'alcuni temi che lo inclinavano a una effusione intemperante: diverso, piuttosto, è il risultato che Prisco ha raggiunto con il nuovo romanzo. Del 1949 il primo libro, gli otto racconti de *La provincia addormentata*: da allora, era rimasto apparentemente al riparo dalle tendenze e dalle polemiche che hanno distinto la narrativa del dopoguerra, non perché alla autonomia artistica fosse portato da una consapevolezza critica, ma per le ascendenze letterarie della sua narrativa, di tono lirico, evocatrice, affidata a recuperi della memoria, o tradotta in suggestioni ambientali. Una narrativa, che richiama a una particolare tradizione anglosassone del nostro secolo, e dell'Ottocento, e a narratori italiani dell'ultimo Ottocento, meridionali soprattutto, anche se non necessariamente napoletani. Lo stesso ambiente vesuviano, o napoletano, connaturale alla sua narrativa, e presente pur in *Una spirale di nebbia*, sembrava offrirsi a richiami, suggestioni e prece-

denti non prossimi, così da segnare un distacco nei confronti delle esperienze del dopoguerra nella narrativa, e in specie in quella dei giovani meridionali: volti bensì a definire una eredità regionale, ma tradotta in problemi storici, o in una cronaca attuale, e impegnata quindi a differenziarsi da una per quanto varia e alta tradizione narrativa locale. Gli interessi culturali nutrivano, in Prisco, una sua complessa educazione letteraria piuttosto che esprimersi scopertamente all'insegna dei problemi politici, e insieme letterari, del giorno: indole e cultura sembravano poter risalire in lui e accordarsi a modelli di narrativa sostanzialmente tradizionali. Rinnovarli, attraverso la prova del fuoco dei mutamenti e delle esperienze di questo dopoguerra, era legittimo apparisse inattuabile in sede letteraria: di qui, nei meridionali, una ripresa o una preminente attenzione ai problemi storici, e sociali, che sottostanno a quella tradizione regionale che potremo, nella narrativa, genericamente definire d'un tipo realistico. L'impegno morale del realismo si portava, in Prisco, verso strumenti d'indagine artistica, espressiva: si riconosceva nella fiducia concessa a strumenti letterari, tradizionali. Era, in lui, una divergenza da un orientamento comune. E questo può spiegare le perplessità che hanno accompagnato i riconoscimenti delle doti artistiche, pur singolarissime, dello scrittore, e riesce al tempo stesso utile ad intendere il nuovo romanzo che per tanti aspetti richiama alla precedente attività narrativa di Prisco, e pur se ne distingue con risolutezza.

Il gusto per la psicologia, insistito, e a volte ingombrante, i nodi dell'intreccio, scoperti, datati i moventi stessi delle sottili analisi psicologiche (dall'insidia dell'incesto, alle ambiguità varie dei sensi affidate al linguaggio della natura fisica), infine, un'inclinazione verso le suggestioni evocative: questo, lo scotto che ha dovuto sempre pagare per riuscire a tradurre in forme espressive, in invenzioni e intrecci i propri interessi di narratore. E questo, soprattutto, lo faceva apparire in disparte, nei confronti delle ricerche perseguite dalla narrativa del dopoguerra. Cosa gli ha consentito di arrivare al risultato positivo, originale, di *Una spirale di nebbia*? Il non avere rinunciato

ai caratteri pur difficoltosi e agli impacci connessi con la sua esperienza di narratore, l'aver avuto fiducia di poter proseguire proprio in quelli una indagine ulteriore. Sarebbe agevole, ma ormai inutile, indicare nel nuovo romanzo i riferimenti possibili, e quelli espliciti, a libri precedenti, di Prisco (i romanzi *Gli eredi del vento* e *Figli difficili*): seguiremmo una via senza esito più, ormai. Una traccia, invece, delle difficoltà, e degli impacci, cui s'è accennato, e che ancora sussiste in parte, è nella rischiosa fiducia che Prisco sembra conservare verso una preordinata strutturazione dell'intreccio, anzi degli intrecci. In un campo di ambagi ed equivoci che caratterizzano conflitti e smarrimenti psicologici, e nel quale, come entro improvvisi banchi di nebbia, si è portati ad avvertire una indagine penetrante al di là di quei conflitti stessi in un più consistente terreno — non d'eccezioni psicologiche o di sottigliezze letterarie ma d'una realtà naturale, comune e liberamente esplorata e seguita in una sua pur sfuggente spirale — l'intervento di un proposito o di uno scrupolo inteso a dar rilievo a un puntuale intreccio di rapporti spezza l'indagine nella sua parte più diretta e disponibile, più aperta e ricca, per sottoporla a un giuoco di relazioni, preciso ma meccanico e generico.

Un colpo di fucile da caccia, una giovane, uccisa dal marito: influente la famiglia di lui; quindi, un lento muoversi di pressioni, per far valere l'ipotesi della disgrazia, di un incidente: familiari, e relative ostilità, e sfumature di rapporti, e conflitti; il giudice, con una propria storia. Un intreccio di vicende che, con accorte controllate aperture sul passato, ma accentrate al presente di quel colpo di fucile, s'intersecano, da un giovedì alla domenica. Dapprima il racconto si fissa su quanto parifica in un fondo comune di mediocri velleitarie esperienze i vari intrecci, cui dà prospettiva interiore, d'improvviso, il confronto con quel « caso », con un esito tragico d'altri ma paralleli destini. Col progredire del racconto, alcune di queste storie s'accampano in primo piano perdendo in autonomia di significati quanto acquistano in aneddotica d'intrecci psicologici: e sono le parti che più richiamano ai libri precedenti (l'egoismo

materno, qui della madre del giudice, e della madre ne *I figli difficili*). Tutta la storia prende così dai capitoli centrali un nuovo avvio, verso un esito tecnicamente scoperto e una soluzione diretta, mentre l'indagine era partita, e si era conservata fin oltre la metà del libro, sulla linea di un sostanziamiento tutto operato per acquisti dall'interno, come per un progressivo arricchirsi di generali significati umani, da fatti e casi i più comuni. Non si disperde se non in parte quel progressivo rigore di significati che emana o apparisce a mano a mano dalla « spirale di nebbia » sollevata da quel mortale colpo di fucile. Ma s'è detto che la formazione di Prisco è complessa, e composita, e la traccia della molteplicità d'interesse cui mira a rispondere si fa sentire anche qui. Senza compromettere il risultato, che resta sostanzialmente positivo, specie nei confronti del precedente suo lavoro, sul quale *Una spirale di nebbia* presenta un progresso decisivo.

### **Racconti impossibili di Tommaso Landolfi**

La narrativa di Tommaso Landolfi sembra prestarsi ora a incantare ora a irritare il lettore: un lettore atto o disposto a scontare la parte negativa, le difficoltà, vale a dire, che paralizzano o svuotano i possibili risultati. È un concedersi a un giuoco rischioso, da parte della critica, in quanto viene così rinviato un giudizio che, positivo o negativo che abbia a riuscire, non ha bisogno di accettar per dato quell'ambiguo atteggiamento d'una disposizione narrativa, come pur fa, invece di leggerne esplicitamente le ragioni, e gli esiti, diversi. Dire che Landolfi non può più destare stupore, o che gli tocca d'attardarsi in prove inferiori, e che riserva tuttavia esiti sorprendenti, tutto questo è cronaca soltanto. La letteratura è sentita effettivamente da lui come giuoco. E, del giuoco, della bisca, ha detto: « Concepisco ormai l'esistenza sotto l'aspetto del giuoco ed essa mi parrebbe vuota più di quanto non mi paia ove questo mi mancasse ». Anche le prose di questa raccolta, *Racconti impossibili*, edita da Vallecchi, richiamano

al gusto dell'azzardo, dell'imprevisto, della sorpresa. L'illusione di potere solo in un meccanismo controllabile — le parole — leggere un senso di sé, e della realtà, estremamente aleatorio, già dai suoi inizi lo predisponne a una inclinazione relativamente ironica, o magari, fantastica, nella quale l'intelligenza poteva agire, inserirsi, proporre, come giuoco sia pure e convenzione arbitraria, quel senso del giuoco che è, invece, destino e, come tale, subito comunque, e nemmeno per la via del pensiero, e dei meccanismi astratti, regolati dall'intelligenza, del linguaggio, veramente medicabile. Tuttavia, calcolo, intelligenza, soltanto nel linguaggio, nella scrittura, riducono a più umane proporzioni ciò che resterebbe manifestazione anarchica e violenta d'insurrezioni interiori: le parole controllano, almeno a un certo grado, ciò che l'intelligenza come pura cognizione e risultanza subirebbe passivamente. Ma il linguaggio, sul quale si scaricano tanti impacci e resistenze, tutti finisce col rifletterli con arbitrio ed eccesso, in certo modo retoricamente e romanticamente, così che lo scrittore è portato a riconoscere proprio nel dato inventivo e stilistico — cioè nell'ufficio stesso suo, di narratore — un'operazione sostanzialmente destinata a rispecchiare una figura artificiosa e disordinata, e a rendere una dimensione, se non una superficie, piuttosto che una realtà effettiva, spirituale, o di « onesta umiltà ». I suoi racconti più complessi, e di più straordinario valore, non esorbitano da tale combattuta coscienza: dal *Mar delle blatte*, e dal *Dialogo dei massimi sistemi*, da *La bière du pecheur* a *Tre racconti* e ad alcuni di questi *Racconti impossibili*.

Landolfi ottiene nei suoi racconti un approfondimento per giuoco di sfaccettature, effetto di ipotesi logiche in uno scattar di limitazioni e avventamenti ulteriori, ed effetto, insieme, d'un linguaggio artificioso o composito ma non però definito o chiuso, anzi disponibile e atto a identificarsi con esiti inventivi di ipotesi razionali, fatte alla base tronche da un controllo ironico e da un gusto demistificatorio. Di lì nasce l'allusività a una condizione di purezza, non meno dal discorso normale negata che da una protesta quale può

venire da una esperienza e dal cristallizzarsi d'essa in uno stile, sentiti sempre come « impossibili ». Impossibili, nella misura delle aspirazioni delle quali è accolta, in quel termine, e lamentata l'ineadeguatezza: appunto, l'impossibilità. Stile, dunque, composito, ma non necessariamente sempre artificiale, se non ove serva a dar voce e apparenza di vita a situazioni ovvie e a personaggi che potrebbero illudere d'una consistenza da definire in un progresso di vicende, d'intreccio. Limita alcuni di questi *Racconti impossibili* a scherzi, magari su minuti tratti di costume romanesco. Altri, su variazioni nel campo, a lui non nuovo, della fantascienza, o del « giallo »: in *A rotoli*, lo schema del racconto è semplice: un delitto, e l'assassino ha pochi minuti a disposizione per simulare un suicidio, ma lo paralizzano le ipotesi logiche tra cui scegliere in quei pochi minuti. Affida la scelta a una moneta, la getta, e sopravviene il guardiano notturno dal quale poi verrà a sapere ch'era comparso con circa un minuto d'anticipo perché insospettito dal suono d'una moneta caduta. Il senso del racconto è nella vertigine dei pochi minuti in cui scegliere, risolvere, è nel salir a coscienza della ambiguità delle operazioni dirette a stabilire la verità, fatta improbabile o « impossibile » dai suoi stessi strumenti, che si identificano con l'errore. È da notare che i racconti di questo volume sono in terza persona, mentre in genere Landolfi inclina alla confessione del protagonista autore: qui invece si ha la corrosione costante di ipotesi razionali. Ipotesi fantastiche, tuttavia, magari riferite ad esseri d'altri mondi, su nozioni, e comportamenti, dei terrestri: di sonno e veglia, vita e morte, come in *Un concetto astruso*, o in *S.P.Q.R.*, sul senso di strani esempi di scrittura, pur dei terrestri, o su altro: è notevole in questa serie è *Quattro chiacchiere in famiglia*.

Il taglio conclusivo, che risolve tali racconti, tende a eliminare l'aggomitolarsi di incoerenze e assurdi, tirati pure a fil di logica, con lo smorzarli in un ironico accento d'apologo convenzionale o di favola filosofica, affidando così a una rinuncia o a un silenzio ironicamente espressivi quella impossibile e pur auspicata verità intima che l'esterna macchina narrativa invece e il troppo

compatto convenzionale linguaggio letterario falsano irreparabilmente. Può, come in *Fulgide mete*, assumere a tema usi e funzioni dell'atto del parlare; o della scrittura, dell'alfabeto, in altri: così estenuando e depotenziando ogni intreccio inventivo normale, cioè convenzionale e fittizio, e rifiutando, con questo, l'equivoco degli interessi letterari. È da leggere in tale direzione una sua polemica riserva sul racconto in quanto struttura: « qualche volta giungo a pensare che basti avere il principio di un'idea per non poter più scrivere un racconto o checcchia e addirittura per non poter fare più nulla; e che davvero la letteratura sia il mero accidente di non so qual sostanza, in essa miseramente e innecessariamente depotenziata; eccetera » (con quell'*eccetera*, che diremmo di leopardiana memoria, per chi ne abbia familiare la prosa più di pensiero, di libera ricerca come nello Zibaldone, né pur ivi soltanto). Son parole che, nell'ultimo racconto, mirano a render ragione del titolo della raccolta. Come s'era osservato a suo tempo per l'altro volume, *Tre racconti*, anche nei *Racconti impossibili* l'incalzar le proprie stesse ragioni ne disegna liberamente come una unitaria figura interna, ma direi che qui ottiene con ancor maggiore libertà i suoi risultati, per una ulteriore limitazione strutturale del racconto, sospeso nel puro respiro di un'intima ironia che alleggerisce, volgendolo allo scherzo, ogni moto di morale o semplicemente di umana protesta.

ALDO BORLENGHI

## Critica e filologia

### Kristeller, Saxl e Warburg

Paul Oskar Kristeller, il berlinese Kristeller, per molti anni residente in Italia e poi professore nella Yale University, filologo e studioso dell'Umanesimo e del Rinascimento, e soprattutto di Marsilio Ficino e della tradizione aristotelica e di quella classica nel pensiero rinascimentale, esploratore instancabile di fondi bibliotecari e archivistici italiani e stranieri, fonte preziosa e generosissima di notizie rare o addirittura inedite per

chiunque si sia rivolto a lui anche privatamente, pubblica ora il primo volume del suo *Iter Italicum* dove ha raccolto e ordinato il frutto eccezionalmente ricco delle ricerche compiute nel nostro paese durante i suoi frequenti soggiorni italiani: da quello più lungo degli anni 1934-1939, conclusosi amaramente con la forzata partenza dall'Italia per l'America a seguito della persecuzione razziale, sino a quelli più veloci ma non meno intensamente produttivi degli anni postbellici 1949, 1952, 1955 e 1958 (P. O. KRISTELLER, *Iter Italicum*, vol. I, *Italy*, London, Warburg Institute, 1965).

Ma che cosa è questo *Iter Italicum*? È un catalogo del tutto fuori del comune, che si stenta a credere opera di un solo autore, se pur infaticabile e di gran fiuto come il Kristeller, per la sterminata mole di materiale ivi raccolto e competentemente selezionato, e che da questo momento costituisce uno strumento davvero indispensabile di lavoro per ogni studioso del Rinascimento. Il Kristeller ha infatti registrato e descritto, con sistema sobrio e massimamente funzionale, i manoscritti dell'Umanesimo e del Rinascimento, reperibili nelle biblioteche d'Italia e di altri paesi, non ancora catalogati o catalogati soltanto imperfettamente nei repertori esistenti. Il presente volume è dedicato all'Italia e raggruppa i manoscritti secondo un ordine topografico e alfabetico: secondo, cioè, i nomi delle città disposti dall'*A* alla *N* («Agrigento-Novara»). Il secondo volume, che seguirà prestissimo, completerà la sezione italiana con le città dall'*O* alla *Z*. Successivamente usciranno altri volumi dedicati ai manoscritti delle biblioteche straniere. Intanto nel primo tomo di quest'opera imponente figurano già fondi di eccezionale importanza. Basti pensare a quelli fiorentini, il cui catalogo occupa circa un terzo del libro, e anche a quelli doviziosi di Bergamo, Bologna, Ferrara, Lucca, Mantova, Milano, Modena e Napoli. L'indice dei nomi, ricchissimo e di molta utilità, consente di rintracciare rapidamente quanto ci occorre partendo dagli autori o dalle opere invece che dai luoghi di conservazione. L'*Iter Italicum* del Kristeller costituisce dunque un incentivo fortissimo, e nello

stesso tempo una prima robusta base di partenza, non tanto per chi voglia affidarsi al mero gusto avventuroso dell'inedito, del ritrovamento episodico e ghiotto (ma alla fine storicamente infruttuoso), ma piuttosto per chi intenda integrare, con documenti nuovi, settori solo parzialmente esplorati della cultura e dell'arte dell'Umanesimo e del Rinascimento, oppure illuminarne zone ancora del tutto sconosciute.

Lo stesso Kristeller ci narra nella prefazione (*Preface*, p. 1) che fu Fritz Saxl a incitarlo all'opera; e *Iter Italicum* non a caso è infatti stampato alla insegna di quell'ormai leggendario Istituto Warburg di cui Saxl fu il mirabile direttore sino al 1948, quando si spense improvvisamente «dopo una domenica trascorsa a lavorare come al solito nel giardino della sua casa». Di Fritz Saxl, quasi sconosciuto sino ad oggi al gran pubblico italiano, sono stati finalmente tradotti e divulgati tra noi alcuni dei saggi maggiori, certo quanto basta per far intendere di prim'acchito l'eccezionale statura di questo studioso che sotto l'apparenza del puro ricercatore, ha approfondito e illuminato aspetti ignoti della tradizione classica rinascimentale, della storia del mito e del transito da Oriente ad Occidente delle raffigurazioni delle divinità astrali, e ha esercitato un'azione fortissima di stimolo sul Cassirer della *Filosofia delle forme simboliche* e sul Panofsky della *Prospettiva come «forma simbolica»* e del *Significato delle arti visive* (risale tra l'altro alla diretta collaborazione di Panofsky e Fritz Saxl il fondamentale contributo *Classical Mythology in Medieval Art*). Questa raccolta di pagine di Saxl deriva dai due volumi di *Lectures* che sono apparsi postumi nel 1957 presso l'Istituto Warburg e reca in apertura una lucida e informatissima presentazione di Eugenio Garin, dove sono benissimo indicati i nessi intellettuali che legano tra loro studiosi come Warburg, Saxl, Cassirer, Panofsky ed Edgard Wind (anche di Wind ci si augura una sollecita edizione italiana dei saggi più rilevanti, almeno del *Pagan Mystery in the Renaissance* che è del 1958 e che bene si intende se riportato appunto nell'ambito dell'Istituto Warburg, della sua particolare attività e metodologia di lavoro). In chiusura di volume è stato molto

opportunamente riportato il *Ricordo di Fritz Saxl* scritto subito dopo la morte di Saxl da Gertrud Bing, a sua volta direttrice dell'Istituto Warburg e scomparsa or non è molto (ma inoblìabile per chi ne abbia conosciuto, oltre alle rare virtù di studiosa, ben degna dei Warburg e Saxl, anche le amabili qualità di ospite perfetta entro le stanze sempre generosamente accoglienti dell'Istituto Warburg a Londra). Certo questa raccolta di Saxl, a guardare ai temi dei vari saggi, interessa più direttamente gli studiosi d'arte, ma anche storici e letterati vi troveranno spunti fertili e riferimenti preziosi per le loro discipline (si vedano particolarmente i saggi *Petrarca a Venezia*, *Tiziano e Pietro Aretino*, *Il Campidoglio durante il Rinascimento: un simbolo dell'età imperiale e Un paradiso umanistico*), e tutti in ogni modo avranno la possibilità di rimeditare vantaggiosamente le proposte metodologiche implicite nei saggi di apertura, *Continuità e variazione nel significato delle immagini*, e di suggello all'opera, *Le ragioni della storia dell'arte* (F. SAXL, *La storia delle immagini*, Bari, Laterza, 1965).

Non si può parlare dell'Istituto Warburg senza rievocare Aby Warburg, cioè colui che ne costituì il primo nucleo bibliotecario in Amburgo, visse tanta parte della sua vita a Firenze e avviò per primo quell'indirizzo di ricerca che mira a chiarire i rapporti tra le arti del Rinascimento e i modelli greco-romani rivelando concretamente la continuità della tradizione che ricollega la civiltà europea alle civiltà pagane del Mediterraneo, vale a dire l'indirizzo che fu poi seguito da Saxl, chiamato da Warburg a collaborare con lui nella Biblioteca amburghese, e che influenzò Cassirer e Panovsky. Di un personaggio così rilevante nella cultura europea, sia per i contributi direttamente prodotti, sia per la fondazione del nucleo sostanziale dell'Istituto che porta il suo nome, sia infine per lo stimolo impresso agli studi iconografici, mitologici, magici e astrologici, che tanto hanno giovato a illuminare da vicino i rapporti tra Rinascenza e paganesimo antico, di una personalità dunque di così grande rilievo, per la storia della

nostra civiltà nei secoli XV e XVI, nulla era dato conoscere in lingua italiana sino ad oggi, a quasi quarant'anni dalla morte, tranne il suo primo lavoro, dopo la laurea, che vide la luce nel 1895 in una strenna festiva dell'Istituto Musicale di Firenze (*I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589*). Adesso finalmente vede la luce una raccolta di pagine del Warburg a cui ha atteso, quasi sino alla vigilia della stampa, la devota e impareggiabile Gertrud Bing, a cui si deve anche il bellissimo « ritratto », biografico e intellettuale, del Warburg con cui si apre l'opera (A. WARBURG, *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia, 1966). Trovano qui posto i più celebri saggi del Warburg: da quello giovanile già ricordato alle fondamentali pagine su « *La Nascita di Venere* » di Sandro Botticelli, *Arte fiamminga e primo Rinascimento fiorentino*, *Dürer e l'antichità italiana*, *Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoia di Ferrara*, *Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero*, e altro ancora. Ma se ci rimorde un po' la coscienza per il lungo ritardo con cui appaiono tra noi, perché le conoscano anche i non specialisti, le pagine del Warburg, ci conforta almeno in parte il pensiero che pochi mesi dopo la scomparsa del grande studioso fu proprio un italiano a scrivere, nella nostra lingua e per il nostro pubblico, il più bel saggio sulla sua figura e sulla sua opera che ancor oggi si conosca (si che la stessa Bing inaugura il suo « ritratto » proprio con un riferimento a quell'ormai antico saggio). Quell'eccezionale « necrologio », da cui tutta l'attività del Warburg riceveva già luce piena, fu pubblicato nella rivista « *Pegaso* » dell'aprile 1930, il suo autore si chiamava Giorgio Pasquali, e chi voglia rileggerlo, o leggerlo per la prima volta, potrà trovarlo adesso in *Vecchie e nuove pagine stravaganti di un filologo*, un libro di alta qualità intellettuale e stilistica, più citato che conosciuto direttamente, e perciò non esaurito ancora, né ristampato né adeguatamente divulgato (come gli altri libri « *stravaganti* » di Pasquali), in questa ormai lunga stagione di babelica *bagarre* editoriale.

LANFRANCO CARETTI

## LETTERATURA FRANCESE

### Barthes e la fondazione del discorso simbolico

Ci par utile stavolta portare a conoscenza dei nostri lettori l'uscita di un prezioso libello di Roland Barthes, *Critique et vérité*, edito da poco dalle parigine Editions du Seuil, in cui l'autore prende decisamente posizione per la nuova critica (vogliamo fare intanto alcuni nomi che certo non la esauriscono? Blanchot, Poulet, Richard, Starobinski...) contro gli assalti che i rappresentanti della vecchia critica francese, razionalista e accademica, le vengono da tempo portando. In questo caso la testa di turco di Barthes è Raymond Picard che, in un libro edito da Pauvert nel '65, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, moveva accuse appunto di impostura alla critica francese di avanguardia. Picard, che è uno studioso di Racine, se l'era presa soprattutto col volume *Sur Racine* di Barthes, il quale ha buon gioco nello smontare pezzo a pezzo i pregiudizi non solo di Picard ma di tutti i critici di vecchio stile che si sono trovati coinvolti in questa novissima querelle. È inutile dire da quale parte stia l'umile suggeritore di queste notizie: in Italia da almeno 25 anni la nuova critica ha dato atto di sé, su un terreno in cui la risacca crociana, che aveva imperversato nei primi decenni del secolo, non si era ancora ritirata. La nuova critica italiana, all'asciutto da ogni crocianesimo, non solo è stata perfettamente coeva, per esempio, col New Criticism americano, ma spesso ha anticipato posizioni che la nuova critica francese va adesso esplorando e sistematizzando con un fervore eccezionale. A questo proposito ci par anzi che proprio il pensiero critico in Francia tenga il campo, succedendo alla poesia e alla narrativa che, tutto sommato, non danno attualmente quelle prove di eccezionale vitalità che i nuovi critici stanno dimostrando. O almeno è vera tanto più oggi l'affermazione di Baudelaire che il poeta moderno ha necessariamente dentro di sé un critico che rende palpabile proprio la visione critica della vita

mettendo in crisi, cioè rendendo cosciente, il dato primario dell'invenzione nell'atto stesso dell'invenzione. Ci pare anzi che la nuova ipotesi del critico come scrittore abbia in Baudelaire, e da noi in Foscolo e Leopardi, proprio il suo attestato di nobiltà.

Barthes è ben noto anche in Italia dove i suoi libri sono stati quasi tutti tradotti. Sono, in ordine di edizione originale: *Le degré zéro de l'écriture* del '53, *Michelet* del '54, *Mythologies* del '57, *Sur Racine* del '63, *Essais critiques* del '64, e ora questa *Critique et vérité*. Approfittiamo anzi di questa comunicazione per segnalare non solo l'edizione italiana recentissima dei *Saggi critici* presso Einaudi, che raccoglie gli *Essais critiques* e gli scritti *Sur Racine*, per la quale Barthes ha scritto una *Premessa* originale, ma anche che nel numero 23-25 della rivista « Marcatré » è già uscita la traduzione della seconda parte di *Critica e verità*, che Umberto Eco, a giusto titolo, dichiara leggibile a sé come un vero e proprio esemplare « brevuario di estetica ».

Si conoscono le ascendenze barthesiane: sono Bachelard, Blanchot, Sartre; e a proposito di una discussione generale sul discorso simbolico di Barthes non si può ora prescindere dallo studio di Gérard Genette, *L'homme et les signes*, uscito sul numero 213 (febbraio 1965) di « Critique » e successivamente raccolto col titolo precisato *L'envers des signes* nel volume recentissimo *Figures*. Genette, ecco un altro nome che il lettore italiano deve fin da ora ricordare.

La critica francese attuale tanto più moltiplica i propri esami particolari, le prove e le esperienze testuali, quanto più tende, inconsciamente o scientemente, a definire il valore ultimo della propria attività: cerca cioè in loco la designazione della propria perpetua dislocazione, o meglio della propria dislocabilità. Essa definisce la propria potenzialità ideologica mettendone alla prova la possibilità d'essere tale in una attualità testuale continua e strettissima. Ed è ciò che le dà quel valore metodico che solo l'esperienza può stabilire

come tale. Intanto essa ha stabilito che non può esistere un metodo aprioristico di ricerca della verità; ma che appunto il metodo non è altro che lo strutturarsi *in re* della stessa possibilità di ricerca che le è implicita. Il metodo viene dopo come la forma stessa dell'esperienza: la possibilità formale che essa contiene.

Ora Barthes tenta di trarre le conclusioni del suo lungo sperimentare, e risulta evidente che il suo metodo strutturale si pone come tale postulando la letteratura come un panlinguaggio. Questa è la vera situazione di un'opera letteraria, la cui ambiguità di senso altro non è che questo essere al centro di una totalità linguistica: il fatto di una tale centralità ne costituisce l'entità simbolica, il valore simbolico. Né possiamo certamente noi dire che Barthes ha torto: già dagli anni Trenta in Italia nella discussione fuori del crocianesimo, vertente sul critico come scrittore, si dava all'invenzione questo carattere, *ad infinitum*, multiplo e si tendeva a spostare nel linguaggio il «luogo» del simbolo. Ma quello che ci lascia perplessi è l'affermazione barthesiana che «l'opera è per noi senza contingenza»; quando ci pare che l'opera sia, al contrario, una continua contingenza, una continua, se vogliamo, cotangenza, un sistema di rapporti che essa ogni volta istituisce non solo con la propria situazione storica di partenza ma con ogni situazione storica di arrivo, o meglio, con ogni situazione di arrivo che in quanto tale diviene storica.

La difesa, anzi l'attestazione di esistenza, che Barthes fa della nuova critica francese ci trova dunque, in via preliminare, pienamente consenzienti; di quella critica che «a travaillé ouvertement, jusqu'ici, en partant de la nature symbolique des œuvres et de ce que Bachelard appelait les défections de l'image» (C., 41) <sup>(1)</sup>.

L'immagine poetica non è mai a una sola risultante, per quanto sempre costituzionalmente uguale a se stessa, cioè uguale a una forma che è in realtà un continuo e istituzionale stato metamorfico, in quanto l'immagine è nel linguaggio, del linguaggio,

cioè in quanto è un'immagine linguistica. È qui che essa acquista il suo valore simbolico, cioè diviene un polisenso. Ma Roland Barthes ha ragione di inferire che «La définition même de l'œuvre change: elle n'est plus un fait historique, elle devient un fait anthropologique, puisque aucune histoire ne l'épuise. La variété des sens ne relève donc pas d'une vue relativiste sur les mœurs humaines; elle désigne, non un penchant de la société à l'erreur, mais une disposition de l'œuvre à l'ouverture; l'œuvre détient en même temps plusieurs sens, par structure, non par infirmité de ceux qui la lisent. C'est en cela qu'elle est symbolique: le symbole, ce n'est pas l'image, c'est la pluralité même des sens. — Le symbole est constant. Seuls peuvent varier la conscience que la société en a et les droits qu'elle lui accorde. La liberté symbolique a été reconnue et en quelque sorte codée, au moyen âge, comme on le voit dans la théorie des quatre sens; en revanche, la société classique s'en est généralement fort mal accommodée: elle l'a ignorée, ou, comme dans ses survivances actuelles, censurée: c'est une histoire souvent violente que celle de la liberté des symboles, et naturellement ceci a également son sens: on ne censure pas impunément les symboles. Quoi qu'il en soit, c'est là un problème institutionnel, et non pas, si l'on peut dire, structural: quoi que les sociétés pensent ou décrètent, l'œuvre les dépasse, les traverse, à la façon d'une forme que des sens plus ou moins contingents, historiques, viennent remplir tour à tour: une œuvre est "éternelle", non parce qu'elle impose un sens unique à des hommes différents, mais parce qu'elle suggère des sens différents à un homme unique, qui parle toujours la même langue symbolique à travers des temps multiples: l'œuvre propose, l'homme dispose» (C., 50-3). L'antropologia letteraria di Barthes, a sfondo mitologico può, in ipotesi, darsi proprio in ragione di questo «uomo unico, che parla sempre lo stesso linguaggio simbolico»: non è evidentemente più l'uomo centrico del Rinascimento, ma l'uomo dappertutto, l'uomo portato dappertutto attraverso il proprio linguaggio, e in nessun luogo

(1) Citiamo con C. *Critique et vérité*, Paris, Editions du Seuil, 1966, seguito dal numero della pagina.

prima del proprio linguaggio: ed ecco la ragione della soggettività vuota di Barthes.

E qui occorre precisare: se la metafora appartiene al processo metamorfico implicito al linguaggio perché esso possa significare restando linguaggio, cioè restando intatta la sua possibilità formale, quale altra è la ragione di fondo della metafora linguistica se non il continuo fenomeno storico, non cui essa si riferisce ma che essa inventa? La storia è la continua metafora umana, attraverso cui il linguaggio si pone ogni volta come significato di quel significante che è sì, qui concordiamo con Barthes, il mito antropologico dell'esistenza umana sulla terra, dell'esistenza significante che viene prima e al di là di ogni storia in quanto significante di un significato che subito la storicizza. Le costanti strutturali consistono nel rapporto dialettico per cui una preistoria significante non può darsi ove non esista una storia significata. Allo stesso modo che il limite di un'esperienza interiore è la facoltà che essa ha di esteriorizzarsi, insomma di proporsi nei limiti fenomenologici del linguaggio, infine di comunicare e di comunicarsi. *L'interior hominis* — soggetto vuoto, sì, per Barthes — è la frontiera più lontana dell'uomo novecentesco: ha i limiti cosmologici dell'universo che si sta avverando: è infine un orizzonte. Ove non esista questa continua complementarità, sparisce la stessa comunicabilità della comunicazione: i segni tornano natura, che per statuto non significa. Ora la storia si pone, in questa dialettica, proprio come la metafora antinaturalistica per eccellenza: e questo distingue la nostra posizione da ogni storicismo, che è invece fondamentalmente naturalistico, anzi direi è l'altra faccia dell'era naturalista che il mondo ha traversato tra la fine dell'Otto e i primi del Novecento.

Già nelle riflessioni degli anni Trenta, si postulava in Italia una *solitudine dei testi*, che non significa una loro storicità, bensì una loro continua immenza storica, essendo tale solitudine nient'altro che una posizione dialettica, una *conditio sine qua non* per la partecipazione; e oggi tanto più evidente ci appare che la storia di un testo non si esaurisce perché non si esaurisce la storia umana:

la possibilità di contingenza, la cotangenza, di un testo è praticamente infinita. Ora Barthes porta a rincalzo di quelle nostre riflessioni le sue riflessioni strutturalisticamente accertate in questa « *conscience de parole* » che è emersa a metà del nostro secolo come codificabile: « Si la critique nouvelle a quelque réalité, elle est là: non dans l'unité de ses méthodes, encore moins dans le snobisme qui, dit-on commodément, la soutient, mais dans la solitude de l'acte critique, affirmé désormais, loin des alibis de la science ou des institutions, comme un acte de pleine écriture. Autrefois séparés par le mythe usé du "superbe créateur et de l'humble serviteur, tous deux nécessaires, chacun à leur place, etc.", l'écrivain et le critique se rejoignent dans la même condition difficile, face au même objet: le langage » (C., 46-7). L'antropologia letteraria di Barthes è vera non se si pone come una condizione preistorica, bensì se tende, in quanto tale, coscientemente a una storia. La quale è la contingenza necessaria ovunque all'opera perché possa operare, ogni volta, nella libertà del linguaggio. Gli uomini sono animali parlanti nella storia, non fuori della storia, e la scienza dell'uomo, che è praticamente l'avverarsi di un'ipotesi, non può darsi in altri termini che in quelli implicanti la storia dell'uomo, infine in termini storici. Questo non significa che un testo si svolga per contiguità storica o per osmosi: un testo è la storia dell'uomo nella possibilità che ha l'uomo di annullare la stessa condizione storica, ossia di avverarla al suo polo più alto, là dove essa annulla ogni contingenza proprio perché una tale opera è pienamente condizionata, ha toccato tutto il proprio perimetro storico e dunque l'ha annullato nella propria stessa condizione strutturale. La struttura, se è un *primum*, non è un'idea platonica. Barthes è costretto romanticamente a postulare una « situazione profetica » dell'opera proprio perché « retirée de toute situation, l'œuvre se donne par là-même à explorer » (C., 55); quando invece ci pare che il proprio di ogni opera sia la sua situazione, a dir così, fática: essa parla, non viene prima di ogni linguaggio, essa è il linguaggio stesso in atto, ma l'essere in atto del linguaggio che altro è se non la sua continua determinazione

storica, una scelta di livelli, e insomma una graduazione semantica? A meno che non si ponga platonicamente l'idea del linguaggio, e se ne esplori il mito scientificamente come propone con la sua antropologia platonica Barthes, ma allora si pone in essere una scienza ideale, non una scienza sperimentale, in quanto il mito si diparte dall'idea che stringe ogni differenza storica nella suprema indifferenza mitologica, nella sua finale tipicità. D'accordo, un'opera precorre sempre un complesso di condizioni, ma questo significa che in ogni opera è in germe una situazione storica ben precisa proprio perché essa, l'opera dico, è, in nuce, una perpetua situabilità: una situabilità che si situa, non che evita di avverarsi come tale. « *Retirée de toute situation*, l'œuvre se donne par là-même à explorer: devant celui qui l'écrit ou la lit, elle devient une question posée au langage, dont on éprouve les fondements, dont on touche les limites » (C., 55), dice Barthes. Ed è giusto, ma solo se si considera l'operabilità dell'opera, un'opera come funzione. La funzione sta nella struttura, ma la struttura è più della funzione, per lo meno in quanto dialetticamente la avversa. Bisogna altresì aggiungere che non esiste operabilità senza operazione, cioè non può darsi possibilità di un senso senza l'avverarsi di un senso. A questo punto può, sì, descriversi la condizione centrale di un'opera rispetto alla storia che la verifica continuamente: essa è un centro da cui il senso deriva in forma stellare. Cioè esiste un senso retrattile dell'opera, che ne ipotizza appunto la centralità, non un senso lineare, non una linea infinita che allontana l'opera. Dico insomma che il senso di ogni opera passa continuamente dal centro, dal luogo di tutti i sensi che è il suo fondamentale non senso. Questo è il punto che più ci avvicina a Barthes; è il punto anche che avvicina Barthes a Blanchot. Ma noi crediamo ancora presocraticamente che « l'essere solo è, il non essere non è »: il non essere che è, è tutto il negativo che si è dato segno positivo nel Novecento, ma che crediamo possa e debba darsi solo un segno dialettico: il non essere infine è nell'essere stesso. L'essere che fosse tutto e solo essere è una mera utopia, il divino stesso. L'uomo avvera

il divino per contraddizione, solo in quanto ha questa possibilità di moto interiore, in quanto diviene. E l'opera che imita il divino, è pur tuttavia un'opera umana, che si verifica cioè per contraddizione, che infine diviene. Un'opera si dà non solo in ipotesi, ma soprattutto in quanto *dice* contro se stessa; è un linguaggio che contraddice il linguaggio stesso, e non solo lo verifica totalmente. Un'opera insomma è fatica in quanto implica anche il proprio mutismo interiore; e qui mi richiamo a certe considerazioni di Ponge e a quanto io stesso ho scritto su di lui.

Una tale zona del silenzio, che è poi il nucleo dell'opera, fa parte, sì, della barthesiana « immense disposition "operante"... *elargie de l'auteur à la société* » (C., 58) e costituisce quel « *modèle génératif* » che la letteratura intesa come scrittura ricava dalla linguistica. Ma un'opera si approssima al modello, alla « grande logique des symboles », alle « grandes formes vides » (C., 58-9) per contraddizione, insomma in stato di illogicità: in verità la scrittura che si avvicina al silenzio si allontana proprio dalle ragioni che la spingono a parlare. Un'opera si avvicina alla propria negazione quanto più si approssima al « modello generativo »: che non è dunque l'idea dell'opera, ma l'opera che sfugge alla propria idea e ritorna alla vita, al grande silenzio della vita. Quando Barthes scrive: « *Ce ne sont pas des images, des idées ou des vers que la voix mythique de la Muse souffle à l'écrivain, c'est la grande logique des symboles, ce sont les grandes formes vides qui permettent de parler et d'opérer* » (C., 59), egli capovolge quella che è la condizione dello scrittore: in verità la grande logica dei simboli è terminale, non iniziale, il poeta inizia proprio da immagini o versi, cioè da un corpo che egli tenta di modellare, cioè di accostare al modello che vede come terminale di quella materia genetica che ha preso a trattare. Il poeta è convinto che la forma sia il modello, quel modello, e quello solo, che una materia contenga implicitamente; il lavoro poetico consiste proprio nell'esplicitare tale implicazione di una materia linguistica; ma esplicitare significa caricare di sensi un senso, significa arrivare al tetto del significante dal piano del significato.

Un'opera non ha più un significato, sì, ma in arrivo non in partenza: nel senso che essa diventa totalmente significabile da parte dei suoi lettori, dal significato di partenza del suo autore; cioè un'opera non cessa di farsi dopo l'elaborazione dell'autore, che non ne è che la prima fase; e questa, solo questa, è la vera apertura dell'opera che vince la propria contestualità nella propria continua pretestualità. Infine un'opera arriva a farsi concretamente testuale solo al momento della lettura, cioè solo al momento che rinnova il proprio sistema linguistico, cioè la propria qualità simbolica in concreto. Raggiungere il « modello generativo », significa sigillare il processo genetico dell'opera, ma significa altresì aprirne il processo illimitatamente simbolico, che è sempre un processo formalmente degenerativo. L'immortalità dell'arte è data dalla sua continua, immediata, intrinseca mortalità, insomma dalla sua continua modellizzazione, che la rinnova ogni volta non solo *in toto*, ma anche in concreto, nel *vide plein* del linguaggio, meglio nel *vide* del linguaggio che è anche il *plein* della *parole*. Le « *œuvres traversées* par la grande écriture mythique où l'humanité essaye ses significations, c'est-à-dire ses désirs » (C., 60-1), portano secondo Barthes a una mitologia della scrittura che ci pare in verità dedicata a una super-opera che sia poi la stessa idea platonica dell'opera. Il mito barthesiano insomma, più che superare il « *procès de détermination* dont une personne (l'auteur) serait l'origine » (C., 60), sembra non voler tener conto della determinazione del processo per cui dalla scrittura si passa all'opera scritta, dai segni ai simboli, che sono solo in quanto e per quanto sono divenuti. Infine la semiologia di Barthes ipotizza platonicamente un essere senza divenire.

Capire per uno scrittore è in realtà cessare di capire: un'opera è tale quando non è più contenuta dal suo autore. Ora ci pare che le grandi e suggestive « forme vuote che permettono di parlare e d'operare » barthesiane, mentre tendono a postularsi come modelli e oggetti di scienza, in verità derivino dalla concezione romantica dell'*abîme*: un *abîme* linguisticamente delineato dalla *parole*, un romanticismo classicizzato dalle

*règles*. È insomma quella di Barthes una acutissima scienza post-romantica e neoplatonica in cui il soggetto, « un vide autour duquel l'écrivain tresse une parole infiniment transformée (insérée dans une chaîne de transformation), en sorte que toute écriture *qui ne ment pas* désigne, non les attributs intérieurs du sujet, mais son absence » (C., 70) — e vi è qui un'eco riconosciuta dell'insegnamento di Lacan —, il soggetto, dico, è un vuoto che respira come la caverna platonica: l'*abîme* romantico in questo modernissimo pensatore ha acquistato la reattività restitutiva della caverna platonica: il linguaggio vi si trasforma come restituito dal fondo.

*Je è le rien*, per Barthes, e « ce qui emporte le symbole, c'est la nécessité de désigner inlassablement le *rien* du *je* que je suis » (C., 71): ciò può darsi solo attraverso il linguaggio, poiché « le langage n'est pas le prédicat d'un sujet, inexprimable ou qu'il servirait à exprimer, il est le sujet » (C., 70): il soggetto, concludo, di questa soggettività che è assenza. Sicché « en ajoutant son langage à celui de l'auteur et ses symboles à ceux de l'œuvre, le critique ne "déforme" pas l'objet pour s'exprimer en lui, il n'en fait pas le prédicat de sa propre personne; il reproduit une fois de plus, comme un signe décroché et varié, le signe des œuvres elles-mêmes, dont le message, infiniment ressassé, n'est pas telle "subjectivité", mais la confusion même du sujet et du langage, en sorte que la critique et l'œuvre disent toujours: *je suis littérature*, et que, par leurs voix conjuguées, la littérature n'énonce jamais que l'absence du sujet » (C., 71). Insomma l'operazione critica, puramente perifrastica, secondo Barthes è il passaggio dall'enunciato *Je est le rien* all'altro *Je suis littérature*, fermo restando il dato che « la littérature n'énonce jamais que l'absence du sujet ». Ecco allora che ciò che manca alla scienza della letteratura e che appartiene alla critica è l'*ironia*: « question posée au langage par le langage » (C., 74); un'ironia non poveramente voltairiana, ma *barocca*, « parce qu'elle joue des formes et non des êtres, parce qu'elle épanouit le langage au lieu de le rétrécir » (C., 75). E ancora una volta qui la grande perifrasi barthesiana, pur così

rigorosa, tanto più è rigorosa quanto più comprende, cioè riesce a captare, questo grande vuoto soggettivo, questa «cavità» costitutiva: la sua espansività linguistica tende ad allargare proprio l'area della soggettività di cui il linguaggio è appunto l'efflorescenza che la limita mentre l'espande, anzi la limita simbolicamente per espanderla. L'*ironia* appunto sorpassa il limite simbolico pur riflettendo, e riflettendosi, su di esso. Quello di Barthes è insomma un barocco tutto cosciente della propria fase di dilatazione: è avvertenza della dilatazione del linguaggio, che significa vedervi apparire, per rapporto alla fase anteriore, una rarificazione linguistica, il sintomo del gran vuoto soggettivo. Ma forse Barthes non avverte che l'essere progressivo di una situazione non è necessario che denunci la causa motrice della situazione stessa: questa rarificazione non significa che il soggetto è un vuoto, bensì che la dilatazione oggettiva tende a capovolgere progressivamente, per dialettica interna, in una intensificazione soggettiva, cioè nel riconoscimento che proprio la conclusione di un pieno oggettivo è il grande e sempre più grande vuoto soggettivo: il che determina la fine dell'operazione, il distacco soggettivo dall'opera, non necessariamente la costitutività stessa dell'opera. La cui soggettività è ormai tutta antitetica, sta appunto nel suo costituirsi in simbolo, cioè nel suo essere un centro significante rispetto alla periferia totale e possibile dei significati. Il poeta arriva al centro, cioè al luogo di tutti i sensi che è il non senso, risalendovi da un significato, in definitiva da una situazione storica, che si fortifica e in quanto tale progressivamente tende ad annullarsi, al limite, come determinante. Un'opera poetica è tale in quanto supera il proprio principio di determinazione: cioè in quanto praticamente non termina. Il principio di casualità si corregge continuamente col principio di finalità: anzi l'uno non è che la continua correzione dell'altro, e viceversa.

Barthes distribuisce in tre stadi il rapporto con l'opera: la scienza della letteratura, la critica, la lettura; ogni stadio essendo mosso dal desiderio. «La science de la littérature ne peut qu'apparaître l'œuvre littéraire, bien qu'elle soit signée,

au mythe, qui, lui, ne l'est pas» (C., 59). In tal caso, nell'orizzonte del linguaggio, una tal scienza condensa mira, s'è visto, a una mitologia della scrittura. La critica, a sua volta, che ha come misura del proprio discorso la *justesse*, non ha altro compito che di «reproduire dans son propre langage, selon *quelque mise en scène spirituelle exacte*, les conditions symboliques de l'œuvre, faute de quoi, précisément, il ne peut la "respecter"» (C., 72-3). La lettura vive infine in uno stato di desiderio con l'opera: «Lire, c'est désirer l'œuvre, c'est vouloir être l'œuvre, c'est refuser de doubler l'œuvre en dehors de toute autre parole que la parole même de l'œuvre» (C., 79). E «passer de la lecture à la critique, c'est changer de désir, c'est désirer non plus l'œuvre, mais son propre langage. Mais par là-même aussi, c'est renvoyer l'œuvre au désir de l'écriture, dont elle était sortie. Ainsi tourne la parole autour du livre: *lire, écrire*: d'un désir à l'autre va toute littérature» (C., 79). Il ciclo è compiuto, e accettabile, ma se si vede in esso un solo atto, e il passaggio analizzato dal desiderio all'amore: un atto unitario e trinitario che il critico come scrittore realizza dalla lettura alla scienza, relativa, della verità. Il punto di relazione della verità è la storia: dove i simboli scatenano, come un parafulmine a terra, tutto il loro implicito, fulmineo, ma ormai captato potenziale.

A questo punto una riflessione conclusiva sulla critica italiana attuale non mi sembra inutile: essendo essa passata dal critico come lettore (De Robertis), proprio attraverso la fase della critica stilistica, al critico come scrittore, ed essendo ancora condensa la scienza della letteratura, che ha come sfondo, s'è visto con Barthes, la mitologia della scrittura: «Certes, la critique est une lecture profonde (ou mieux encore: *profilée*), elle découvre dans l'œuvre un certain intelligible, et en cela, il est vrai, elle déchiffre et participe d'une interprétation. Pourtant ce qu'elle dévoile ne peut être un signifié (car se signifié recule sans cesse jusqu'au vide du sujet), mais seulement des chaînes de symboles, des homologies de rapports: le "sens" qu'elle donne de plein droit à l'œuvre n'est finalement qu'une nouvelle efflorescence des

symboles qui font l'œuvre» (C., 71). Scrittore dunque è colui che è impegnato con la scrittura, ed è la definizione al più basso livello. Ora la critica appartiene sì all'area simbolica della scrittura, ma essa, portando avanti il discorso, ci pare un'arte in partenza, ma una scienza in arrivo; una scienza, si badi, che non finisce, come tale, di arrivare; e che solo come tale, cioè a fine euristico, propone in partenza la propria necessaria soggettività. È come tale che una critica moltiplica l'opera, voglio dire i punti di vista spazio-temporali sull'opera: il simbolo ha bisogno di localizzarsi, e l'obiettività del simbolo non è

altro che la sua collocazione spazio-temporale, non perdendo, sì, nulla della propria soggettività in una tale operazione di situabilità. Insomma il carattere mitologico è già implicito nella scrittura critica, e la scienza ipotizzata da Barthes, della letteratura, non è altro che l'altro polo critico, quello che mantiene il critico non solo nella direzione del proprio linguaggio, ma nel senso del linguaggio dell'opera, superata la fase oggettiva del desiderio nella fase soggettiva e gnoseologica dell'amore, per riprendere completandola l'immagine erotica di Barthes.

PIERO BIGONGIARI

## LETTERATURA INGLESE

### *La via di Roma*

A più di sessant'anni dalla sua pubblicazione in Inghilterra esce ora in veste italiana, per opera delle Edizioni Paoline, *La Via di Roma* di Hilaire Belloc, tradotta da Raffaella Por in un italiano rapido, scorrevole e piacevolmente leggibile. *La Via di Roma* è la storia di un pellegrinaggio solitario che Hilaire Belloc, allora appena trentenne, compì proprio allo spuntare del secolo da Toul, in Lorena, fino a Roma, fino a Porta del Popolo per esser precisi. Belloc andava a piedi per voto: ma se da principio fu tanto fedele e sottile da appoggiarsi ad un carretto senza però salirvi sopra (sì che il carretto portava il peso del corpo, ma i piedi toccavano la terra), poi la stanchezza lo vinse, e qualche tratto in treno lo fece, e in quelli anche dormì. Pochi tratti però: tutto il resto un passo dopo l'altro, secondo una linea dritta che lo staccava dalle strade maestre, e lo menava per valli e per boschi e paesetti sperduti: i Vosgi, il Giura, l'Altopiano Elvetico, il Canton Ticino fino a Milano; e di lì a Roma per i gioghi dell'Appennino, evitando Bologna e Firenze.

Non amava infatti le grandi città. Gli piacque la cattedrale di Como («Non c'è da meravigliarsi che la gente esalti l'Italia, se questa prima città d'Italia ha un monumento come questo»), ma

non va in cerca di monumenti: «Il mio pellegrinaggio è diretto a Roma, e m'interessano piuttosto i luoghi solitari, i monti e il raccoglimento dello spirito». E una volta giunto a Piazza del Popolo il libro finisce.

La parte più interessante è, naturalmente, la Francia. Scrittore di lingua inglese, e anche, poi, suddito britannico (come si diceva allora), Hilaire Belloc era nato però in Francia di padre francese; e sebbene educato in Inghilterra, ad Oxford, dalla madre inglese, in Francia aveva passato i suoi primi anni e fatto il servizio militare, in artiglieria: in Francia vi è dunque, per il Belloc, una duplice possibilità d'intesa, linguistica e sentimentale, che manca in Svizzera e in Italia. Passando per l'Alsazia il Belloc saluterà con un grido di entusiasmo il confine linguistico, un contadino che gli risponde in tedesco: finalmente all'estero, sì, ma proprio da allora comincia la barriera linguistica; il contatto con la gente da allora è frammentario e pieno di equivoci; e privo dell'uomo il paesaggio stesso si impoverisce.

E questo è importante, perché sempre si è detto che il paesaggio è il tratto saliente del libro, e perché pagine come quella dell'apparir delle Alpi sono giustamente famose e da tempo antologizzate: tuttavia, rileggendolo ormai a tanti anni di distanza, si può forse insistere di più sul tratto umano

e vederlo meglio come un moderno viaggio à la Sterne, quasi anch'esso un *Viaggio Sentimentale* (l'itinerario corrisponde) dove il sentimento sia implicito invece che effuso. E sempre allo Sterne si potrebbe far risalire l'aspetto esterno di *pastiche* che *La Via di Roma* indubitabilmente presenta, aspetto che nel 1902, quando il libro uscì, scandalizzava volutamente il lettore. (Il lettore ottuso e scandalizzato è infatti un personaggio, e interviene anche troppo spesso a fare, di fatto, da spalla all'autore.) Fra le altre stranezze si ricordino le canzoncine estemporanee (con musica), i versi in cattivo latino, la commedia muta, e così com'è presentata qui, anche la religione.

*La Via di Roma* è un pellegrinaggio, e il titolo stesso una frase che vent'anni prima, ai tempi del movimento di Oxford e del Cardinale Newman, voleva invitare l'Inghilterra tutta alla conversione al cattolicesimo: non può dunque stupire che il Belloc abbia cercato di « cacciare dentro il libro » (sono parole sue) più religione che ha potuto; potrà invece stupire (sono ancora parole sue) che un pellegrinaggio, cioè « un'avventura così naturalmente piena di cose meravigliose, lontanissime e sacre », abbia suggerito tante divagazioni di tutt'altra specie: sull'arte moderna, sulla politica, sulla storia; soprattutto, potrà invece stupire il tono leggero, addirittura scanzonato, col quale son qui trattati gli argomenti divini. Il lettore più esperto, però, ricorderà che gli anni fra la fine dell'Ottocento e i primi del nostro secolo (all'incirca la cosiddetta età edoardiana) sono gli anni

nei quali gli intellettuali inglesi insorgono contro quello che Chesterton chiamò « compromesso vittoriano » accusandolo di fariseismo, di soddisfatta ipocrisia. Fra questi eran Chesterton e Belloc, con un loro cattolicesimo sentito come felicità interna ed esteriore, opposta al puritanesimo triste, ben educato e represso, dell'Inghilterra ufficiale. Per loro l'Inghilterra medievale era felice e libera perché cattolica, cattolica perché libera e felice; e nella spiritualità cattolica, che senza opprimerla dà ordine alla vita dell'uomo, il Belloc vedeva un rimedio a tutto, anche alla schiavitù economica, lugubre sottoprodotto della civiltà industriale. Quindi, *laudate Dominum in laetitia*; e di qui, parafrasando Temistocle, « ridi ma ascolta ». È caratteristico proprio di tanta letteratura edoardiana (ma è anche il suo limite) l'aver riempito di contenuti gravi, impegnati, forme proprie della letteratura leggera.

Però, dopo più di sessant'anni il libro si legge ancora. Cadute le polemiche sull'arte nuova e sulla civiltà industriale, rimangono le pagine paesistiche, i toni idillici del paesaggio montano, i ricordi, gli aneddoti di viaggio — magari come immagini di un tempo felice che va sempre più scomparendo. E rimane anche l'atto di fede sottinteso. Le disquisizioni teologiche sono pezzi di bravura, ma la certezza di viver con Dio negli atti più semplici e umani della vita quotidiana, questa è ancora la forza interiore della *Via di Roma*.

SERGIO BALDI

## LETTERATURA TEDESCA

### Pintor e *Il sangue d'Europa*

Ho veduto con molto piacere, nella Nuova Universale Einaudi (Torino 1965), ripubblicato un volume che già apparve 15 anni fa, ma sfuggì al pubblico soprattutto dei giovani, e che contiene gli scritti politici e letterari di Giaime Pintor, sotto il titolo di *Il sangue d'Europa*. Ho conosciuto Pintor fuggevolmente prima della guerra e poi sempre meglio, sino al momento in cui mi giunse,

non so da che parte, la tragica notizia della sua fine. Il primo dicembre 1943 nel tentativo di passare le linee — dal Sud al Nord — insieme ad alcuni compagni e amici per congiungersi ai partigiani che operavano al Nord, Giaime capitò in un campo minato, presso Castelnuovo al Volturno; finiva così l'esistenza di un giovane studioso (aveva appena ventiquattro anni) da cui c'era sicuramente molto da aspettarsi — e non solo nel

campo della germanistica. Giaime, nipote di un generale e figlio di un alto impiegato dello Stato, aveva subito sin dalla infanzia si può dire, tutta l'educazione fascista, partecipato ai Littoriali e sembrava avviato insomma a diventare un ottimo gregario. Ma la sua intelligenza aperta ad ogni interesse, la sua sensibilità non solo per la cultura ma anche per la politica per tutto quel che riguarda la vita degli uomini, lo spinse fatalmente e lentamente nel campo avverso. Era uno studioso « impegnato » come si suol dire oggi, ma nel senso migliore della parola: non si sarebbe, per esempio, contentato oggi di essere iscritto a un partito, ma avrebbe fatto sentire la sua voce in ogni caso in cui l'interesse del popolo e della cultura italiana erano in giuoco. Conosceva le armi della critica più moderna, traduceva con gusto dal tedesco, ma questo non gli bastava: la felicità di certe sue descrizioni, l'interesse con cui seguiva i movimenti politici in tutta Europa, senza preconetti e paraocchi, danno subito la misura delle sue qualità di scrittore. L'aver agito in quel modo, dal 1939 al 1943 lo addita come un esempio a tutti i giovani di oggi che stentano a trovare negli uomini del passato qualcuno che *senta* come loro l'unità della esistenza umana, il dovere di non farsi sommergere dall'eccessivo « specialismo » ma di tentare in ogni modo di tornare a una sintesi. In questo libro, ottimamente presentato da Valentino Gerratana, i giovani potranno trovare, per così dire, a portata di mano la figura di un giovane che li ha preceduti di almeno 20 anni. La sua fine stessa ne è una conferma: dopo esser stato lungo tempo a Torino (quando si concluse la guerra colla Francia), dopo aver seguito il re e Badoglio e i generali nel Meridione, Giaime non volle restare colle mani in mano; e poiché gli alleati si fidavano poco di un corpo italiano di volontari, decise, d'accordo del resto con loro e con pochi amici, di ricongiungersi ai partigiani del Nord per vedere di accelerare la fine della guerra che aveva portato tanti lutti già nella popolazione italiana. Nessuno glielo aveva imposto, né suggerito: poteva restarsene tranquillamente a Napoli ad aspettare la fine del conflitto, dopo la quale lo attendeva certo una

brillante carriera di studioso. Non volle, rinunciò a tutto, pur di contribuire in qualche modo alla fine della guerra. Era perfettamente conscio che questo suo atteggiamento gli poteva costare la vita, come si legge nella bellissima lettera al fratello, scritta pochi giorni prima di partire per l'impresa fatale.

Nei brevi incontri che ho avuto con lui si stabilì, credo, una reciproca simpatia tra di noi, nonostante che io avessi quasi vent'anni più di lui, proprio perché anch'io volevo vedere il fatto letterario inquadrato in una cornice più vasta, anch'io mi ero occupato di discipline non strettamente legate alla germanistica, come la storia della musica, la letteratura francese, quella italiana e altro. Quando gli venne in mente di raccogliere per l'editore Bompiani una specie di antologia del *Teatro tedesco* (che poi venne conclusa, a guerra finita da Lionello Vincenti) subito si rivolse a me per avermi collaboratore — e racconto questo episodio personale, solo perché egli sapeva di trovare in me uno che la pensava come lui, non voleva essere soltanto un germanista, ma era convinto che anche la cultura tedesca non si può intendere se non si conoscono le correnti di pensiero, religiose, politiche e letterarie delle altre nazioni europee. Così in queste pagine, accanto agli scritti di letteratura tedesca vera e propria, s'incontrano note su Pirandello, Verga, Vittorini, Morovich e poi sulla cultura francese in generale e in particolare e infine la bellissima lettera al fratello (l'ultima). Per quanto costituito da frammenti sparsi e scritti durante quattro anni, c'è nel volume una profonda unità che rivela una personalità potente, una onestà e un coraggio senza compromessi, tutte qualità che si fanno sempre più rare e che meritano di essere conosciute dai giovani d'oggi che possono trovare in Giaime un modello.

### *Anni di cani di Gunter Grass*

Grass è senza dubbio uno degli scrittori tedeschi più noti nel mondo. Dopo un volume di versi, ebbe l'audacia di scrivere per la maggioranza dei lettori moderni, che mostrano (o fingono) di

non riuscire a finire una novella anche breve, un romanzo di circa 700 pagine, che gli dette la prima e maggior fama: *Il tamburo di latta* (versione italiana: Feltrinelli, Milano 1962). Quest'opera è già tradotta in almeno 12 lingue e può contare su almeno qualche milione di lettori. È sorprendente che Grass sia giunto a questo risultato clamoroso colla sua *prima* opera narrativa. Da giovane aveva fatto lo scalpellino e lo scultore; poi il poeta. D'improvviso uscì dall'anonimato ed oggi è senza dubbio uno degli scrittori più letti. Nel 1962 pubblicò una novella (*Gatto e topo* che oggi è nota anche nella versione italiana, sempre presso Feltrinelli, Milano 1963) diversa di tono, se non di ambiente, di cui si è già parlato in queste pagine (v. n. 22 dell'*Approdo letterario* 1963). Non stanco di lavorare nella narrativa si è cimentato due anni or sono in un altro volume di 700 pagine circa, intitolato *Hundejahre* (quest'opera, come tutte le altre è edita da Luchterhand, Berlino 1963) che è apparso in questo anno anche nella versione italiana col titolo *Anni di cani* (Feltrinelli, Milano, 1966) suscitando molte discussioni. Grass è uno scrittore troppo intelligente per non evitare di ripetersi; il pubblico sarebbe rimasto perplesso dinanzi a un duplicato, sia pure in altro tono, del *Tamburo di latta*. In comune col primo romanzo non c'è che un atteggiamento cinico e la visione della città natale dello scrittore, Danzica, di cui Grass sembra avere serbato nella memoria un ritratto indelebile per ricchezza di particolari, per la sapienza con cui sa delineare figure che solo in quella città e nei suoi dintorni potevano esistere. Naturale è anche l'uso del dialetto, che però non è mai spinto a divenire un abuso. In compenso c'è in *Anni di cani* un impegno satirico preciso. Se in testa al primo romanzo era scritto: «Le persone e la trama del libro sono state create dalla fantasia. Ogni somiglianza con una persona vivente o trapassata è puramente casuale», in questo volume compaiono personaggi di primo e secondo piano, evocati per nome e cognome, senza nessuna preoccupazione, da Hitler e i suoi fedelissimi a Adenauer e perfino Erhard, dai grossi industriali, come Stinnes e Krupp, a Papa Pacelli, al Presidente Roosevelt, a tutte le grandi figure della

storia, della religione, delle arti, delle scienze nel periodo che va all'incirca dal 1920 al 1946. Si potrebbe sospettare che questo fosse una specie di «Zeitroman», un romanzo cioè legato al proprio tempo e che perde poi di mordente quando una certa epoca è passata e in parte dimenticata. Ma i riferimenti, in questa opera di Grass, sono più profondi: casomai si può avvicinare *Anni di cani*, accettando del resto un suggerimento preciso dell'autore, al romanzo barocco. C'è la stessa vivacissima fantasia che non si stanca di inventare episodi, il compiacimento di intrecciare sapientemente parecchie linee in maniera da dare loro una unità di fondo, un pizzico (forse qualcosa di più) di oscenità, un tono distaccato nella narrazione, per cui l'autore è da paragonarsi più a un cronista, che stenda le memorie del suo tempo senza nessuna preoccupazione, salvo quella di raccontare, di divertire.

In realtà questo ultimo romanzo di Grass è costituito da una triade di romanzi, ove campeggiano personaggi differenti in primo piano e il titolo è giustificato solo dal fatto che, ironicamente Grass ha raffigurato la storia della sua patria nel periodo che si è detto, mettendo sullo sfondo, ora in primo piano ora un po' più lontano le strane avventure di quattro cani — Perkun, Senta, Harras, Prinz — che legano insieme tutte le vicende narrate nell'opera, tanto più che Prinz è un cane lupo, che viene regalato dal gerarca, diciamo così, di Danzica a Hitler. Questi lo tiene sempre presso di sé, quando può, ma in occasione del suo ultimo compleanno nel «Bunker» di Berlino si accorge che improvvisamente il cane è fuggito. Allora — e qui l'intenzione satirica è evidente — mentre le truppe alleate avanzano dalla Francia e quelle russe dalla Prussia orientale, mentre Berlino si va sbriciolando sotto i bombardamenti, egli dà ordine alle poche truppe che sono rimaste ancora in comunicazione con lui di cercare a qualsiasi costo Prinz. Ma il cane, che è stanco di passare tra cortei di armati e di restar costretto in un «Bunker», senza vedere quasi mai la luce del sole, che insomma a suo modo è assetato di libertà, decide un giorno di abbandonare il padrone alla sua sorte e riesce a sfuggire a tutte le ricerche,

traversando l'Elba a nuoto e cercandosi un nuovo padrone, che è per l'appunto un giovane nativo di Danzica, col quale si accompagna ormai nelle lunghe peregrinazioni di lui per la Germania. Perché Walther Matern, che in gioventù ha appartenuto ad associazioni e partiti di sinistra, allo scoppio della guerra si dovette arruolare e, non cessando di fare, sia pur sottovoce, della propaganda antinazista e soprattutto parlando male di Hitler, si buscò degradazioni, punizioni, bastonature, ecc. Ora egli torna in Germania coll'idea di rifarsi con quelli che lo hanno denunciato o maltrattato e per un caso trova i loro indirizzi in un grande orinatoio della stazione di Colonia. Ma il tono satirico del romanzo andrebbe perduto se si assistesse a una vendetta drammatica. I suoi vecchi persecutori lo accolgono amichevolmente, insieme al cane che è stato ribattezzato Pluto; si scusano di quel che hanno fatto col solito discorso: «Avevo degli ordini; tu hai esagerato; se non intervenivo in qualche modo, avrebbero fatto la festa a me». E Matern si contenta di piccole vendette: a uno brucia una collezione di francobolli, a un altro ruba cinque polli e così via. Qualche volta ne fa di più grosse, ma, sembra, colla connivenza degli interessati. Così il primo compagno-traditore che ripescia, gli fa molte feste fino a invitarlo a dormire nel lettone matrimoniale, l'unico rimasto, e la povera donna, che si trova nel mezzo tra due omaccioni, si trova assalita da ogni parte e non sa come riparare. Da un inizio che poteva sembrare drammatico si ha una conclusione addirittura comica, per quanto incredibile possa apparire. La fine di questa terza parte, e quindi del romanzo, è occupata dalla descrizione di una fabbrica sotterranea di spaventapasseri, in cui sono raffigurate tutte le figure della storia, dell'arte, della scienza, dal più lontano passato al presente. È una visione qualche volta macabra (Matern mormora ogni tanto: «Ma questo è l'inferno!»), ma certamente efficace nella sua vastità. Lo spettacolo del mondo ridotto a una serie di spaventapasseri fa pensare qualche volta al *Gran teatro del mondo* di Calderón e, ancor più, alla satira spietata di un Jonathan Swift. Da questa visione, da questa impostazione «spetta-

colare» delle scene si comprende come di lì a poco Grass si sia dato a scrivere dei drammi, insomma al teatro.

Ma i grandi autori satirici sono quasi sempre dei moralisti. Così per esempio il grande romanzo picaresco di Grimmelshausen, il *Simplicius Simplicissimus*, specchio fedele della guerra dei trent'anni, finisce per diventare un vero e proprio *Bildungsroman*, col protagonista che si ritira a far vita da eremita. Qual è la «moralité» di questo romanzo di Grass? Non ne vedo alcuna e mi par difficile trovarla, se non ci si limita al gusto della satira e al piacere di sfogarlo (qualche volta con un certo senso di lungaggine per il lettore). Inutile dire che se la città di Danzica serve da sfondo all'opera — come del resto alle altre di Grass — egli si compiace di far riapparire personaggi già noti, anche fuggevolmente, come il nano Oskar Matzerath, una ragazzina perversa di nome Tulla, che campeggia nella seconda parte di questo romanzo, redatta in forma epistolare, e altri ancora, quasi in un tentativo di dare a tutte le sue narrazioni un filo, sia pur sottile, che le congiunge. C'è poi al di là di tutta la marea di episodi in cui si è sbizzarrita la fantasia dell'autore, un cambiamento di stile veramente notevole. I pochi passi scritti in dialetto non contano, ma piuttosto una sorprendente modernità di scrittura. Nel *Tamburo di latta* e in *Gatto e topo*, il periodo filava via equilibrato, chiaro, continuando, a suo modo, la tradizione dei grandi narratori tedeschi. Qui l'autore spesso non compie la frase; le allusioni sono sottili e non vengono spiegate. A volte sembra di trovarsi dinanzi a un romanzo ermetico. Basta osservare lo spunto iniziale: «Racconta tu. No racconti lei! Oppure racconti tu. O bisogna che cominci per esempio l'attore? O gli spaventapasseri, tutti insieme? O invece vogliamo aspettare che gli otto pianeti si raccolgano sotto il segno dell'Acquario? Per favore, cominci! In fin dei conti il suo cane, quella volta. E tuttavia, prima che il mio cane, già il suo cane, e il cane del cane». Non appare, a prima vista, molto chiaro questo discorso. Eppure quando si è terminato di leggere il romanzo si capisce questo brano benissimo.

Qualche volta il lettore italiano, leggendo il testo, rimarrà allibito. Ma prendendo il testo tedesco originale si vede che le stesse difficoltà si sono presentate al lettore tedesco. La traduzione deve essere stata comunque difficilissima. Un cambiamento di stile così evidente, in un autore come Grass, è sempre interessantissimo e andrebbe studiato con calma nei suoi particolari. *Anni di cani* è un lavoro dunque più complicato del *Tamburo di latta* e questo, nonostante i suoi meriti, potrebbe

nuocere alla diffusione, del resto già grandissima del volume, in quanto nella sola Germania se ne sono fatte subito 6 edizioni di seguito. Si tratta di vedere come il lettore moderno, abituato a narrazioni sbrigative, reagirà a questo libro che andrebbe letto almeno due volte per lasciarsi interamente rivelare. Per ora il successo continua, il « poi » è una domanda che riguarda il lettore non un artista come Grass.

RODOLFO PAOLI

## LETTERATURA AMERICANA

### *La tragedia americana di Truman Capote*

Ci sono libri che attraversano l'Atlantico con la velocità degli aerei a reazione; altri che viaggiano ancora in veliero. Alla prima categoria appartiene *In Cold Blood* di Truman Capote che, apparso nelle ultime settimane del '65 negli Stati Uniti (Random House), è stato tradotto con fulminea rapidità in Europa: da noi lo ha presentato Garzanti, con l'ambivalente titolo reso letteralmente, *A sangue freddo*. Diciamo ambivalente perché, nelle intenzioni dell'autore, il libro contiene in pratica la storia di due delitti: uno commesso dai due giovani protagonisti con lo sterminio di una intera famiglia nelle campagne del Kansas; l'altro perpetrato dalla società ufficiale, nel momento stesso in cui gli assassini vengono condannati a morte da una giuria alquanto frettolosa e scientificamente — freddamente, appunto — impiccati per saldare il conto.

*In Cold Blood* è diventato subito un caso letterario in un paese dove ormai occorrenze del genere sono assai rare; e dove gli esperimenti narrativi sembrano affidati soltanto a dei giovani con buonissimi studi e tante ottime letture, ma con scarso talento. Capote ha smesso da un pezzo di far scandalo ma fa ancora cassetta; la tecnica quasi dichiaratamente giornalistica con cui il libro è scritto ne rende molto agevole la lettura, e del resto le strutture portanti sono abbastanza ovvie e persino cinematografiche: un prezzo che molti

narratori americani sono ben felici di pagare (nell'intervista concessa al « New York Times Book Review » Capote ha equivocamente dichiarato che l'idea di una riduzione cinematografica — la quale in effetti si farà — non gli si affacciò alla mente in modo esplicito, ma in certo senso gli si annidò nel subconscio mentre stava scrivendo il libro). Piuttosto furbescamente, Capote ha contrabbandato questi suoi espedienti per una specie di fondazioni del *nouveau roman* americano, per mezzo di dichiarazioni ufficiali, interviste e pubbliche lezioni a buon mercato. È stato preso sul serio da qualcuno, anche in Europa; e smantellato invece dai cronisti letterari più aperti e meno esposti alla persuasione occulta degli editori e dei signori del mercato librario.

Se ci occupiamo con attenzione di *In Cold Blood* è essenzialmente per due ordini di motivi: perché rivela il tentativo goffo fin che si vuole ma abbastanza sintomatico da parte di uno scrittore ormai affermato di entrare nel gioco della narrativa sperimentale; e in quanto la « storia americana » (nel più corrico gusto popolare definita, s'intende, « vera » dal sottotitolo del libro) raccontata da Capote assume ai nostri occhi una drammatica e agghiacciante esemplarità, malgrado la equivoca manipolazione cui è stata sottoposta. Tralasciamo la futile polemica — futile dal punto di vista dell'oggetto letterario, che qui ci interessa — tra Capote e quella specie di giullare che ci è sempre sembrato essere Kenneth Tynan, sul fatto che

lo scrittore non si sarebbe adoperato abbastanza per sottrarre i due assassini all'esecuzione capitale. Chiunque conosca l'America provinciale, la stessa che in molti stati proibisce la lettura a scuola di *Huckleberry Finn* o processa chi insegna le dottrine di Darwin, si rende perfettamente conto che nessuna giuria avrebbe graziato i responsabili di un delitto che, deliberatamente o meno, finiva per configurarsi come un atto di rivolta contro la concezione tradizionale della «felicità» borghese in una società conformista per principio e per convinzione.

Che Capote abbia travestito da sperimentale e avanguardista un libro nella sostanza commerciale, pochi si son sentiti di metterlo in dubbio; lo ha fatto, però, con la consueta fumisteria ed è riuscito a convincere almeno in parte critici seri — anche se con occasionali e singolari blocchi mentali — come Dupee sulla sofisticata «New York Review of Books». Tralasciamo i peana degli inevitabili e trascurabili Knickerbocker (sul «New York Times Book Review»), i quali, proprio in quanto giornalisti, si sentono nobilitati da un *compagnonnage* del genere. Ora, che il giornalismo americano abbia espresso degli scrittori importanti è storia vecchia, anche se da verificare sotto certi aspetti; che, poi, un nuovo tipo di scrittura tra saggistica e narrativa venga oggi alimentata dal *réportage* non appare men vero, e ne parliamo a proposito degli equilibrismi stilistici di Tom Wolfe, che nel frattempo ha suscitato parecchia curiosità anche in Inghilterra, niente meno che un lungo scritto su «Encounter». Ma di qui a teorizzare, come fa Capote, sulla «non-fiction novel» lo spazio rimane assai ampio, anche perché lo scrittore americano mostra ostentatamente di ignorare i precedenti europei, e in specie francesi, degli ultimi anni. Capote rifiuta di scendere in particolari sulle sue fonti, sul procedimento seguito nel realizzare la specie di montaggio che sostiene il suo libro, e naturalmente tratta dall'alto in basso i Wolfe ed i Breslin. La pretesa di fungere semplicemente da strumento, di «uscire» dal libro in ogni modo, persino in quanto punto di vista, che serpeggia nella intervista di Capote, riprodotta riassuntivamente anche

in Europa, non vale la pena di esser discussa e soprattutto non resiste alla verifica pratica, vale a dire alla lettura del libro. Tanto per fare un caso il primo che si propone al lettore, basta considerare le pagine iniziali, le quali seguono uno schema che Faulkner aveva usato con ben altra maestria, e che qui sembra riportato — certo involontariamente, a giudicare dal risultato — al suo remoto modello balzachiano: una sorta di descrittivismo psicologico, per così dire, grazie al quale la ricostruzione geografica e d'ambiente si trasferisce gradualmente in quella fisica del personaggio. Tutto questo ricorda scoloritamente le prime venti pagine, poniamo, di *Béatrix*; cioè la stupenda esplorazione della cittadina bretonne ferma nel tempo e nella storia, oggettivizzazione dell'atemporalità stessa in cui vivono i suoi abitanti. Ma l'esercizio di Capote si lascia alle spalle Balzac e cammina piuttosto in direzione delle guide turistiche; e si che, a voler insistere su questa cifra, le piane allucinanti del Kansas, annegate nella distanza, nella secchezza quasi predesertica, nel silenzio e nella permanenza avrebbero offerto allo scrittore del materiale di prim'ordine. Per chi, come noi, abbia familiare quel paesaggio, si rende necessario uno sforzo di memoria che si sovrapponga alla pagina.

Detto questo, si dissipa l'equivoco iniziale; sappiamo tutti benissimo che la non-narrativa non consiste nello scegliere una vicenda adatta, come sostiene disinvoltamente Capote, e nel lasciare che si racconti da sé: di queste cose avrebbe riso già lo Stendhal lettore del «Journal des Débats». Capote sembra non afferrare la sostanza del problema, che impone una revisione radicale di tutte le strutture interne: piaccia o no, alla Sarraute, alla Butor, magari alla Robbe-Grillet. Del resto, la insostenibilità delle sue facili teorie si rivela precisamente nelle continue sovrapposizioni che lo scrittore «fuori campo» compie, magari indirettamente, ma alle volte irrompendo persino nell'io privato dei due tragici protagonisti, i quali scrivono le loro confessioni nello stile del «New Yorker», e cioè del giornale che commissionò il libro. Il recensore di «The New Republic» ha fatto notare, non del tutto a sproposito, che

Capote ha eliminato dal libro la documentazione fotografica che accompagnò la pubblicazione a puntate, essendosi reso conto — a suo parere — che la loro efficacia avrebbe mortificato e reso superflua l'opera. Scorrendo una parte di quelle immagini e mettendole a confronto con la pagina scritta ci si sente inclini a sottoscrivere un'opinione del genere, che di per sé fa giustizia sommaria della pseudotecnica dello scrittore.

Le fotografie ci rimandano silenziosamente alla storia, a questa orrenda e autentica tragedia americana. Perché Capote l'abbia scelta egli stesso non dice esplicitamente; quando afferma che un caso di omicidio gli pareva adatto come punto di partenza per il suo libro propone un argomento cui si è fatto ricorso ormai fino alla nausea, e la cui preistoria si spinge a *Le rouge et le noir* o a *Delitto e castigo*. È possibile e verosimile che — come accenna Dupee — i due giovani assassini, paradossalmente alla ricerca di una rigenerazione che loro malgrado significava innocenza, e con i loro morbidi scompensi (uno dominato morbosamente dall'idea del sesso, e l'altro invece respinto da esso e verosimilmente vergine) abbiano finito per iscriversi abbastanza agevolmente nel definito paesaggio umano di Capote. Noi siamo tentati di dire che esattamente nel loro parere abnormi rispetto alle categorie ordinarie o supposte tali della criminologia, i due personaggi di Capote posseggono invece caratteri decisamente tipici. Essi rappresentano infatti in modo inquietante una alternativa quanto mai autentica alla visione tradizionale della società americana e — saremmo tentati di dire — della cultura americana. Per un gioco ironico delle circostanze e forse del caso, le vittime si disegnano come il loro opposto in uno specchio immaginario. Difatti, i Clutter sono dei solidi germano-americani; privi di immaginazione; fedeli a una religione del lavoro che significa, in effetti, la mistica della accumulazione e della produzione secondo strutture ben definite (le stesse, come notò a suo tempo Zolla, regolano la vita del *Pequod* in *Moby Dick*); credono alla funzione essenziale ma debitamente strumentalizzata della comunità religiosa, che si riassume nella chiesa eretta al prezzo di una cifra sorpren-

dentemente alta se si pensa al limitato numero dei fedeli. E, ben s'intende, nascondono in sé e regolano tra le mura domestiche il loro margine di repressione: la nevrosi della moglie, che recita in pubblico la commedia della normalità orchestrata dal marito; l'amore di una figlia per un giovane cattolico, contrastato e infine quasi troncato esso pure per volere del padre, signore supremo di questa cellula vitale che nella società americana è la famiglia, monade impermeabile e impenetrabile. La casa vale quanto una reggia e come coronamento del successo della famiglia: è la *mansion*, la dimora, secondo moduli anche quelli mediatamente balzachiani ma che abbiamo familiari nella letteratura americana da James e poi da Dreiser e da Faulkner.

I due assassini sono — chiediamo scusa per il ricorso alquanto logoro ma non per questo meno vero — prodotti dell'alienazione, ma dell'alienazione di un paese missionario, con un fortissimo substrato provvidenziale di impronta protestante, il quale dalle origini ha oscillato sempre tra angoscia e speranza, tra successo e frustrazione. Potremmo dire, invece che protestante, forse spiritualistico, giacché uno degli assassini si professa ammiratore di Santayana: proprio perché Capote ha conosciuto e frequentato Santayana gli riesce più facile avvicinarlo, così che il giovane potrà avidamente chiedergli particolari della vita e delle parole stesse del filosofo americano. (Quale smentita per chi accusa la letteratura popolare di suggerire inclinazioni criminose: ci imbattiamo in un pluriomicida nutrito di letture da intellettuale alla moda). Ecco allora che il delitto, compiuto tutt'altro che a sangue freddo — a differenza dell'esecuzione capitale dei colpevoli — scaturisce solo in apparenza dal desiderio di impadronirsi del danaro: si tratta piuttosto di un supremo atto gratuito, di un gesto perversamente sacrificale, di una catarsi mostruosa celebrata col sangue. Perry Smith, il giovane assassino, parla del Clutter padre come di un brav'uomo riandando al momento in cui gli tagliò la gola; rievoca una vita di delusioni e di fallimenti dovuti in gran parte alla povertà; così matura il delitto che gli specialisti di psichiatria definiranno « senza motivo

apparente». E il giovane non ha forse del tutto torto quando dice che i periti avevano l'aria soprattutto di voler esplorare i particolari più brutali della tragedia, e che ascoltandoli gli si illuminavano gli occhi. Giacché in poche storie più di questa si ricava l'impressione che tutti siano colpevoli e che tutti siano complici.

Ci ha meravigliato, lo confessiamo, che *In Cold Blood*, raccontando questa vicenda — come si diceva — tipica di una società e di una cultura tanto mobili e logoranti e contraddittorie come quella americana, non abbia richiamato quasi per istinto il nome di Oswald e l'episodio di Dallas dell'autunno 1963. Le analogie, specie per quei pochi, come noi, che non credono alla tenebrosa congiura nell'assassinio del presidente Kennedy, son davvero impressionanti. In entrambi i casi la furia omicida nasce dalla frustrazione e si appunta su chi rappresenta ciò che è stato realizzato, il successo, la forza attiva e positiva.

Ci si perdonerà allora se cerchiamo di scorgere nel delitto di Garden City un'ansia disperata e distorta di innocenza e di rigenerazione, e cioè una costante genuinamente americana, il rovescio della medaglia del «sogno americano». Non è la prima volta, non sarà neppure l'ultima. Di qui scaturisce il senso del libro di Capote, e per questa ragione, sottintesa spesso più che compresa, *In Cold Blood* acquista il valore di una testimonianza; in quanto ripercorre certe coordinate del paese del provvisorio e dell'instabile, che tenta di presentarsi spesso come il paese della tradizione e della fiducia in se stesso. Lo sa chi abbia letto le opere dei dottori puritani o di James Fenimore Cooper, di Hawthorne, di Melville, di Mark Twain. Donde il rammarico per un'occasione sprecata da Capote, per un libro il cui linguaggio, sovrapponendosi ai personaggi e ai fatti, ad ontologie delle dichiarazioni a posteriori dell'autore, sfocia tanto spesso nella cattiva letteratura.

### *Il regno dell'innocenza*

Il discorso sul libro di Capote ci porta per un procedimento naturale ad esaminare la raccolta di saggi di Tony Tanner, *The Reign of Wonder* (Cam-

bridge University Press, 1965). Il Tanner è un giovane e brillante americanista inglese, professore a Cambridge, che unisce a una seria preparazione e ad una intelligenza critica vivace il vantaggio considerevole — e comune agli studiosi del suo paese — della formazione intellettuale e linguistica. Dell'inglese, cioè, egli ha la naturale capacità di intendere una cultura vicina alla propria e ad essa legata, senza i pregiudizi che talvolta la accompagnano quando si tratta di avvicinare la letteratura degli Stati Uniti (e le cui tracce sono ancor profonde: si pensi alla scarsa fortuna inglese di Wallace Stevens o alle recenti polemiche non certo disinteressate nei confronti di Robert Lowell).

*The Reign of Wonder* — il regno, o il dominio, dello stupore, della meraviglia quasi miracolosa — reca come sottotitolo «L'ingenuità e la realtà nella letteratura americana». Noi tradurremmo il titolo, un poco liberamente, *Il regno dell'innocenza*, e va precisato che si tratta di un libro alquanto organico e del genere che si suol chiamare tematico. Abbiamo additato più di una volta in questa stessa sede i rischi della critica tematica, così fortunata nei paesi anglosassoni (e con cognizione di causa, visto che siamo responsabili anche noi di un libro del genere); essa sconfinava non di rado nel più ordinario contenutismo, o costringe gli autori presi in esame su un pericoloso e scomodo letto di Procuste. Il Tanner ne sembra perfettamente cosciente, e nella introduzione, che vale da dichiarazione di metodo, ha messo significativamente l'accento sul problema della forma e del linguaggio. Il suo credo critico sembra invece piuttosto eclettico: va dalla nozione auerbachiana di stile-visione alla utilizzazione dei portati della storia delle idee o della storia della cultura secondo i principi cari a Henry Nash Smith, col quale egli ha lavorato alla Università della California. Ma il Tanner si serve di strumenti linguistici assai avanzati nel tentativo di seguire i filoni che egli stesso indica: l'occhio ingenuo e in quanto tale non selettivo dello scrittore di fronte al mondo; il ricorso al vernacolo e al dialetto quale strumento più diretto e immediato; il tentativo di liberarsi del peso del passato e della tradizione per mettere a fuoco il momento presente. Queste

caratteristiche tanto diffuse nella letteratura americana realizzano, secondo il Tanner, il precetto della Stein, secondo cui lo scrittore deve liberarsi di tutto eccettuato il dipinto che sta entro la cornice, ciò che ha consentito delle scoperte stimolanti ma, secondo il critico inglese, ha anche precluso ogni approfondito dibattito tra passato e presente.

Le indicazioni del Tanner, secondo le quali egli lavora ma grazie a cui fornisce una interpretazione ben definita della cultura americana moderna, si prestano naturalmente all'accusa di tendenziosità. In questo come in altri casi, però, ci preme di parlare di quel che è nel libro, e non di ciò che è rimasto fuori, e dobbiam dire che si tratta di un contributo di prim'ordine. Il Tanner prende opportunamente le mosse dai Trascendentalisti, proseguendo un suggerimento dello Smith che approviamo senz'altro: Emerson rimane anche oggi una « presenza » assolutamente imprescindibile e persino determinante nella cultura americana. A lui il Tanner ascrive il merito di aver « riscoperto gli aspetti materiali nella loro essenza miracolosa » e nell'aver così promosso una diversa e complessa visione del mondo; a Thoreau di aver arricchito tale esperienza fornendo nuove coordinate alla visione (e qui l'indagine sintattica ci sembra particolarmente stimolante, così come il rilievo che Thoreau si sbarazza di un certo tipo di *imagery* o di espedienti metaforici). Il nucleo del libro sta peraltro nei capitoli dedicati a Mark Twain e a Henry James. L'autore di *Huckleberry Finn* accentua, secondo il Tanner, un interesse per l'uomo e i suoi problemi morali che in Thoreau appariva a suo modo esterno — ma la tesi ci sembra contestabile se, oltre che a *Walden*, ci si dedica a una minuziosa esplorazione dei diari — e insieme si sforza di compiere ciò che il critico chiama un lavoro di riduzione, « esorcizzando l'astrazione puramente retorica » e quindi trovandosi a prendere di petto il problema del linguaggio, che egli affronta grazie all'utilizzazione dell'elemento dialettale. Il canone oratorio indubbiamente presente in Emerson e Thoreau viene sovvertito, sul piano dello stile come su quello del personaggio, che sarà il ribelle e l'incolto.

Non sappiamo fino a che punto si possano

accettare i rilievi del Tanner quando egli contrappone un poco forzatamente Mark Twain a Emerson o a Thoreau, i quali ultimi non sarebbero mai approdati a una forma coerente e definita per le loro opere. L'unicità dei saggi emersoniani e in particolare di *Walden* va scorta, a nostro avviso, nel fatto che gli autori lavorano su strutture particolari e irripetibili. Più comprensibile la reazione anti-cooperiana di Clemens, il quale si rendeva conto della dicotomia interna della opera dell'autore dell'*Ultimo dei Moicani*, così condizionato dalla retorica del romanzo settecentesco inglese, e del più popolare; pur se certe pagine del *Deerslayer* ci sembra reggano benissimo il confronto con Emerson. Comunque, nessuno vorrà negare che Mark Twain costituisca un punto nodale ma che a una certa fase della sua carriera si accorga che il dialetto, con la sua espressività forzosamente limitata, non lo regge più. È un fenomeno che si verifica anche presso gli umoristi americani del tempo, che acutamente il Tanner introduce nel gioco sottile da lui condotto. La crisi, e se si vuole l'involuzione di Mark Twain nella fase finale della sua carriera, procede sintomaticamente sul binario della problematica — che sempre aveva mostrato cedimenti e deboli fondazioni — e su quello del linguaggio, quando il vernacolo gradualmente si dissolve. Il Tanner, che a Berkeley ha consultato gli inediti twainiani, fornisce un'analisi piuttosto persuasiva, anche se molto si debba ancora lavorare sull'argomento. Ma quel che conta è il passaggio dall'innocenza, dall'uomo senza storia, al pessimismo, alla riconsiderazione dei rapporti tra uomo e storia e uomo e universo, fino all'affacciarsi angosciato sul buio del nulla, il famoso « dark » dell'ultimo Clemens. Per questo ci riferivamo alla « storia americana » di Capote e al paradossale confronto tra bene e male, tra innocenza e colpa, sino all'atto estremo del delitto e della violenza. Come una simile tragedia si consumi poi in James, il Tanner mostra con grande efficacia, tanto più ammirevole se si pensa che egli si avvia su una strada largamente battuta, e spesso con risultati lamentevoli. Altrettanto si può dire delle pagine ineguali ma rilevanti su Hemingway.

Curiosamente il Tanner scorge, nella conclusione del suo densissimo libro, una certa limitazione in quella che chiama «una particolare sindrome reattiva» per cui si oscilla tra gioia e disperazione, tra innocenza e tragedia. Consuntivi del genere appaiono soverchi e in ogni caso non pertinenti, tanto più quando, come correttivo, si chiude un libro tanto operativo su un tono perentorio e persino accondiscendente. Così, certe tematiche, e in particolare l'assenza di talune

tematiche (il sesso, esplorato per converso con preoccupazione forse eccessiva dal Fiedler e di recente dal Crews), meritavano maggiore attenzione di quella prestata del Tanner. Ma anche così *The Reign of Wonder*, oggi che all'innocenza pare sostituirsi sempre più cupamente il risveglio e il senso della tragedia, si pone come uno dei contributi di maggior spicco che ci sia stato dato di conoscere negli ultimi anni.

CLAUDIO GORLIER

## LINGUE E LETTERATURE ROMANZE

### Chiaro Davanzati

Rammentato appena, quando non addirittura ignorato, nei manuali liceali di storia letteraria e nelle antologie di uso corrente, fuori della ristretta cerchia degli specialisti per l'italiano di media cultura Chiaro Davanzati è poco più che un nome fra i tanti di autori di varia grandezza del nostro Duecento. Così scarsa considerazione in cui è attualmente tenuto questo rimator pur tanto fecondo (scrisse almeno sessantuno canzoni e più di cento sonetti) non può far meraviglia ove si consideri che essa segue un totale oblio plurisecolare cominciato prestissimo, certo già al tempo di Dante che mai lo menziona nelle sue opere, mentre sembra assai improbabile, per seri motivi di ordine stilistico, che abbia avuto con lui un fugace rapporto giovanile di corrispondenza poetica nella tenzone in cui l'interlocutore del Davanzati è dai manoscritti chiamato Dante, ma sarà verosimilmente quello da Maiano. È invece provato che molti celebrati poeti della sua generazione, fra i quali Guittone d'Arezzo e Monte Andrea, non disdegnarono affatto di scambiarsi versi frequentemente con Chiaro. Quali furono le cause di questo repentino e irreparabile declino della fama? Indubbiamente non ultima dovette essere la tenue valenza artistica, la sostanziale carenza di un'ispirazione veramente originale. Non ultima ma pure non decisiva, se è vero che le letterature di tutti i paesi pullulano di figure modeste, non

di rado ben più modeste del Nostro, delle quali tenacemente custodiscono la memoria. L'eziologia della eccezionale sfortuna letteraria di Chiaro Davanzati, allora, andrà ricercata in qualcosa di meno banale della mediocrità, di più decisamente specifico, magari nel suo costituzionale epigonismo che aduggia tanto la sua maniera provenzaleggiante e siciliana quanto quella guittoniana e quella protostilnovistica guinizzelliana. Ma c'è in Chiaro alcunché di ancor più peculiare e valido a giustificare il disinteresse e la disistima dei posteri, prossimi e remoti. Si tratta del brusco scarto tecnico, alquanto scandaloso almeno in sede «cortese», pertinente all'arte della sua versificazione e portante sia sul numero sillabico, mutando il tipo di versi situati in sedi strofiche corrispondenti, sia sugli schemi, talvolta asimmetrici, sia sulla natura della rima, variante spesso da relata a irrelata o viceversa, sia infine sull'andamento ritmico turbato da accenti non canonici. Di fronte all'insolito «disordine metrico» di alcuni componimenti la reazione degli antichi ben presto unanime sarà stata ovviamente di disgusto; l'atteggiamento mentale assunto invece dagli studiosi moderni fu di sostanziale sfiducia nella correttezza della tradizione manoscritta (spessissimo consistente nell'unica testimonianza del codice Vaticano latino 3793, il più venerabile dei nostri antichi canzonieri), e conseguente velleità di drastici emendamenti purtroppo sovente irrealizzabili. L'impossibilità di compiere un restauro sistematico di

tutto il « corpus » davanzatiano deturpato da tanti presunti oltraggi infertigli dai copisti, non poteva che scoraggiare ogni eventuale proposito di procurarne una edizione critica, col risultato d'impedire la piena comprensione e l'esatta conoscenza di un'opera che, per quanto poco quotata alla borsa valori della poesia, ha non di meno una sua innegabile importanza dal rispetto culturale. Veramente benemerita appare dunque oggi la lunga fatica di Aldo Menichetti, che con rara perizia ha finalmente approntato per la « Collezione di opere inedite o rare » pubblicate dalla Commissione per i testi di lingua un testo filologicamente fededegno delle rime del Davanzati (Chiario Davanzati, *Rime*. Edizione critica con commento e glossario a cura di Aldo Menichetti. Bologna, 1965). Nelle poco meno che cinquecento pagine del poderoso volume il lettore anche non particolarmente versato nello studio dei nostri antichi poeti trova la più assidua assistenza desiderabile, grazie ad un imponente apparato di note esegetiche, storico-linguistiche e stilistiche, e ad un ricchissimo glossario che non si limita a dichiarare le accezioni appropriate ai singoli contesti, ma ogni qual volta sia opportuno le giustifica con precisi rinvii ai testi di altri autori che le suffragano. Risulta dall'insieme di tali sussidi, indispensabili per una lettura massimamente consapevole che è spesso ardua anche all'esperto di antico italiano, un repertorio estremamente utile e suggestivo di una parte cospicua degli stilemi

e del lessico ricorrenti nella lingua poetica della nostra lirica delle origini. Come è fuor di dubbio che esso renderà preziosi servigi a linguisti e filologi, così è prevedibile che si dimostrerà per i critici strumento efficacissimo a misurare con la dovuta precisione i termini dell'iniziativa non proprio irrilevante di Chiario fra i rimatori del suo secolo, agevolando sensibilmente l'equa valutazione del rango che a lui compete nella civiltà letteraria duecentesca. Indicazioni fondamentali al riguardo sono del resto già reperibili nelle prime pagine dell'Introduzione di questo volume, che espongono i « dati biografici e culturali ». Le segue una minuziosa caratterizzazione grafica dei manoscritti, di grande interesse paleografico, quindi una rassegna analitica assolutamente esauriente, allo stato attuale delle conoscenze in materia, delle fonti del copioso bestiario davanzatiano. Il ricorso a metafore elaborate utilizzando nozioni più o meno fantasiose di scienze naturali, prevalentemente di zoologia, era nel Medioevo espediente usitatissimo della poesia amorosa o didattico-morale, del quale Chiario addirittura abusa. Tuttavia è proprio la reiterata manipolazione di questi materiali di riporto desunti da una tradizione retorica di estrazione occitanica che qua e là tonifica un'ispirazione sovente fiacca, le cui migliori risorse si dimostrano appunto di origine libresca esaurendosi nell'ambito di una modesta ma dignitosa letteratura.

GIORGIO CHIARINI

## TEATRO

### *Il segretario particolare*

*The Confidential Clerk*, rappresentato per la prima volta ad Edimburgo nel 1953, ricorda nella struttura *Cocktail Party*, anche se l'impalco apparente è più nervoso e il gioco dei sentimenti è contenuto in una cornice ironica, spesso paradossale.

L'ideologia religiosa di Eliot resta ancorata alla ricerca di una consapevolezza, dentro la quale solo pochi ritroveranno i segni della vocazione. Così in questa commedia, il protagonista, Colby

Simpkins, ritroverà nel gesto della rinuncia, la risposta all'ansiosa ricerca di una passata esistenza che aveva già presentita.

Eliot costruisce l'ordito teatrale con grave esattezza, ogni pagina tende alla conclusione e a rintracciare nei personaggi il movente nascosto che li porterà a definirsi. E non importa se l'intrigo appare meccanico e artificioso, conta solo l'elemento pretestuale, ciò che muove la riflessione. Teatro meditativo, che porta avanti ampliandolo il senso « irridimibile » del tempo, la forza delle scelte,

delle vocazioni che collegano, drammaticamente, all'antico fato delle tragedie. « Perché so che il tempo è sempre il tempo / E lo spazio è sempre e solo lo spazio / E ciò che era reale è reale una volta sola / E per un luogo soltanto / Mi rallegro che le cose sian come sono... » il canto di *Ash-Wednesday* (\*) è rivelatore del realismo di Eliot, del suo voler accettare la realtà — tutta — anche quella che sfugge ai nostri occhi — per ciò che è, senza interrogarla dubbioso.

« Fra l'idea / E la realtà / Fra l'impulso / E l'azione / Cade l'ombra » (*The Hollow Men*): (\*) questa immagine eliotiana ritorna come motivo dominante anche in *The Confidential Clerk* che, a dispetto delle apparenze ironiche e borghesi, è un invito alla consapevolezza, alla crudele visione del mondo.

Nella casa di Sir Claude si attende il ritorno della moglie Lady Elisabeth. Bisognerà dirle del nuovo segretario particolare, Colby Simpkins, facendoglielo accettare senza domande e, con discrezione, accendendole l'affetto. Colby infatti è il figlio segreto di Sir Claude, come la giovane Lucasta (una ragazza svagata e simpatica) che gli altri non sanno esser sua figlia. Anche B. Koghan, suo fidanzato, è un trovatello e questo suona aspramente critico alla società inglese aristocratica, dove la commedia è ambientata. Ma anche Lady Elisabeth ha il suo segreto: un figlio perduto che potrebbe essere Colby, cui si sente istintivamente affezionata. Il conflitto paradossale è ora tra i due vecchi coniugi: entrambi sentono che il figlio è loro e lo desiderano. Sognano per lui una vita migliore, una esistenza ricca e tranquilla. Ma la signora Guzzard che lo ha allevato in campagna con i soldi di Sir Claude, rivelerà che Colby è figlio suo e di un umile organista, ora morto, e che il figlio di Lady Elisabeth è il giovane B. Koghan, verso il quale la donna non nutre simpatia. A questa rivelazione Colby sente finalmente di avere una vita, dietro le spalle, e decide di seguire la *vocazione* del padre, andando a fare

l'organista in una piccola parrocchia. « Cade l'ombra »: la realtà predisposta rimette a posto i frammenti dispersi, crea nuove illusioni e ragioni di vita. Colby e Sir Claude per molti versi si assomigliano: in un discorso confidenziale, Sir Claude aveva rivelato la sua vocazione di fare il vasaio, gelosamente coltivata come un *bobby*, ma contrastata per il più sicuro mondo degli affari, che pure in cuor suo odia. « Mi piacevano forma e colore, e mi piaceva la materia che il vasaio tratta ». Ma Colby non vuole rinunciare a ciò che sente come una vocazione.

Chiusa in se stessa la commedia è uno spaccato del mondo reale, della società aristocratica inglese, sulla quale getta uno sguardo impietoso; apparentemente sofisticato *Il segretario particolare*, presenta una serie di tipici eroi, di figure convenzionali che, al momento giusto, rivelano la loro intensità. Lady Elisabeth è svagata, brillante, crede nel progresso e nei presentimenti; Sir Claude ripete il cliché dell'uomo d'affari, che conserva il piacere nascosto di far vasi di ceramiche, per sentirsi finalmente libero. Ma per ciascuno di questi esseri pensanti, ragionanti, estremamente logici nei loro discorsi, che accavallano realtà e apparenze, senza poterli più districare, ad un tratto può scattare la cerniera del silenzio, il momento della chiamata, che distrugge l'ordine raggiunto, riproponendo l'inquietudine. I personaggi si ritrovano come « uomini vuoti ».

La messinscena curata da José Quaglio alla XX Festa del Teatro a San Miniato è apparsa precisa; attenta ai valori del testo ha rilevato i contrasti e sottolineato la ricerca interiore, pur nell'esterno groviglio dei fatti. Ma avrebbe dovuto essere più precisa nella scelta degli attori: Gianni Santuccio ha appannato, con un tono monotono, la figura di Sir Claude; Giulio Bosetti, solo a tratti ha saputo dare nervoso vigore a Colby Simpkins; mentre Lucilla Morlacchi ha messo troppa superficiale vivacità nel personaggio di Lucasta; unica a posto ci è sembrata Elsa Merlini, nel personaggio non facile di Lady Elisabeth, vicace, moderna, imprevedibile.

(\*) T. S. ELIOT, *Poesie*, Guanda editore 1955.

## L'avventura di Maria

*L'avventura di Maria* di Italo Svevo è stata scritta attorno al 1920 e risente dell'inquietudine di quegli anni. (\*)

È un viaggio più che un'avventura, quello che Maria fa a ritroso, per ritrovare un'amica di collegio (Giulia) e mettere in movimento tutto un meccanismo di ricordi, come una proiezione di lanterna magica che trovi lentamente il suo fuoco. *(Tu sei lo specchio della nostra giovinezza e dentro ci vedo il tuo volto che mi rammenta solo cose gradevoli)*. Il ritratto di Maria è tra i più belli, denso di riflessi, di sensazioni precise e indefinibili, di accorati slanci pieni di verità e di turbamenti, sentimenti tutti ordinati da una precisa volontà di costruirsi, di darsi una dimensione critica: *Ho goduto quando la musica passava per il mio cervello e di là nelle mie dita, senza resistenze (...). È una gioia che dura pochi istanti, però*.

L'incontro tra le due giovani donne, compagne di collegio, è il punto centrale della commedia. Maria, violinista acclamata, bella, elegante, Giulia, piccola donna di casa, contenta della sua felicità domestica, senza ambizioni particolari. Il loro incontro dopo anni di lontananza, di abitudini, pone in rilievo la differenza dei caratteri. Maria crede nelle cose che fa, tiene al suo lavoro, si costruisce con forza e pazienza, tenacia e sensibilità. Giulia si rassegna a vivere, nella apparenza di una realtà. Nella casa borghese di Giulia, Svevo rimuove le apparenze, rovescia le cose che sono per rovistarle dentro la recita che ciascuno compie; ma fa questo con dolore, non per dichiarare un'idea ma per soffrire con i suoi personaggi, sinceramente, delle cose che ama. A poco a poco la realtà e l'apparenza si scambiano i loro posti. Il marito di Giulia — Alberto — perfetto, premuroso, votato alla regola, si manifesta, in realtà, diverso, ipocrita, galante, don giovanni; la moglie, si dispone ad accettare una umiliante situazione per salvare ciò che più la interessa, le apparenze. E la stessa Maria si rivela fragile, esposta alle tenta-

zioni di quelle piccole gioie « borghesi » che a parole contesta e respinge. C'è in questo conflitto tra l'essere e l'apparire il doloroso groviglio della vita stessa di Svevo, irrisolto tra il desiderio e il dovere. Scriveva alla moglie: « Sai, ad onta che io sia tutto intento a divenire nel più breve tempo possibile un buon industriale e un buon commerciante, io di pratico non ho che gli scopi. Resto sempre, dinanzi al nuovo oggetto, l'antico sognatore... ».

Un uguale conflitto si ha ne *La coscienza di Zeno*; anche Zeno suona il violino, e su questo punto accertato (Svevo aveva preso a suonare il violino e poi smesso, più volte, sempre insoddisfatto di sé) si ritrova l'elemento autobiografico di *L'avventura di Maria*. L'autobiografia è un punto fermo per Svevo: attraverso gli occhi di un personaggio rivive se stesso, i suoi dubbi, le sue reticenze, il suo conflitto con il mondo di tutti i giorni che lo circonda, con le sue ipocrisie, il suo bisogno di costruirsi un dato certo, sul quale congiungere la propria commedia. La « regola », insomma, di cui parla Giulia, *per cui bisogna lavorare ogni giorno, perché altrimenti in fine d'anno ci si trova d'aver perduto del tempo*. E attraverso l'autobiografia, l'ambiguità, questo restare indecisi a definire il proprio amore verso i personaggi — come la propria idea del mondo — tutti ugualmente amabili, nonostante i difetti, le debolezze, le care, insopportabili manie. Così la realtà di Svevo diventa il suo sogno, diventa la memoria indimenticata, dove le figure di contorno hanno un rilievo indefinito, fluido. Come il Ciuppi, di questa commedia, « amico degli artisti », o lo zio di Maria che sembra cavato da un racconto di De Amicis, o Maineri, il giovane pianista di provincia, che aiuta l'artista a ripassare i suoi pezzi. Dall'ambiguità all'ironia.

E i contorni de *L'avventura* sfumano in ironia, ironia del chiuso mondo provinciale, ironia della società borghese, ironia della famiglia. L'arrivo in casa di Giulia, la messa in luce dei personaggi secondari, la mancata prova, a causa della distrazione dei mille avvenimenti quotidiani (il ricamo, il ripasso delle lezioni del ragazzo, ecc.), sono momenti esemplari; poi la linearità del segno verso

(\*) *L'avventura di Maria* è stata rappresentata dalla Compagnia del Teatro Stabile dell'Aquila il 25 giugno 1966, durante il IX Festival dei Due Mondi, a Spoleto.

il terz'atto cede; ma il disegno tiene, il personaggio di Maria attraverso le contraddizioni, si afferma. Accetta la corte di Alberto, e per la prima volta il conflitto si rovescia: è il « borghese » che seduce « l'artista », ed è lei ad imporgli di rompere con la famiglia, ricostruendola assieme, con tutte le viltà, le ipocrisie che il gesto comporta. Maria non vuole l'avventura, chiede le stesse cose di Giulia. Si scopre vile e ipocrita, nel fondo. E quando alla fine, per un trabocchetto giocatole dallo zio, si accorgerà della meschineria di tutto, uscirà di scena, ammettendo: *Volevo la tua casa, Giulia, la tua felicità, tuo marito e sognavo di divenire buona e dolce come sei tu!*

I fili del tessuto si riannodano e, nel silenzio, Svevo chiude questa sua testimonianza su una condizione di vita, riaffermando il suo pessimismo.

La struttura, apparentemente facile della commedia, ha bisogno di un clima richiamato, di un ambiente dove possono esistere le ombre dei ricordi accanto ai personaggi, sognatori a loro modo, nella evidenza della realtà. A tratti la regia di Maranzana è riuscita a raggiungere questo mondo immaginifico, ad esprimere il sapore della vita provinciale, a sottolineare la certezza dei contrasti, a rendere quanto di letterario c'è nel testo. Così i costumi di F. A. Ciarletta, hanno dato il tono esatto, individuando i caratteri, rilevandone con discrezione, profilo e valore. Ma soprattutto Franca Nuti, è riuscita a rendere in tutte le sue sfumature il personaggio di Maria, ad un tempo fermo e fragile, nelle pieghe di una solitaria tenerezza.

EDOARDO BRUNO

## CINEMA

### *La battaglia di Algeri*

Già sullo scorcio del passato agosto, a chiusura della Mostra veneziana, si diffuse l'opinione che i films esposti mancavano, per la maggior parte, di qualità e di mordente. Registi acclamati e di punta — Truffaut, Agnès Varda — avevano deluso, registi nuovi, come il De Seta di « L'uomo a metà » (alla sua seconda prova, dopo « Banditi a Orgosolo ») erano generalmente e superficialmente disapprovati. Infine sul Leon d'oro, attribuito a Gillo Pontecorvo, si appuntarono critiche e dissensi di varia natura, fra cui la più evasiva e futile riguardava le suscettibilità nazionalistiche dei francesi. In realtà, nelle riserve espresse a mezza bocca, era facile ravvisare il convergere, speriamo fortuito, di una impaziente stanchezza dei tempi della resistenza e dell'impegno sociale, con le numerose correnti formalistiche e d'indagine introspettiva che ormai turbano ogni campo della *fiction*, riunite sotto la sacra impresa del disimpegno. Da questo punto di vista, è naturale che « La battaglia di Algeri » abbia infastidito e magari disgustato gli adepti delle ricerche psicanalitiche e surrealistiche di varia origine.

Nessuno, ch'io sappia, ha ancora esplicitamente dichiarato che « Roma città aperta », « Paisà » e altre esplosioni del primo dopoguerra sian roba ammuffita, buona tutt'al più per gli archivi delle cineteche: ma c'è da aspettarselo, tanto che ci par di averlo già letto. Alla stessa maniera si stanno liquidando, sul terreno letterario, anche i più cospicui frutti della rottura neorealistica di buona memoria, a tutto vantaggio di ogni specie di sperimentalismo linguistico, sintattico, pseudoscientifico, nelle sue folte articolazioni.

E non è detto che, riveduti per l'ennesima volta, la distanza di vent'anni non conti per quei leggendari exploits del cinema italiano. Certo, confrontati col ritmo scabro e precipitoso della « Battaglia di Algeri », essi ci apparirebbero poveri e anche retorici: ma ne risulterebbe chiara la genealogia del Pontecorvo, come fautore della presa diretta sui dati esterni e oggettuali di uno stato d'animo collettivo troppo irruento per esser indagato capillarmente. E qui vien da pensare all'incoerenza del fatto che più s'accentua e s'infittisce il prevalere delle masse e l'urgere di problemi che consigliano il dilatarsi dell'individuo nel mare sociale, e più il lavoro artistico mostra di appetire un anacroni-

stico isolamento dell'io. Non per nulla la solitudine dell'anacoreta è amena di fronte alla solitudine dell'uomo-massa. Vana difesa, disperazione?

Ma veniamo all'esame della Battaglia di Algeri, il film di qualità più limpido e comunicabile che oggi sia dato vedere. Il suo primo merito, inoppugnabile, è di procedere senza compiacenze ed evasioni d'intrigo, senza il minimo lirismo a buon mercato, coll'andatura di una serie di documentari, non importa se « ricostruiti » post litteram. Diciamo: « non importa », in quanto anche il documentario più autentico (non occorre rammentare il facinoroso « Africa addio ») si vale di legami in qualche modo arbitrari, trasparenti nelle operazioni di montaggio, e cioè di una intenzionale interpretazione dei fatti del tutto simile al lavoro di un narratore in proprio. Nel caso della « Battaglia », questo lavoro, in un certo senso filologico, d'integrazione e ricostruzione di testi (i nudi testi di vecchie fotografie e pellicole, di cronache e commenti orientati) è il medesimo di chi prepara una narrazione storica: e un film storico è, in effetti, la « Battaglia ». Senonché il regista, come prima si diceva, ha severamente scavalcato gli accessori inventivi del romanzo storico, l'episodio sentimentale, il protagonista, i comprimari: i suoi personaggi compaiono velocemente sullo schermo, come i competitori di una corsa a staffetta: da ciò un rigore che è sostanziale novità. Si pensi alla sommossa di Milano senza Renzo, alla peste senza agnizioni e ritrovamenti miracolosi, ma con tanto di date recuperate, giorno per giorno: a questo modo Manzoni avrebbe scritto davvero il romanzo degli anonimi che gli stava a cuore. E avrebbe ragione Enzensberger quando riconosce alla letteratura la possibilità di sostituirsi alla storiografia.

Infatti, quale studio meticoloso e documentato del neofascismo e del nazismo a Roma, è valso l'intenso palpitante racconto di « Roma città aperta », con tutte le sue approssimazioni frettolose? Nella « Battaglia di Algeri », quel mondo dei cittadini spauriti e oppressi si è spalancato e moltiplicato, fruendo di un distacco e di un'ampiezza di visione che nel '45 non si potevano esigere. Tanto più fitta e oscura la esotica folla, tanto più elo-

quenti il gesto e l'urlo delle innumerevoli braccia e bocche che esprimono, come da un unico corpo, una indiscutibile necessità: e qui val la pena di sottolineare l'alto livello del sonoro, parlato e musicale, che accompagna le sequenze. Con felice intuizione, il regista, pur disegnando studiosamente i caratteri di ciascun volto, ha operato in modo che nessuno di essi emerge in modo perentorio e tutti si confondono l'uno sull'altro: quasi a dar ragione al poliziotto francese che impreca: « queste canaglie si somigliano tutte ». In « Ladri di biciclette » De Sica scoprì che un qualunque operaio può recitare come un attore: qui il caso è diverso, tutti recitano a meraviglia, adeguandosi al passante colto per caso, perché è ancora viva in loro la paura e la disperazione di cui trasudano i muri della casbah rimasti in piedi. Non protagonisti, ma simboli di una estrema determinazione rivoluzionaria, rimangono nella memoria ottica dello spettatore, soltanto le facce delle tre donne dinamitarde travestite da europee e quella del colonnello Mathieu, freddo responsabile di una volontà di difesa astratta e, per così dire, tecnologica, che non ha nulla a vedere coi furori di un Massu. La raziocinante ferocia della sua tattica conduce Mathieu alla fallace convinzione che, stroncati ed eliminati i capi, la rivolta sarà domata definitivamente: e a questo punto val la pena di citare la ragionevole osservazione di qualche equanime francese, sul fatto che il Pontecorvo non ha minimamente accennato alle azioni partigiane nel bled, nelle montagne, a Orano. Al che il regista potrebbe rispondere con il titolo del suo film che, appunto, riguarda soltanto Algeri.

In sede artistica, e diremmo, poetica, ci sembra, d'altronde, che questa omissione non sia inopportuna. Dopo la tremenda sequenza della finta ambulanza che sventaglia raffiche di mitra sulla folla e va a sfasciarsi, coi suoi occupanti, travolgendo quelli che non può colpire; dopo la morte di Ali La Pointe e la stretta di mano di Mathieu al generale, a fine missione, l'esplosione delle cicale umane della casbah, indomita in capo a due anni, condensano il significato del film. I calcoli dello specialista Mathieu erano sbagliati, la forza e la strategia militare non garantiscono

la vittoria. E tuttavia, ha detto il più intellettuale dei capi algerini che hanno sacrificato la vita alla causa, vincere una guerra civile è ben più facile che assolvere i compiti che verranno dopo: una verità assai scontata, ma di cui il mondo in progresso non sembra tenere conto.

Ritornare con attenta imparzialità a recenti tristissimi avvenimenti e riproporne i problemi

tuttora, purtroppo, senza soluzione, è qualcosa di più che dirigere e realizzare un buon film che non si è curato di angosce psicologiche e squisitezze figurative. Assegnandogli il Leon d'oro, ci pare che, per una volta, la giuria abbia fatto atto di giustizia, compensando gli errori di tanti premi attribuiti, con leggerezza non del tutto innocente.

ANNA BANTI

© 1966 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