

L' APPRODO LETTERARIO

36

***Rivista trimestrale di lettere e arti
N. 36 Anno IX, Ottobre - Dicembre 1966***

ERI Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana

L'APPRODO LETTERARIO

Rivista trimestrale di lettere e arti

COMITATO DI DIREZIONE

RICCARDO BACCHELLI, CARLO BO, 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, Viale Mazzini 14 - Tel. 38-78 - REDAZ.: FIRENZE, Piazza S. Maria Maggiore 1 - Tel. 21-945
AMMIN.: TORINO, Via Arsenale 21 - Tel. 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. 36 (nuova serie) - Anno XII - Ottobre-Dicembre 1966

GIANFRANCO CONTINI	<i>L'influenza culturale di Benedetto Croce</i>	pag. 3
RODOLFO PAOLI	<i>Nelly Sachs</i>	» 33
NELLY SACHS	<i>Poesie</i> (traduzione di Rodolfo Paoli)	» 35
ANTONIO PIZZUTO	<i>Nuove paginette</i>	» 42
SERGIO SOLMI	<i>La scuola serale</i> (poesia)	» 55
LANFRANCO CARETTI	<i>Giuseppe Parini, tra riformismo e rivoluzione</i>	» 57
PIERO BIGONGIARI	<i>Meraviglia di Breton</i>	» 69

DOCUMENTI

<i>L'alluvione e il patrimonio artistico di Firenze</i>	» 83
<i>A venti giorni dall'alluvione</i>	» 93
<i>Firenze, la musica e ancora l'alluvione</i>	» 103
<i>Firenze rinasce con rabbia</i>	» 110

RASSEGNE

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	» 121
ALDO BORLENGHI	» » <i>Narrativa</i>	» 123
LANFRANCO CARETTI	» » <i>Critica e filologia</i>	» 128
SERGIO BALDI	<i>Letteratura inglese</i>	» 130
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	» 131
CLAUDIO GORLIER	<i>Letteratura americana</i>	» 135
GIORGIO CHIARINI	<i>Lingue e letterature romanze</i>	» 138
ROBERTO TASSI	<i>Arti figurative</i>	» 140
EDOARDO BRUNO	<i>Teatro</i>	» 143
MARIO LABROCA	<i>Musica</i>	» 147
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	» 149

Illustrazioni: Le opere d'arte danneggiate dall'alluvione di Firenze.

L'INFLUENZA CULTURALE DI BENEDETTO CROCE

di

Gianfranco Contini

Nel marzo 1951, a inaugurazione della collezione ricciardiana « La letteratura italiana, storia e testi », uscì quello che era previsto come ultimo volume del piano: una scelta di scritti di Benedetto Croce dovuta all'autore stesso. Fu un evento memorabile nella storia delle letture che una raccolta e composizione di pagine già stampate, note una per una, quando non familiari, suscitasse una tale impressione di novità. In questa situazione così traumatica io procurai d'immaginarci quale sarebbe potuto risultare, in un'eventuale storia della cultura italiana contemporanea, il capitolo da dedicare al Croce. È il « fondo di cassetto » che qui ardisco pubblicare (nonostante la forma parte didascalica parte polemica che male si riprodurrebbe oggi) perché è una testimonianza a caldo resa un anno prima della morte di quel sommo atleta della cultura: testimonianza che non si potrebbe aggiornare senza surrogarle qualcosa di molto diverso, senza corrodere la genuinità, si dica pure inattuale, e dell'ammirazione e, perché non dirlo?, dell'impazienza. Riuscire postcrociani senza essere anticrociani fu lo sforzo di quegli anni, che non è forse immeritevole di essere ricordato tra coetanei abbandonati a un anticrocianesimo rigorosamente postumo e juniores fruanti di alcuni risultati postcrociani quando ormai erano trapassati in moda, senza loro sudore.

L'inizio esatto del secolo è contrassegnato dalla fondazione dell'estetica crociana: del 1900 è la pubblicazione, quale memoria accademica, delle *Tesi fondamentali di un'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, del 1901 gli anticipi in rivista della sezione storica, del 1902 la prima edizione dell'*Estetica* in volume (con quello stesso titolo pieno), infine nel 1903 comincia a uscire *La critica*, con i primi saggi applicativi alle lettere italiane moderne, quelli che poi costituiranno *La letteratura della nuova Italia*. Attraverso l'*Estetica*, e soprattutto attraverso l'autorizzata divulgazione compiuta dalla rivista, il poco più che trentenne Croce (nato nel 1866) conquista la cultura italiana.

Codesti scritti sono rimasti i più popolari e, nell'immediato almeno, i più determinanti del Croce; quelli, comunque, che impiantarono il Croce proverbiale e sostituirono, male e vanamente riluttando l'università (conservatrice come tutte le « classi dirigenti » insufficienti), una media culturale nuova alla allora vigente, positivista, detentrica del cosiddetto metodo storico. Il pensiero del Croce si trovava, in tutt'i sensi, a essere volgarizzato; e se una tale depauperazione e insieme dogmatizzazione inerisce inevitabilmente a qualunque

diffusione che sia veloce ed estesa, la rapidità della vittoria, la quale era certo indizio essa stessa della pubblica insoddisfazione per l'erudizione esterna promossa a sostituto di poesia quando non sollevata a sua misura, metteva in circolazione le opere che oggi non appaiono le supreme del Croce, e così pregiudicava in anticipo l'efficacia dell'integrazione e degli svolgimenti ulteriori. Il crocianesimo corrente, al quale pur si deve la felice divulgazione dell'abito del distinguere e della riduzione all'unità, era asserzione e applicazione di tesi, quasi di verità piovute dal cielo, ancora sprovviste naturalmente delle necessarie implicazioni, ma soprattutto affermate fuori e sopra la storia. Questa interpretazione implicitamente respinge il Croce quando lamenta che sia rimasto vano il suo esempio e il suo richiamo alla storia dell'estetica. E se il suo insegnamento è essenzialmente metodologico e antimetafisico, nulla meno crociano di simile crocianesimo; ma è anche da riconoscere che il Croce si presentava in quella parte filosofo professionale e aprioristico più che altrove, e che le necessità dell'eversione polemica vi misero in ombra quello che era, di fatto o virtualmente, riforma del metodo positivo, instaurazione d'un nuovo positivismo.

Si sa che il Croce stesso doveva poi provvedere a ironizzare l'avulsione della sua estetica dal nesso sistematico e la sua introduzione in tutt'altri contesti; a sorridere, per esempio, degli innocenti preti, che, ciechi alla pericolosità di quella scienza mondana, presumevano di poterla digerire allo stato isolato. Sta in diritto, allora, conforme all'insegna più tardi adottata di storicismo assoluto, alla definizione della storia come pensiero e come azione, che il pensiero crociano sia storicizzato e riportato al « bisogno » che lo promuoveva. Nessuno potrebbe svolgere questa capitale indagine meglio di quanto abbia fatto il Croce in persona, in quel *Contributo alla critica di me stesso* (1915), scritto al termine della sua sistemazione teorica, che è insieme, e non certo per somma o combinazione, il capolavoro dell'espressione crociana e il giudizio più accettabile sul Croce nella storia. Un pathos rattenuto, una commozione non spenta ma vinta e superata, danno il tono a questa che l'autore chiama « autobiografia mentale », memore evidentemente dell'esempio vichiano (ma fermento autobiografico non pervade forse anche il *Discours* del razionalista Cartesio, il referto della fondazione d'un razionalismo?), e che tuttavia ha un sapore dominante di settecento francese, proprio il secolo più ingrato al Croce teorico. (A citarne qualche periodo si avverte come la deliziosa polverosità d'un classico, non più recente del prosatore Leopardi al massimo). A dichiarare questa strana impressione, si constata che la narrativa successiva è tesa o in ogni caso orientata verso il presente, rappresentazione espressionistica in atto, monologo interiore, perlomeno durata (così nel famoso imperfetto flaubertiano), caratteri alienissimi da quella scrittura crociana, dove invece domina il « passato », ma s'intenda un passato come processo (il grammatico, non necessariamente quel naturalista che crede il filosofo di cui si sta parlando, trova facilitato il compito dalle distinzioni ovvie nella sua morfologia-sintassi), e insomma il sentimento corrispondente alla coincidenza di fatto e di giudizio, di storia e di filosofia, di vita e di decisione, di partecipazione e d'intervallo.

Quella medesima ragione che del *Contributo* fa il culmine espressivo, ne fa anche il culmine intellettuale del Croce: mai più sarà superato questo senso della mutabilità organica del proprio pensiero, della sua relatività a una situazione storica; e in queste pagine, le meno dogmatiche che si possano concepire, anche la polemica è avvertita e proclamata come lotta contro una parte di se stesso. Che di fatto, dopo il *Contributo* non solo, ma a decenni di distanza, la riflessione crociana abbia progredito e conseguito risultati di novità sostanzialissima — basti anticipare in formula qualche tesi: la nozione di struttura, la giustificazione della letteratura, il concetto di storia come pensiero e come azione, la religione della libertà, il nuovo accento messo sull'interpretazione della categoria economica o dell'utile come vitalità —, non toglie che il pensiero del Croce non si sia mai più considerato altrettanto *in fieri*. Il sommario aggiornamento messo in poscritto nel 1950, riuscendo scheletrico, gelido, impaziente, è al riguardo estremamente significativo: attivissimo come filosofo, il Croce si è negletto come storico di se stesso, o, che non è altra cosa, si è negato contatto di simpatia col mondo circostante.

Un dato accomuna, per quanto depresso appaia oggi, né solo agli occhi del Croce, il livello, non certo morale, ma speculativo, dell'occasionale compagno, l'autobiografia mentale del Croce (la cui somma maturità è nel poter essere in prima persona) e quella, trasposta narrativamente (per poter conseguire la terza persona, con solennità storica attuata da Vico), del Taine: il del resto incompiuto *Etienne Mayran*. E questo dato è il valore liberatorio del pensiero, della scienza, del metodo, rispetto a un'insopportabile « angoscia »: una parola che, usata allora genuinamente (« l'angoscia acuta, della quale ho tanto sofferto in gioventù, è ormai un'angoscia cronica, e da selvatica e fiera si è fatta domestica e mite »), il Croce ammette tuttora, pur avvolgendola di caute virgolette per limitarne (non per nulla è riuscito a tacitarla) l'allusività terminologica. La disperazione giovanile (« Quegli anni furono i miei più dolorosi e cupi: i soli nei quali assai volte la sera, posando la testa sul guanciale, abbia fortemente bramato di non svegliarmi al mattino, e mi siano sorti persino pensieri di suicidio »), una disperazione descritta con esatta conoscenza della nevrosi (« lo stato morboso del mio organismo che non pativa di alcuna malattia determinata e sembrava patir di tutte »), è dal pensiero e dall'opera mediata in calma: la calma che è il tema psicologico dominante nel *Contributo*. La pateticità (e modernità) del *Mayran* è nel fatto che la fondazione proprio di un positivismo, covata da una mentalità di storiografo, muova da una premessa esistenziale: il metodo è una ricerca di salute, ha una portata religiosa. A rafforzare l'opportunità del parallelo, il *Contributo*, negando l'adeguatezza della definizione di « hegelismo » o « neohegelismo » al pensiero dell'autore, asserisce che con altrettanta leggittimità si potrebbe chiamare « nuova teoria dei valori » o « nuovo positivismo » o in altro modo: non è caso che il *Contributo* si appropri senza disdegno l'ultimo termine, per solito così poco lusinghieriamente connotato. S'intende che l'istanza « positivistica » insorge a quel modo, psicologico o esistenziale che si voglia chiamare, nel Taine e nel Croce, a

proporzione del carattere storico-erudito della loro cultura: in chi avesse cultura prevalente di tipo scientifico-sperimentale, essa suole insorgere con colore formale e matematico. Naturalmente, un positivista (di qualunque misura superiore al positivismo istituzionalizzato nella cronaca di quei tempi), e positivista di quella prima razza umanistico-storiografica, il Croce non è soltanto nella vittoria riportata sopra l'angoscia, e con ciò ad essa legata, e nel correlativo carattere enciclopedico (come desiderio d'una conoscenza totale, che nessuna brutta sorpresa, nessun imprevisto sopraggiungente da una qualunque parte dell'orizzonte, valga a minacciare); bensì, e per questa via è un positivista « nuovo », nella radicale distruzione delle metafisiche e dei miti, e nel desiderio (asserito forse soltanto qui nel *Contributo*) di essere funzionale, nel sogno d'una filosofia solo speciale e in atto, « filosofia dei fatti particolari » (« se anche, come certe volte mi vado non senza diletto immaginando, abbandonerò un giorno la "filosofia", quella che si suol chiamare filosofia in senso stretto o scolastico, il trattato, la dissertazione, la disputa, l'esame storico della dottrina dei cosiddetti filosofi »).

La simpatia è massima verso il Croce del *Contributo* non tanto perché esso lo provi tentato dal sentimento divenuto poi araldico del nostro secolo, la disperazione o « angoscia » (come del secolo precedente era il tedio), quanto perché ripristina nella storia una dottrina che se ne suole vedere fuori. Gli inizi del Croce sono stati eruditi. L'esclusiva erudizione della giovinezza, in chi, come il Croce, dovrà trascenderla vistosamente, mostra che una vita non può essere impostata unitariamente, posto appunto che l'arrivo all'unità è lo sforzo d'una vita, ma che in essa la tradizione gioca il suo peso ereditario. Se si contengono interessi culturali, erudizione è il tentativo d'impadronirsi degli « oggetti » della cultura; nella specie, essa era erudizione locale, cioè concreta e vicina al suo limite: la prima calma che il Croce consegue in questa vita umile e frugale di frequentatore di archivî è nella coincidenza con fatti precisi, nel senso d'un'opera. Ma le esperienze di cui oggi sono principali testimoni *Storie e leggende napoletane*, *La Rivoluzione napoletana del 1799*, *I Teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo XVIII* e, d'interesse ormai più generale, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza* e i primi studi sull'età barocca, non diedero al Croce la pace dell'autosufficienza: quell'autonomia che il Croce idoleggia affettuosamente nel profilo d'un erudito municipale del vecchio stile, Bartolommeo Capasso. L'inquietudine si traduce nell'istanza d'una giustificazione, nella necessità di aggiungere al fatto la coscienza del fatto. Di qui la prima, e decisiva, domanda speculativa del Croce, alla quale germinalmente va ricondotta la sua intera attività: che cos'è quest'attività storiografica che esercito? perché studio storia? Il primo tentativo di risposta è nella memoria letta all'Accademia Pontaniana nel 1893, *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*, titolo che già espone la tesi, della storia distinta dalla scienza e portata entro la sfera della conoscenza individuale. Una tale soluzione provvisoria si trova così a involgere l'altro problema dell'arte, che si isola (conformemente al peraltro modesto fatto, cioè alla concomitanza di precoci

prove critiche all'attività storico-erudita, insomma normale di una tradizione umanistica) nel secondo dei più tardi chiamati *Primi saggi*, *La critica letteraria* (1894). In tali premesse dell'*Estetica* non conviene però, con postuma interpretazione, convertire troppo rapidamente in necessità (nella necessità creata dal pensiero maturo) la convergenza. Così, se la pratica storiografica porta, certo per uno scatto originale, alla riflessione sulla storia, è dubbio che possa dirsi identicamente funzionale quello che da tale riflessione porta alla storia della teoria storiografica, dove più attiva è la molla della conoscenza enciclopedica: si merita la teleologia chi sa effettivamente svolgere le implicazioni, cioè le pone come tali, in altre parole meglio il Croce della *Logica* e opere successive che quello della prima *Estetica*. Nell'indagine sui precedenti della teoria storiografica prende sicuramente posto preminente Vico; ma la sintesi di Vico e Hegel, di « storia ideale eterna » e di dialettica, avverrà allora, e non ora, quando a Hegel il Croce giunge indirettamente attraverso lo studio, appassionato e subito critico, del marxismo, suggerito dalla familiarità con Antonio Labriola (*Materialismo storico ed economia marxistica*, 1900; edizione di scritti del Labriola), e meno indirettamente dalla frequentazione dell'opera del maggior hegeliano meridionale, Bertrando Spaventa, schivata un tempo come teologica ma ormai fattagli vicina da Giovanni Gentile, divenuto suo sodale di studi. Ciò che adesso si somma a Vico è piuttosto il formalismo dell'antihegeliano Herbart, al quale era passato il Labriola dopo abbandonato Hegel: non linearità e insieme infinità del progresso, da Vico; dal herbartismo, rispetto dell'individuale e sguardo fermo alla trascendentalità dei valori. Allo stesso modo ritiene più veramente valore di convergenza che all'esercizio scolastico d'una qualche critica s'aggiunga la rilettura decisiva del De Sanctis (dei cui *Scritti inediti e rari* cade in questi anni la ristampa a cura del Croce): un hegeliano molto *sui generis*, cioè un uomo di fondo culturale hegeliano, ma, oltre che pochissimo dogmatico, costantemente inteso a scovare l'ingegnosa trovata dialettica che gli consenta di trascendere il limite funerale della già scampinata fine dell'arte. Vero è che il Croce, tutto attraendo alla propria attualità il De Sanctis, ne estrae a preferenza la nozione (e ancor più la parola) di « forma » e la interpreta kantianamente come sintesi a priori. In conclusione, la nascita dell'*Estetica* è l'avvenimento relativamente meno funzionale della carriera crociana: la stimola soprattutto l'eliminazione d'un punto oscuro insorto nella riflessione sulla storia, e proprio del capitolo filosofico meno indagato. L'*Estetica* proclama sì il suo, se non massimo, più prossimo sussidio in un maestro filosofo solo « di fatti particolari », ma rispetto alla critica va considerata come un tema di pensiero « puro »; e in quanto tema storico di pensiero è mossa dalla necessità d'identificare o, quale ormai è il caso, opporre storia e arte: opera (sarà permesso, non più che per metafora ammirativa, invocare l'eterogenesi dei fini?) d'uno storiografo riflesso, giunto alla conquista della distinzione. Se fosse stata strettamente funzionale, l'*Estetica* non avrebbe infatti assunto l'aspetto relativamente metafisico che riveste (« l'arte è... »), ma sarebbe stata esposta in modo formalmente metodologico (« le condizioni del giudizio

estetico sono... », « il predicato del giudizio estetico è... »). Il Croce ha ragione di rifiutare la qualifica generica d'idealista perché sente che la letteratura dell'idealismo postkantiano nella quale si avvolge, con la teofania che importa, resta al di qua delle punte più avanzate del suo pensiero, del « vero » Croce o di quello che nel senso del suo *Hegel* può chiamarsi il « vivo » del Croce.

Costitutiva dell'*Estetica* è la prima risoluta affermazione teoretica dell'autonomia dell'arte: nella quale è da riconoscere l'aiuto avuto dal herbartismo, dalla teoria dei valori e dalla *Critica del giudizio* in quanto elaborativa della « finalità senza fine ». Culturalmente è lecito distinguere la tesi dell'autonomia, che implica l'eversione di tutte le estetiche eteronome, cioè intellettualistiche ed edonistiche e pedagogiche o moralistiche, dall'altra dell'arte idealmente storicizzata e cronologizzata come attività « aurorale » e assolutamente anteriore dello spirito: dove agisce il grande motivo romantico, appunto da Vico a Hegel. L'arte, che non è più storia, in quanto anteriore a ogni giudizio di realtà e irrealtà, è però ancora letta nella sfera conoscitiva (il che assume la posteriorità della pratica alla teoresi). In quanto attività conoscitiva, essa è intuizione; ma, appunto per la sua initialità, è anteriore alla percezione, che è già giudizio, dunque intuizione pura. Essendo assolutamente iniziale, non è distinguibile concretamente in intuizione più espressione; da che la proclamata identità d'intuizione ed espressione, kantianamente sentita come sintesi a priori e affermata come identità di forma e contenuto, talché sinonimo d'intuizione pura è il termine desantisianiano di forma. Ma allora qual è il contenuto della sintesi a priori? che cosa è degradato a materia nell'arte? Nella risposta a tali domande, nel maneggio dello strumento gnoseologico che si chiama sintesi a priori (strumento che sarà euristico al Croce di estensioni analogiche in altre scienze filosofiche, ma proprio perché la sua prima scienza è fondata su quest'analogia da Kant) è pertanto immanente la soluzione della dialettica come circolazione dello spirito.

Forma generale dello spirito, e perciò più estesa della poesia professionale dove si specifica solo quantitativamente (identità di genio e gusto), l'attività estetica è qualcosa di quotidiano: la sua quotidianità è il linguaggio, e l'estetica è una « linguistica generale ». Questa definizione si ricava dall'anteriorità dell'arte e dalla correlativa identificazione di intuizione ed espressione, e s'incontra organicamente più che culturalmente, a parte gli spunti intrinseci a Vico, con la concezione, che si può dire humboldtiana, della lingua come creazione e poesia anziché, razionalisticamente, come comunicazione e strumento. Qui è un grosso nodo del crocianesimo: la parzialità dell'*Estetica* ha per effetto, e in sostanza lo manterrà anche dopo la sua integrazione nella *Filosofia dello Spirito*, l'eversione d'ogni altra linguistica, diciamo della linguistica semantica o grammaticale, come « falsa » rispetto alla linguistica « vera »; mentre ogni linguistica è vera, una volta riconosciuto, beninteso, che la lingua non è affatto *adaequatio* a una realtà a lei precedente, e che la sua « prima » attuazione è libera; ma precisamente l'*Estetica* dà solo la « prima » verità, e tutto lo spirito,

dirà il Croce, è libertà, e di conseguenza quell'entità sociologica, quell'istituto che ha nome di lingua, è soggetto di più tipi di giudizio, teoretici e pratici (in quanto la struttura linguistica sia oggetto d'un esame scientifico-sperimentale, cioè, come interpreta il Croce, di natura pratica); cosicché la proposizione crociana va interpretata, proprio entro il suo sistema, nel senso che il giudizio teoretico-intuitivo della lingua non importi implicazioni, altro che per riferimento al circolo dialettico. Anche qui, come sopra, l'*Estetica* chiama altro: salvo che, diversamente dal caso precedente, e per la buona ragione che il Croce ebbe poi pratica insigne della critica letteraria ma nulla della linguistica, l'indispensabile precisazione non è sopraggiunta, se non in abbozzo precario e insufficiente. E se, parlando in prima istanza dell'*Estetica*, si è indotti, anziché a meramente descriverla (posto che tale assunto sia ammesso), a farne risaltare gli addentellati, verso il « futuro » tanto quanto verso il « passato », ciò vale didatticamente a storicizzare in ogni modo questo libro, che, ma soprattutto per la sua immobilità e consistenza di oggetto, ha meritato di essere il pane quotidiano del nostro secolo: il pane precisamente, più ancora che il lievito.

Più ovvî, seppure capitali, altri corollari dell'antiorità dell'arte, peraltro d'accordo con la componente formalistica non meno che con la « romantica »: la negazione della pluralità (fosse pur solo dualità) delle arti, dei generi letterari, degli stili, infine della traduzione come sostitutiva dell'originale. Si noti come per tal via la retorica tradizionale, cui appartengono le negate discriminazioni di, per così dire, sottocategorie, venga sceverata dalla poetica tradizionale: le quali, come dirà più tardi il Croce, erano state malamente confuse, a tradimento della dottrina aristotelica, che così opportunamente le staccava, attribuendo la retorica all'attività politica (e qui il Croce meno prudentemente avallerà un etimo « popolare », indubbiamente significativo ma non primitivo, di *rettorica* con due *t*⁽¹⁾); la battaglia avverso la retorica apparirà allora rivolta contro la retorica che usurpi le funzioni d'estetica, contro pseudocategorie che si pongano come categorie, non contro la legittimità della retorica che troverà in luogo debito la sua giustificazione. In compenso la poetica è richiamata alla dottrina del bello, detta estetica nella tradizione del Baumgartner; il che importa, oltre alla liquidazione di residui ormai archeologici (la categoria di sublime, la presenza del brutto in arte), una presa di posizione rispetto al difficile problema (il giudizio emana dal Croce) del bello di natura. L'eliminazione del bello fisico o di natura è indispensabilmente condizionata all'irrealtà idealistica della natura; ma, essendo evidente che qui non ha precisamente luogo la natura che è oggetto della scienza per antonomasia, quella che il Croce interpreterà come schermo pratico, bensì quella tale natura in cui le intuizioni artistiche si sono solidificate e « oggettivate » come opere d'arte (intese come semplici appoggi a occasioni mnemoniche), si apre la via alla soluzione proposta, che è: il bello di

(1) Si allude alla connessione etimologica di *rettorica* con *rettore*, reperita in testi antichi dal Pézard, mentre essa già postula il raddoppiamento, che avrà la stessa ragione che negli antichi *matematica* o *eterno*, o in *attimo*. Ma il Croce non può vedere che dall'esterno la « *faillite de l'étymologie phonétique* ».

natura inerisce a intuizioni che non hanno trovato « estrinsecazione ». Il *consensus*, prova triviale di oggettività, è eliminato come fittizio: eliminazione non indispensabile nemmeno in dottrina crociana (almeno nella sua fase più svolta, eliminativa d'ogni equivoco individualistico), posto che in uno stato d'animo collettivo va veduto il sostantivo e non l'aggettivo, e anzi come collettivo e sociale è qualificato ogni atto; ma, oltre che l'eventuale traccia d'una nozione individualistica dell'Io estetico, in quell'espunzione è da vedere l'implicito aborrimiento del Croce per ogni estetismo (il turismo nella sua fase moderna è, quanto lo zelo endemico per le opere figurative, di data e marca ruskiniana, e la passione per il paesaggio nasce in clima barocco). Ma conta soprattutto il nodo centrale, dell'intuizione non estrinsecata, perché precisamente questa spiegazione, se non si lega (essendo il « bello di natura », che è così una mera nozione psicologica, anteriore a ogni specificazione di poesia o pittura o musica), si collega alle difficoltà suscitate dall'« estrinsecazione », da ciò che il Gargiulo chiamerà il « quadro non dipinto », e in definitiva da quella che il Croce definirà con disprezzo, e a norma autobiografica ⁽¹⁾, « critica degli scartafacci ». Nodo non sciolto nell'*Estetica*, beninteso dal rispetto funzionale, per la critica che maneggia filologia o tratta arti plastiche: perché la distinzione di processo espressivo e di processo estrinsecativo è dialettica e non psicologica; e tuttavia all'azione estrinsecativa come alla critica stilistica, per la crociana unità di azione e d'intenzione, non può essere negata rispettivamente portata espressiva e verità teorica. Ecco un altro punto per il quale l'*Estetica*, letterariamente chiusa, apparisce aperta; e aperta, questa volta, anche dopo l'evoluzione della sistemazione crociana, come provano alcuni decennî di rivolta, non tutta certo speculativamente armata, ma non per questo da sentenziare illegittima a priori. Che la « formulazione d'immagine » di Cesare Brandi si distingua dalla « costituzione d'oggetto » come l'intuizione dall'espressione, secondo l'accaparrante interpretazione crociana, è innegato nel contesto storico e funzionale. La « poesia » (o la musica) « non scritta » (beninteso non scritta nella mente, altrimenti l'estrinsecazione, parificando inchiostri e colori, riuscirebbe davvero estrinseca) è priva di realtà: perciò la critica detta stilistica rappresenta quell'atto non come un'opera bensì come un processo, e se sembra fondarsi sul « poi » anziché sul « prima » (come per solito la critica figurativa e lo stesso Brandi, ma si tratta di un « prima » formale e non sentimentale o pratico), ciò dipende dall'orientamento storico nel quale viene rotto, per poi ricomporlo, l'atto. In realtà, non l'*Estetica* è qui insufficiente, ma la sua storica applicazione di natura metafisica. Del resto, è chiaro, l'*Estetica* non appartiene più al Benedetto Croce dell'anagrafe che agli altri usufruttuari.

Interpretata non per nulla come estetica dell'intuizione-espressione piuttosto che dell'espressione-intuizione, questa estetica è un'estetica romantica, se la qualificazione può essere riferita, come distinguerà la *Storia d'Europa*, a un tema di pensiero oltre che a una

(1) Il Croce descrive un sé prosatore, probabilmente storico, intento a ricamare letterariamente canovacci provvisori. Si sa (prefazione ai *Nuovi saggi*) che egli distrugge, dopo scritto il libro, i propri appunti.

ben diversa sindrome sentimentale. Per il Croce dell'*Estetica* la poesia non è né romantica né classica, se codesti pretendono di essere predicati categoriali, ma è l'una e l'altra cosa insieme, cioè impulso e composizione, passione e dominio: allo stesso modo verrà asserita nell'*Etica* la correlazione dialettica del male al bene. Ma dal rispetto della tradizione il Croce, che goethianamente ha sempre inteso sottolineare la propria classicità (non classicismo), cioè il momento della vittoria, è il più definito eradicatore del classicismo. Nonostante l'ulteriore giustificazione ch'egli procurerà della letteratura; nonostante la sottostruttura militante di quelle in astratto incontrastabili proposizioni, che poesia classica e cioè sola vera sia quella che giunge al Carducci e con lui finisce, e dannabile il successivo «decadentismo», nessun dubbio che per l'*Estetica* il Croce metta termine alla tradizione classicistica o umanistica, legata a un canone, a un *numerus clausus*, a un *cursus studiorum* certo e limitato, a una concezione del Bello non si sa dire se più oggettiva o convenzionale. Proprio il Carducci, del quale doveva essere mostrato che come versificatore piegò anche lui le modeste sue forze al cosiddetto decadentismo, come letterato (un letterato necessariamente limitato dal Croce) fu l'ultimo epigono del costume umanistico: lo indica la legittima difesa, l'istintiva conservazione, che fu la sua grezza e crassa ostilità al De Sanctis, lo significa l'idoleggiamento polemico che, giusto in antitesi al Croce, doveva farne il peraltro ormai non umanista ma neoumanista Renato Serra. Il Croce dell'*Estetica* come quello del *Contributo*, il Croce senza specificazioni temporali, anche se talvolta gli accada di sembrare troppo fiducioso della raggiunta sicurezza, è un trionfatore, e dunque tributario, delle Madri, dell'irrazionale. Per questa sua costituzione dialettica, egli è padre e complice di un'epoca nel complesso da lui fastidita e castigata.

Quanto alla sezione storica subito aggiunta all'*Estetica*, appare certo indispensabile che l'autore si definisse rispetto ai responsabili, positivi e negativi, della sua cultura viva, rispetto ad Aristotele, a Kant, a Hegel, a Herbart e così via, e in modo particolarissimo a quel pensatore fuori dei quadri sindacali che fu Vico, a quel filosofo extraprofessionale che era stato il De Sanctis: razza, quest'ultima, singolarmente prediletta dal Croce, che si compiace d'includervi Flaubert se non proprio Baudelaire, come del resto gli è carissima l'altra fin nei minori, sin nel Pallavicino, nello Zuccolo (buon teorico altresì dell'altra scienza mondana) e nei restanti fermenti alogici dell'età barocca. Ma l'intera ricerca, per preziosa che sia, è rigorosamente necessaria all'assunto? Va precisato quello che sopra si accennava: la raccomandazione, e didascalica e teoretica, che il teorico s'imbandisca e assaggi tutta la storia della teoria, fino all'esaurimento dell'elenco — dell'elenco, bisognerà pur dire, delle possibili occasioni di necessità —, non interpreta dopotutto in modo esterno la storicità del sapere, non contraddice l'interpretazione crociana del discepolo, del rapporto con la verità altrui? In quell'indomita e feroce onestà non è all'opera il consueto stimolo erudito-enciclopedico? In esso gli «oggetti» stanno per quel «mondo» che solo con la sua totalità potrà placare l'angoscia. Posta l'*Estetica*, se è lecito il gioco etimologico, quanto l'impli-

cazione è necessaria l'applicazione: non solo l'ulteriore svolgimento sistematico ma i saggi concreti della *Letteratura della nuova Italia* (i primi due dei volumi che li riuniscono sarebbero stati pubblicati nel 1914, i due successivi nel 1915, senza contare le appendici raccolte tardi). Nel *Contributo* il Croce non dissimula la loro prima origine applicativa, come ammette che l'interesse propriamente critico sopravvenne più tardi, nel praticare il mestiere. Prima il principio, poi la sua funzionalità: a ritroso dunque (e specialmente con allusione all'autore della *Filosofia dell'arte*) il Croce assevererà indispensabile al teorico dell'arte l'esercizio critico e il possesso d'un orecchio fine. Si può concludere che il Croce prese a giudicare degli italiani contemporanei (come induceva il Gentile a occuparsi, sulle stesse pagine della *Critica*, dei pensatori contemporanei) per un motivo prevalentemente intellettuale, perché la concretezza della problematica critica si converte, per usare il verbo vichiano-crociano, in critica militante. Gli aggettivi « contemporaneo » e « militante », peraltro, vanno pronunciati con qualche cautela, poiché è difficile che esattamente militante sia un'attività critica esordita sotto i quarant'anni, e il suo oggetto è in corrispondenza orientato verso il passato sia pur prossimo: il Croce si scinde espressamente da ogni contemporaneità al cosiddetto decadentismo e proclama che la sua generazione fu casomai carducciana.

Quanto più rapido, conviene che uno sguardo a questi saggi distingua il metodo concreto e i valori affermati. Per ciò che è del metodo, si può dire che esso espliciti l'analisi distintiva categoriale: la cernita ed esclusione, con didassi identica a quella dell'*Estetica*, dei motivi intellettualistici, edonistici od oratori. La tonalità corrispondente a un atteggiamento similmente intellettuale è di necessità calma e fredda. L'aspetto negativo della critica non detiene mai l'entusiasmo e la violenza polemica propria, ad esempio, del De Sanctis giudice del Bresciani o del Guerrazzi o del Prati; l'atarassia distintiva, che non conclama il brutto ma lo qualifica altro dal bello, si muterà poi (per la tesi, al solito splendidamente formulata, dalla genesi pratica dell'errore) in severità acerba contro la non arte che si offra come arte, vale a dire (poiché in linea teorica le due proposizioni sono sinonime) contro un fatto che la società circostante pertinacemente classificherà come artistico: lo storico si sarà trasformato allora in uomo d'azione. La poesia è assunta come tale, non può essere oggetto di dimostrazione ma solo di « designazione », per usare il termine tecnicizzato dal Gargiulo. Di qui la frequenza delle citazioni, l'aspetto antologico e frammentario assunto dai testi esaminati, la distribuzione per così dire spaziale del valore poetico. Per il momento anche l'aspetto positivo della critica è assertivo, apodittico: nulla della dialettica drammatica, e magari un po' teologica, del De Sanctis, ma semmai una qualche vicinanza tonale agli umanisti dell'Ottocento francese; nulla ancora dello sforzo di riduzione all'unità, quale si farà evidente più tardi. E si farà manifesto dove? innanzi a grandi anime, perché i genî, dirà il Croce nella prefazione al volumetto su *Pascoli*, sono rari, non più di dieci o quindici in tutta la storia della poesia italiana, e ci vuole già molta indulgenza a trattare i personaggi della *Nuova Italia*. È singolare come finisca a rispuntare successivamente, con-

trabbandata dalla cosmicità, la distinzione di maggiori e minori, eretica per l'*Estetica*, una volta che l'inessenziale distinzione quantitativa è assorbita nell'indistinzione qualitativa. Occuparsi dei « minori » fu dunque per il Croce non solo applicazione, gesto di concretezza, ma indulgenza alla solita istanza enciclopedica. Quella frammentarietà appare pertanto sotto una luce più precisa, non tutta legata al metodo che s'intitolerà di *Poesia e non poesia*; e insorgerà, come appunto marginale, conservazione di qualche cosa durante il « vizio impunito » (Larbaud) delle avventure di lettura *à bâtons rompus*, a sostituire la trattazione « esauriente » che la teoria mostra impossibile, sempre che il Croce non si assuma di dimostrare l'unità del genio. Ora, qual è lo strumento metodologico di tale unità? Citando, il Croce non teme di riassumere e parafrasare; il suo schema di designazione è sempre stato desunto dalla materia o sentimento. Come se il contenuto fosse « anteriore » e la lingua « posteriore » alla sintesi a priori, come se il contenuto (astratto) e la lingua (astratta) avessero diversa dignità o usufruibilità, il linguaggio non ha posto nella didattica crociana. Può ben darsi che la questione abbia qualche rapporto con la cosiddetta corposità o plasticità degli autori cari al Croce. Qui, a ogni modo, si elabora la metodologia della massima critica crociana, e della corrispondente teorica, consistente nella caratterizzazione o qualificazione mediante un sentimento dominante.

Per ciò che è delle tavole di presenza ricavabili dai primi saggi crociani, quell'intelligenza e quel metodo freschissimi appaiono messi al servizio della tradizione recente nel suo complesso. Particolare simpatia e felicità cadono sugli esponenti del realismo o naturalismo regionale, massimo il Verga, e subito assieme la Serao, il Di Giacomo, e via via: al che allude la vulgata credenza, ora accennata, che il gusto letterario crociano sia plastico o corpulento. Ma solo mossa da *pietas* tradizionale (*pietas* verso un se stesso antico, beninteso: riconoscenza a un poeta suscettibile di consolare anche gli archivisti e bibliotecari) sarà la celebrazione del Carducci? e anzi solo del Carducci poeta, aggiunte le alcune liriche che si possono estrarre dalle prose, e di un Carducci da interpretare come « sano », rifiutando quando verrà tempo le acute insinuazioni del Petrini circa l'inclinazione delle *Barbare* al gusto « decadente »? Certo, il saggio carducciano talmente assume per valido l'accento positivo e quasi omette, o riduce, la designazione (la quale è una vera e propria « dimostrazione » pedagogica), che riesce a essere uno dei più intellettuali: fenomenologia in sei punti che, fatte le verifiche, si riscontra adatta a tradursi in storia, anzi in cronologia, ideale. Ma l'ultima precisazione sulla cosiddetta salute ha in sé la chiave della risposta: oltre che ingrediente precipuo della tradizione, il Carducci è idoleggiato come l'ultimo poeta anteriore alla « malattia » decadente, cioè a una sindrome intellettualistica, edonistica e con ciò immorale, specificamente detestata dal Croce. Tutti i fatti posteriori a quegli anni — D'Annunzio, Pascoli, « futuristi » e loro vari successori, Pirandello, compatta epoca di decadenza senza luce di riscatto (e non mancano precedenti analoghi, e italiani, come non a caso dimostrerà una *Storia*, quella dell'età barocca) — per il Croce attestano un solido

non essere poetico, che poi è vizio morale: per deduzione logica, ma anche a temporale intervallo. Il progresso di avversione e intolleranza si svolge in modo lineare e univoco ma non perciò meno graduale. Il primo saggio su D'Annunzio ha un tono chiaramente positivo: si faccia pure la tara, secondo il postumo invito del Croce, a quanto, in esso tono, era rivalsa polemica contro la diffusa condanna dei moralisti, e in genere contro una condanna male impiantata (a tale impulso, non so se più generoso o polemico, si dovette per esempio la riabilitazione di Oriani); ci si legga pure solo una provvisoria antitesi ai candidi « idealisti » sprovvisti di passione per la realtà « corpulenta », in attesa della futura sintesi. Resta il fatto che il Croce distinguerà poi un primo e un secondo D'Annunzio, il primo non incapace di predicato positivo, beninteso nei limiti della definizione del « dilettante di sensazioni », che svolgerebbe i suoi dati autentici fino al *Fuoco* e alla *Figlia di Iorio*; mentre il secondo non sarebbe se non uno stanco ripetitore di se stesso. Quella cronologia, contro cui non molto sarebbe da eccepire, a parte l'asserita mancanza di novità, ove ponesse la cesura solo innanzi al D'Annunzio prosatore d'arte, riesce, così com'è, fortemente sospetta: non sarà per caso la cronologia del primo saggio crociano? Quello che è concesso al *Fuoco*, o diciamo al *Trionfo della Morte*, non può essere a *Forse che sì?* quello che alla *Figlia di Iorio*, non può essere alla *Fiaccola*? Nessun iato, è evidente, cade in questi paraggi. Se dilettante di sensazioni prima, nel senso positivo, D'Annunzio lo sarà anche dopo. E se mistico (Fogazzaro non ebbe mai grazia agli occhi del Croce), se estetizzante, cacciatore d'impressioni disgregate dopo, lo sarà stato anche prima. La vicinanza ai moduli del verismo provinciale e, come il Croce stesso dice esplicitamente, alla tradizione carducciana vale al massimo per il primissimo D'Annunzio, da molti anni sorpassato quando fu pubblicata *La Figlia di Iorio*. In realtà l'opinione del Croce è venuta mutando circa l'interpretazione da conferire alla sensualità frammentaria, parallelamente a una sempre maggiore lontananza della produzione circostante (i « futuristi ») dagli schemi realistici e carducciani, che addita le premesse altrove e svela la responsabilità corruttoria dei primi decadenti. Circa l'altro bersaglio, Pascoli, non si può dire davvero che il Croce sia ricorso a palinodie: assenza di unità, sgarro tonale, intrusioni intellettualistiche e velleitarie per lui hanno sempre denunziato in Pascoli una mancanza di classicità; è bensì cambiato l'accento, urbano agli inizi, poi aspro fino all'insolenza. Il movente non è dunque, o non è soltanto, in uno stato di privato malumore innanzi alla letteratura della nuovissima Italia che sempre più rinnega in fatto la « nuova »; è bensì nel cielo teorico che gli corrisponde, nella valutazione dei sentimenti coltivati, e resterà poi da vedere se troppo immediati o troppo indiretti, rispetto alla misura e natura storicamente accolta. L'avversione a determinati ordini di sentimenti importa un approfondimento della meditazione sul rapporto di poesia a sentimento.

Sono così messi in rilievo i motivi mentali che successivamente si svolgono nelle nozioni di liricità e di cosmicità dell'arte, implicando la costituzione dell'intera « serie di sistemazioni » crociana.

La prima « integrazione », quella di liricità, è affermata nella conferenza, tenuta al congresso di Heidelberg (1908), *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte* (dal 1909 nei *Problemi di estetica*). In quanto unità di rappresentazione (« epica ») e di contenuto, l'arte potrebbe essere detta metaforicamente « drammatica »; ma essendo appunto unità e non somma, essa s'identifica con quel contenuto, personale o passionale, e può essere chiamata « lirica ». Trasceso nella sintesi a priori, il sentimento appartiene tuttavia, in quanto tale, alla vitalità, alla sfera pratica. Come, allora, l'arte è attività assolutamente anteriore e aurorale? Occorre manifestamente che il progresso dello spirito o soggetto trascendentale sopra se stesso sia non rettilineo ma circolare. Ecco perché, se già l'*Estetica*, distinguendo dall'arte gli altri predicati categoriali, era indotta a seriarli, a rassodarli in attività e ad abbozzare una dottrina delle quattro forme, l'evoluzione crociana è portata immediatamente verso la teoria della distinzione e della dialettica delle forme spirituali, esposta nel vero capolavoro crociano, la *Logica come scienza del concetto puro* (1909, dopo un « primo disegno » del 1905): compiendosi senza indugio il sistema nella *Filosofia della pratica, Economica ed etica* (pure 1909). Motore del sistema è la Logica, cioè una dottrina che, serbando la pluralità in qualche modo herbartiana dei « valori » irriducibili e autonomi, non li lasci irrelati ma, riconoscendo in ognuno di essi l'integrità del soggetto trascendentale, li articola idealmente: è la dottrina dell'unità-distinzione dello spirito. Il rapporto delle attività in una fenomenologia trascendentale era, nella tradizione filosofica immediata, oggetto dell'idealismo hegeliano: il quale, visto precisamente che i predicati o le categorie erano intesi come attività, si faceva ricco di eredità teologica, neoplatonica e metafisica. Se la letteratura in cui, come si accennava, s'imposta l'esposizione crociana è idealistica e hegeliana, la sua intenzione è antimetafisica, e il suo centro è la riforma della dialettica hegeliana, precedente, ma linearmente, per tesi, antitesi, sintesi (da cui per esempio la triade di Arte, Religione e Filosofia, o Religione, Arte e Filosofia). A codesta dialettica per opposizione e superamento, dialettica degli opposti, è sostituita la dialettica dei distinti. E la linearità di Hegel, la quale, portando al trionfo terminale della filosofia, proclamava la morte dell'arte, e assegnando codesta fine al progresso e alla storia, scatenava di necessità una soprastoria o filosofia della storia, cioè una materializzazione della triade (anzi, delle subalterne triadi moltiplicate a piacere), è corretta mediante la circolarità di Vico depurata dell'idea di ricorso (« circolo solido », avrebbe detto un filosofo caro al « teologizzante » Gentile, ma non al Croce, Rosmini): da ciò le sincrone monografie sui due maestri, *Ciò che è vivo e ciò che è morto della filosofia di Hegel* (1907, ampliato a *Saggio sullo Hegel* nel 1913) e la *Filosofia di G. B. Vico* (1911). La necessità polemica contro la dialettica degli opposti ha conferito, non è inutile ripeterlo, un aspetto alquanto metafisico all'instaurazione della dialettica dei distinti (pur così prossimi ai « valori ») e all'eversione d'ogni soprastoria. Esse vanno perciò interpretate come un salvataggio, in luce di piena libertà, della razionalità del reale (d'ogni reale), teorema più affermato che operante in Hegel, e un preludio al centro vero della Logica: la definizione

del concetto, quella sintesi kantiana d'intuizione e categoria, come sintesi di universale e particolare, universale concreto (da cui l'identità di filosofia e storia); e, movente dall'imprevedenza del reale, il quale è posto appunto dal giudizio, l'identità di giudizio esistenziale e di giudizio di valore. Se la verità appartiene al concetto, cioè alla conoscenza storica (e gli appartiene necessariamente, così che la genesi dell'errore non è teoretica), una conoscenza che si ponga come storica, o è mitologia, cioè intuizione indebitamente postulante luogo di universale, o è la cosiddetta scienza della natura. Nonché bandire, con la filosofia della storia, quell'altro e opposto residuo di trascendenza che è la filosofia della natura, il Croce espelle la scienza dalla sfera conoscitiva. Egli riconosce, in verità, che gli scienziati erano stati, proprio allora, i primi a riconoscere la storicità del conoscere scientifico. Ma in bocca sua la scienza riceve ben meno la connotazione di storia naturale che quella di formulazione legislativa. La scienza opera con pseudoconcetti, con universali astratti e perciò falsi universali (ipotesi di lavoro, dice il linguaggio fabril degli scienziati), dunque le scienze sperimentali e la matematica elaborano schermi non conoscitivi, volti ad altro fine. Il carattere pratico della scienza assume certo, a uno sguardo acutissimo ma che la vede dal difuori (come non era il caso in Poincaré e neppure in Boutroux), un colore un po' troppo pragmatico e strumentale: talché i progressi scientifici e matematici del seicento saranno poi ricondotti al servizio della civiltà industriale, e, cosa che riguarda più da vicino il nostro proposito di letterati, la grammatica è ridotta ad arte d'insegnare una lingua. E non è da dire che in questa tramutazione della scienza operasse o la minor competenza (colui sa le cose che le fa) o la polemica contro l'idolatria a cui l'aveva assunta il positivismo: forse che anche l'opera storiografica, conosciuta questa volta indubbiamente dall'interno, non satura secondo il Croce un bisogno posto dalla prassi e, chiarita la mente, non sgombra il terreno per la prossima azione? Stretto dall'urgenza dell'unità e della concatenazione, in cui è agevole riconoscere un residuo di filosofia della storia (sopraggiunta giustificazione della storia), il Croce filosofo non smentisce solo il Fulano linguista o il ser Martino matematico, ma comincia a contraddire (e lo convincerà poi?) il Croce erudito: tale è la preoccupazione di sfatare ogni sospetto di conoscenza « disinteressata », che per il Croce sarebbe storica. Ben significativo, del resto, è che soddisfacente non sia neppure la definizione crociana del gioco: come passaggio da una ad altra attività. Qui importa, comunque, chiarire che nel circolo l'attività pratica gli si presenta come una forma, in termini correnti, del conoscere. La si ha in faccia quando si tratta il cosiddetto conoscere scientifico, il pseudoconcetto; ma la s'incontra altresì per giustificare il vero e storico conoscere, originato da un « bisogno » così come l'arte sublima un « sentimento ».

Tale è la pratica vista nel circolo spirituale. Ma in sé il lievito più attivo veniva al Croce da un energico rispetto della forza e del fatto, culturalmente stimolato dagli studi su Marx e dall'amicizia col Labriola e col futuro teorico della violenza e del sindacalismo, Georges Sorel: talché la diffusione intellettuale del marxismo in Italia, con i rozzi e ripudiati, ma ovvì,

corollarî endemici di stima del « fatto compiuto », poco importa se a sinistra o (come volle il triste caso) a destra, si può far risalire quasi esclusivamente all'apostolato antilluministico del Croce. Questo culto della realtà e concretezza storiche, trasferite all'azione, si formula nella dichiarazione di autonomia della facoltà dell'utile o della vitalità o della politica, definita attività economica (la cui dottrina filosofica è naturalmente distinta dalla scienza economica, che come « scienza » appartiene essa stessa, non meno del diritto, alla forma pratica): il Croce è lieto al solito di riconoscere la scoperta dell'autonomia o amoralità della politica in filosofi fuori quadro quali Machiavelli e poi i trattatisti della Ragion di stato. La politica è autonoma rispetto alla morale esattamente come l'arte rispetto alla logica; e come il conoscere è storico, così è storica la moralità; e come la conoscenza è sintesi di universale e particolare, così nella morale s'identificano azione e intenzione. Proprio della morale in sostanza è un'invenzione e un accrescimento di vitalità. Nella trattazione dell'Etica, confessa il *Contributo* (e la cosa è ancor più evidente nei *Frammenti di etica*, di cui i primi e brillantissimi, sui « peccati di pensiero », sul « dire la verità » ecc., appartengono già al 1915, anche se la raccolta compiuta sia del 1922, e dal 1931 si trovi inserita in *Etica e politica*), la sostanza fenomenologica, velata al lettore dalla forma didascalica, è autobiografica: ciò riporta al momento della descritta crisi e della corrispondente riflessione, all'esperienza di quelle passioni che dignificarono proprio Cartesio e il seicento francese; a cui modello il Croce poteva diventare un letterario *moraliste*, se non avesse preferito, tolti appunto i *Frammenti*, cristallizzarsi in filosofo sistematico.

La seconda « integrazione » dell'*Estetica*, della quale, anticipando un po' sul suo tempo vero (1918) ma non mancando di avvertire che cade oltre la principale cesura crociana, è comodo discorrere senz'altro, è nel saggio *Il carattere di totalità dell'espressione artistica* (poi nei *Nuovi saggi di estetica*, 1920). Se contenuto dell'arte è il « sentimento », come distinguerlo da quel tal sentimento che versa nell'ordine pratico delle passioni? In ciò che non si tratta di sentimento immediato, ma di sentimento mediato: e fin qui nulla che non sia traducibile nella nozione aristotelica di catarsi, nozione capitale dell'*Estetica* (e dunque anteriore all'altra romanticissima di liricità). Ma dall'essere lo spirito intero in ciascuna sua attività consegue che l'espressione artistica è esauriente rispetto all'umanità, eco e compendio di tutto l'uomo, totale e cosmica. Nel circolo spirituale essa insomma involge come precedente non semplicemente la pratica, ma quella sua forma più complessa che è l'etica, di modo che la flessione in circolo della linea spirituale e la continuità del circolo, in quanto produca la nozione di totalità e cosmicità dell'arte, equivale, più che non si sia inteso fin qui, a una REINTRODUZIONE DELLA MORALITÀ (o si dica addirittura del moralismo) IN ESTETICA. Il suo vero significato s'intende soltanto alla luce della proposizione (1945, dal 1949 in *Filosofia e storiografia*) che la moralità « sotto un certo aspetto » (che è il tipo stesso delle espressioni approssimative secondo il Croce non ammissibili in filosofia) « può dirsi la potenza unificante dello spirito »: proposizione che va molto oltre la definizione, ivi ripetuta, del-

l'attività morale come di quella « che mantiene nei loro confini le singole attività », visto che « ogni forma speciale (...) si sforza verso il tutto » (1937, dal 1938 nella *Storia come pensiero e come azione*). La moralità, questa sopra-attività di fatto, governatrice pratica dei distinti teorizzati dalla Logica, appare ormai come un'ultima istanza, una moderatrice suprema, un tribunale terminale che meglio meriterebbe, non certo la posizione, ma il nome hegeliano di Religione. In correlazione, non si dovrà più parlare meramente di liricità dell'arte, ma addirittura di eticità del sentimento artistico, nel senso almeno che il più tardo Croce oppone il « sentimento » al « senso » come materia dell'arte. Deduzione sicuramente interna al sistema, una volta che i « valori » o « distinti » sono inseriti in una « storia ideale eterna », poco importa se circolare invece che rettilinea, e con ciò metafisicizzati (si veda con che sostanzialistico antropomorfismo sia detto che la « forma » si sforza verso il « tutto »); e deduzione paradossale, posto che il sostanziale attentato all'autonomia dell'arte è perpetrato proprio nella sede che ha per mansione di tener distinti i distinti. Peraltro il lievito pragmatico, il « bisogno », che aziona questa deduzione, è, non dirò proprio la palinodia, ma sicuramente l'accentuazione del rifiuto che il Croce viene opponendo all'atteggiamento da lui chiamato decadentismo. La distinzione, accennata sopra, di « due » D'Annunzio è non oggettiva ma soggettiva: è in realtà la distinzione e opposizione di « due » Croce. Opposizione ben visibile nella disposizione crociana verso un oggetto di critica non militante (e tuttavia sempre introdotto in parallelo col decadentismo), il secentismo: che è opposizione dei *Primi saggi sulla letteratura italiana del seicento*, in particolare dell'ultimo sulla lirica marinistica (1910), alla *Storia dell'età barocca in Italia* (1924-25, in volume dal 1929). Non si tratta solo di diminuita positività o accusata negatività di accento, bensì dell'elaborazione teorica corrispondente. Nel primo libro l'ispirazione sensuale della cultura artistica (già vista come, in certi limiti, al pari della relativa decadenza speculativa, effetto della scemata inventività e vitalità etica) è suscettibile di essere « artisticamente feconda » ⁽¹⁾, « verme roditore » della poesia essendo l'altra componente, l'ingegnosità, ingrediente intellettualistico ove però a sua volta non si traduca nel primo. Nella *Storia*, al contrario, ingegnosità e descrittività sono fatti equivalenti, e ormai il sentimento disgregato e atomizzato, parzialità che la presume a tutto, non è più stimato suscettibile di poesia. Altro che fulgurazione, che riduzione della poesia a interiezione, altro che equivalenza alla poesia della famosa lettera del sergente alla serva, come nell'*Estetica*! E altro che frangimento critico delle opere in un'antologia, in una collana di liriche! Chiaro è che al Croce occorreva uno strumento gnoseologico che gli permettesse di condannare, e proprio in nome della distinzione che aveva dichiarato l'autonomia dell'arte, la tendenza alla poesia pura e al frammento,

(1) « Quando in un'epoca storica ogni altra sorta di sentimento è debole, e rimane viva solamente la sensualità, e cioè la passione rudimentale e quasi animale, è evidente che questa appunto costituisce la materia della poesia e dell'arte per quell'epoca », ecc. (pagg. 382-3 della I^a ed.); « arte sensuale, e potente in siffatta ispirazione » (pp. 414-5). Ma: « Senza la piena umanità neppure il goder dei sensi, neppure la volontà, prende il suo vero accento, il suo accento schietto e patetico » (*Storia*, II, v in f.).

cioè in blocco la letteratura contemporanea (prima che si affermassero le altre tendenze, esistenziale od orientata sulla realtà): e lo strumento gli occorreva con tanto maggior premura in quanto il frammento pareva ricevere un'autorizzazione dalla sua propria teoria e dalla sua prassi critica. Questo espediente non era abbisognato al Croce per condannare Pascoli, tutto catafratto (come del resto D'Annunzio) in una struttura tradizionale, e predicato intellettualistico. Gli era indispensabile bensì per colpire e il frammentismo (con quel tanto d'inclinazione che vi aveva palesato l'« ultimo » D'Annunzio) e la stessa nativa qualità sensuale di D'Annunzio: una qualità ormai in sé irredimibile. Una volta di più, la crescente inimicizia del Croce appare dunque motivata dalla natura del sentimento coltivato, se più o meno rispondente a certi privilegiati caratteri. Poiché il « grido », se poetico, sarebbe automaticamente cosmico, non è neppure in contestazione la nozione astratta di cosmicità, bensì appunto la mera intelligenza di fatto dei sentimenti che in quella letteratura si agitano. Se poi la condanna vuole investire il veicolo dell'estetismo, che dopotutto è una variante riformata di umanesimo più larga o anzi universale (nel che cade un'affinità al Croce avversario dei canoni), tanto varrebbe chiamare edonistica la filosofia che placa l'angoscia del Croce, perché la placa.

Ma con questa critica, già « valutativa » e non solo « descrittiva », meno per impossibilità intrinseca di quest'ultimo assunto (cioè per crocianesimo esercitato sul Croce) che per la pragmaticità della specifica tesi crociana, è oltrepassata, come si avvertiva, la prima sistemazione. L'enciclopedia filosofica, la *Filosofia dello Spirito*, si coronava infatti nella *Teoria e storia della storiografia* (1912-13, in volume dal 1917). La tripartizione editoriale della teoresi (in Estetica, Logica e Istorica) è all'ingrosso tradizionale, e risponde in ogni caso allo svolgimento prossimo della meditazione crociana, che prima aveva risolto la storia in arte, poi le aveva ridistinte e infine aveva definito il concetto come universale concreto. Indotto dunque a tornare sul problema della storia, il Croce non poteva che dedurre quanto immaneva nella *Logica*, cioè l'identità di filosofia e storia (e non più solamente, con Hegel, di filosofia e storia della filosofia): nella quale egli sentiva ancora pulsare la vichiana conversione del vero col fatto. Se la filosofia si potrà ancora separare didascalicamente, sarà in quanto sia metodologia generale. Temi pertanto più nuovi sono l'affermazione di ogni storia come storia contemporanea e la negazione della storia universale; i relativi teoremi, svolti con ingegnoso acume (lo stile peraltro dei *Frammenti di etica*, che riduce a buonsenso l'apparente paradosso ma serba di questo il sapore), conseguono certo al rifiuto di un « passato » (come di una « natura ») esterno e trascendente; ma in quei temi già si presenta l'idea dell'indagine, precisa, concreta, come appagatrice di un « bisogno »: quella che sarà la storia come pensiero e come azione. Concretezza vitale della ricerca, impensabilità della storia universale, ecco i contravveleni elaborati dal Croce heautontimorúmenos alle proprie inclinazioni enciclopediche ed erudite, ecco i considerandi della sentenza di superamento: e le causali, con ciò stesso, che le incapsulano e lasciano sopravvivere (oltre gli sforzi giusti-

ficativi già accennati) come nobile intrattenimento. È vero, peraltro, che da un rispetto di analisi positiva la sincera giustificazione di quelle tendenze è nel valore di ciò che può chiamarsi poliglottia, della pluralità delle esperienze come necessaria alla formalità generale dell'esperienza. La contraddizione che è fra il Croce vorace di onniscienza e il Croce teoretico di problemi particolari riceve un patetico chiarimento (e ivi si definisce implicitamente la tranquillizzante premessa d'una totalità di conoscenza già in atto alla persistente tensione verso una totalità esterna) dallo splendido aneddoto riferito nel ricordo di Antonio Labriola (1904). Il giovane Croce era torturato dalla difficoltà bibliografica di « tenersi al corrente »; e il Labriola: « Non ti affliggere! Che cosa, in fondo, sono i libri? I discorsi degli altri. Potresti sul serio proporti di stare a sentire tutto ciò che la gente dice in tutte le cinque parti del mondo? Ascoltane quel che puoi, e fa' da te ». Quello che il Croce poté (nelle discipline storiche e umanistiche) ha pochi riscontri, o forse nessuno, nella storia della cultura, e non è da stupire che abbia prestato orecchio, bene spesso impaziente ma non mai sazio, a infiniti « discorsi » oziosi.

La storiografia in concreto è dunque, con superiore giustificazione del pragmatismo, storia di processi che c'interessino. Introdotta qui la distinzione delle forme, se si rammenta che la storia della filosofia è filosofia, e si precisa che la storia senza più quale per solito viene intesa è « storia etico-politica », resta che l'attenzione si porti sulla storiografia artistica e letteraria, del resto, conforme all'ordine e dei suoi studi e delle sue deduzioni, oggetto delle prime cure del Croce, fin dall'*Estetica*. Bisogna tuttavia riconoscere che codesto privilegio d'una trattazione speciale e d'una, come l'autore la definì, « riforma » speciale ha la sua radice piuttosto in un fatto di tradizione che nella stretta opportunità teoretica. Istituto costitutivo di quella « riforma » è la « monografia »: monografia caratterizzante, che cioè desume la qualificazione dalla tonalità del sentimento prevalente (il momento dell'unità, cioè della storia positiva della poesia, sta in essa prevalendo al momento della distinzione, cioè del metodo « poesia e non poesia »); ciò che per sé non basterebbe a tacciare di psicologica la critica crociana, critica dell'intuizione se la critica dell'espressione o stilistica rischia di traboccare oltre la sintesi, ove l'accento non ne cadesse sull'asciutta etichetta del sentimento anziché (come peraltro accade di fatto nei supremi saggi unitari, *Ariosto* o *Stendhal*) sulla catarsi. Ma dall'aggettivo « caratterizzante » retrocediamo verso il sostantivo « monografia ». Giustificazione della monografia è che la poesia non si deduce dalla poesia (benché più tardi il Croce dirà che la poesia cresce sulla poesia: evidentemente sulla poesia trapassata in costume). Ma ciò non vale per qualsiasi storia? (La storia è storia della libertà). Se, a sfatamento della triviale obiezione di solipsismo, ogni processo è collettivo, non irrelato e in questo senso sociale, che significato ritiene, ove non mantenga un residuo d'individualismo e naturalismo, la « personalità » della storia artistico-letteraria, in quanto opposta alla storia etico-politica, storia evidentissima di un processo collettivo e relato? Il significato va ricercato nella persuasione che, vichianamente anche qui, colui solo conosce la

metodologia artistica (estetica) che la produce (critica), e che lo stesso Kant doveva sentire energicamente le sue scarse esperienze artistiche per riuscire alla *Critica del giudizio*; e cioè, posta l'anteriorità di fatto dell'Estetica nel quadro teoretico di una storiografia tutta particolare, in quella che potrà chiamarsi reciproca funzionalità di estetica e critica. E allora, ammesso pure che poesia e pittura e musica siano « metafore » mutue, o meglio comuni dell'unico valore (qui non è affatto luogo a una deducibile pluralità di arti, ma alla storica pluralità delle critiche): la pratica, che il Croce stesso si nega, della critica figurativa o musicale o comunque non letteraria non si riverbererà, modificandole, sull'estetica e sulla teoria storiografica? E più largamente: la pratica delle scienze sperimentali (che i filosofi del Rinascimento, e ancora Goethe, possedevano), fosse pure della sola meno remota linguistica dei linguisti, o la pratica delle matematiche (che Leibniz possedeva) non avranno necessari riflessi in una miglior definizione del « bisogno » che muove la scienza? È nel mutamento della cultura complessiva di questo secolo (e non nella sola diversità dei sentimenti coltivati, in ogni caso non nelle psicologicistiche ribellioni dell'irrazionalismo letterario) che si ritrova il tanto cercato « superamento »: superamento della filosofia crociana, qualunque sia la capacità professionale degli specialisti di filosofia, solo in quanto superamento della cultura crociana, di tipo tradizionale. Del resto non occorre nemmeno chiedere se la linguistica, come si domandava sopra, o altra scienza « serva »: basta chiedere se il principio della storia come azione giustifichi esaurientemente il Croce, non si dice erudito, ma storiografo; e sarà chiaro che il « bisogno » da saturare andrà interpretato diversamente. Il bisogno mentale è posto dalla vita, ma la vitalità è puranche avventura, occasione, o, come si suole dire, azzardo.

La conclusione dell'enciclopedia filosofica, al cui termine l'autore si ripensa nel *Contributo alla critica di me stesso*, coincide in modo singolare con la prima guerra mondiale: probabilmente non per caso, è questa, molto sofferta, che pone una cesura fra il cosiddetto « primo » e il cosiddetto « secondo » Croce. Quella filosofia è la meno sottratta all'evoluzione che si possa pensare; ma l'evoluzione, per capitale che sia, porterà ormai su punti singoli: di qui, nella prassi culturale, un Croce conservatore, e insieme un Croce polemist, ma ormai della polemica di custodia e difesa, non di attacco e seppellimento. I nuovi acquisti è dunque lecito seriarli: nella critica, nell'estetica, nella storiografia, nella teoria storiografica, nella filosofia della pratica.

L'oggetto critico, appena esaurita la « nuova Italia », subisce un'estensione enciclopedica. Qui si verifica alla lettera la fenomenologia esemplare della critica moderna, per la quale la critica militante si allarga in classica, e in termine crociano il « contemporaneo » o presente si dilata. Nascono così le monografie sui grandi del pantheon crociano, Goethe (*Goethe*, 1919), Ariosto, Shakespeare (*Ariosto, Shakespeare e Corneille*, 1920), Dante (*La poesia di Dante*, 1921), e i saggi più compendiosi sui maggiori ottocentisti (*Poesia e non poesia*, 1923); a cui segue la trattazione, atomizzata, ma dietro esplorazione sistematica, dei « secoli »

italiani, e appunti, quando avvinti in pensiero quando sciolti, sulla letteratura universale. Fra le due serie va posto energicamente un iato, del resto già cronologico: poiché nella prima è il culmine della critica crociana, rispondente a una fortemente pensata riduzione all'unità, cioè alla determinazione dello stato d'animo fondamentale, il quale si subordina gli altri sentimenti, li smorza o « distrugge », come dice mirabilmente l'*Ariosto*, e dà figura di una catarsi in atto. Capolavoro assoluto di questa fase è l'*Ariosto*, per la definizione dell'« armonia » come proprio contenuto del *Furioso*, e le stanno vicine altre riduzioni, come di Corneille alla volontà nel suo momento deliberativo o di Stendhal alla brama di energia « con una sorta di doppia anima, l'una che agisce e l'altra che osserva nell'agire ». Va perfino detto che, se qualche stridore soprastorico e metafisico accade talvolta di avvertire nell'applicazione del canone unitario (come nella costrizione di Shakespeare entro la formula di « tragedia della volontà »), questo è bene il minimo pedaggio da versare per conseguire un lievito mentale che appartiene al nucleo della grandezza del Croce. Non tutti quei sommi sono spazialmente costanti, e senza residui, nel valore poetico: alla quasi ineccepibile unità dell'oggetto ariostesco risponde l'unità del saggio ariostesco; ma a quella si oppone l'interferenza di valori così violenta in Dante, e specularmente il frangimento critico dell'opera dantesca in una serie di liriche: metodo di frangimento messo a evidenza nel titolo *Poesia e non poesia*. Quanto di relativamente frammentario è contenuto nel metodo corrispettivo ai testi relativamente meno unitari è ciò che si continua, con maggiore affinità alla *Nuova Italia*, nella seconda serie, posteriore al 1923. Nella *Storia dell'età barocca*, che è storia di « minori », e del resto si articola su una fenomenologia del brutto, la tipologia è collettiva, assai più estesamente che nel saggio marinistico del '10; gli ancillari *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del seicento* (volume del 1931) sono un fascio di appunti. Ma il Croce risale e poi ridiscende allo stesso modo i restanti secoli italiani, non sempre imbattendosi in minori; e se una famosa introduzione conferisce ancora una parvenza d'unità ai saggi dal tre al cinquecento, *Poesia popolare e poesia d'arte* (volume del 1933), ciò non può essere ripetuto per le aggiunte alla *Nuova Italia* (volumi del 1939 e 1940) e per le esplorazioni fra *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento* (volumi del 1945) e la *Letteratura italiana del '700* (volume, sottointitolato « Note critiche », del 1949). Modi ugualmente cursori mostrano di massima i sincroni scampoli sulla letteratura ecumenica, cuciti poi nei due tomi di *Poesia antica e moderna* (1941) e *Lettere di poesia* (1950). Questo Croce alla scoperta curioso e avventuroso è proprio quello che per affini, ma in loro esclusive, qualità s'incontra coi giovani « disponibili »: per Carlo Bo, ad esempio, questo è il massimo e più moderno Croce. Sarà bene tener fermo un criterio gerarchico, e non considerare codeste manifestazioni desultorie più su o altro dal diario, in qualche modo postumo, d'un grande critico. In atto, il grande critico è il critico unitario: si tratti poi d'un'unità che accolga facilmente l'intera massa del poeta (Ariosto) o che invece presupponga un violento scrutinio dialettico (Dante).

In effetti, la meditazione sul modo di ridurre all'unità un autore come Dante conduceva

il Croce a riflettere che nell'area dantesca non tutto è lirica, ma ciò che non è tale è « appoggio » pratico non volto ad altro fine che a quello di condizionare la nascita della poesia: è non già non poesia che si ponga come poesia, bensì « struttura ». D'altra parte, la non poesia non subisce di necessità una connotazione negativa: *I Promessi Sposi* non cessano di essere un gran libro per il fatto che, agli occhi del Croce, la tonalità generale ne sia non poetica ma oratoria, orientata a una persuasione edificante ⁽¹⁾. E forse qui è lecito interpolare un'altra occasione concreta di pensiero: nell'uomo che s'era posto la costante domanda « Che cos'è questa storia che faccio? », l'altra domanda « Che cos'è questa prosa che faccio? » Lo scrittore Croce, presa coscienza della, se non a rigore bellezza (ossia liricità), adeguazione della propria scrittura (sono questi del resto gli anni in cui tale coscienza diventa pubblica, e Giacomo Debenedetti può scrivere un bel saggio sullo *Stile di Benedetto Croce*), è indotto a localizzarla congruamente nella realtà spirituale. Di qui l'opportunità di distinguere, accanto all'espressione per antonomasia, « espressione pura » o espressione artistica, altri tipi che per metafora possono pure chiamarsi di espressione: l'« espressione sentimentale o immediata », l'« espressione poetica » (o letteraria), l'« espressione prosastica », l'« espressione oratoria ». Simile qualificazione entro le frontiere della non poesia è il motivo fondamentale della *Poesia* (1936), terza e definitiva « integrazione » dell'*Estetica*; che però differisce fondamentalmente dalle due prime, in quanto queste portavano esclusivamente sull'« espressione pura ». Si può al massimo rilevare che la nozione di struttura, come quella che è di un *πρότερον* necessario al *ποτέρον*, e la nozione di letteratura, come quella che scaturisce dal confronto dell'espressione con la distinzione, si legano alla precedente « integrazione » (già del « secondo » Croce) dell'arte come totalità, in quanto reintrodotta nel circolo vitale e pratico. « Integrazione » non vale di necessità smentita, o al più sul terreno applicativo e culturale, nel costume. È però allontanata dall'altro l'immagine della poesia come fulgurazione; e in compenso è soddisfatta teoreticamente un'esigenza che urgeva da più parti: e dalla parte di confessione o di ascendenza crociana, come nella richiesta d'una storia della non poesia posta dal Russo, o nell'immanenza di coscienza critica alla creazione contemporanea sottolineata dal Gargiulo (del resto, la *Filosofia dell'arte* del Gentile, 1931, non chiamava una risposta che varcasse la mera impazienza polemica?), e dalla parte dei neoumanisti, che fin da Renato Serra instavano per una partecipazione al culto della tradizione formale. A quest'ultimo stilistico proposito è poi da aggiungere che piuttosto scosso o corretto appare il vecchio teorema dell'impossibilità della traduzione, non per la materiale circostanza della versione (dopo che di passi goethiani) del *Cunto de li cunti* (1925), bensì per l'insorta giustificazione che l'italiano ripristini la forma da cui mentalmente sarebbe venuto traducendo, e impoverendo, il Basile: dunque una separazione e quindi una rifusione dell'« espressione ». A ogni modo la giustificazione crociana della letteratura si offriva, con tutt'altre

(1) [La palinodia dell'autore, certo il più violento rimprovero che il Croce abbia rivolto a se stesso, doveva cadere nel marzo 1952].

armoniche da quelle dell'estetismo singolo, come affermazione di vita civile, di un pubblico governo degli animi, conforme all'andatura, in largo senso politica, assunta dal Croce dopo il 3 gennaio 1925 (del 1º maggio è il manifesto degli intellettuali antifascisti).

Verso la fine del *Contributo*, dopo aver riconosciuto che nell'opera del suo ultimo quindicennio (1900-1915) poco era stato l'«imprevisto», scarsa l'indulgenza alle «occasioni» (proprio del Croce, o più esattamente del Croce del *Contributo*, è questa parola già caduta sotto la nostra penna), il Croce si era volto così al futuro e così parlava di certe attività interlocutorie che stava per concludere, liberandosi:

Una sorta di «liquidazione del passato», che era indirizzata a prepararmi la tranquillità d'animo per continuare a intensificare l'opera già da me iniziata intorno agli studi storici, per i quali vagheggiavo di compiere qualcosa di simile, mercé teorie, esempi e polemiche, a ciò che ho press'a poco eseguito negli studi filosofici e di estetica e di critica letteraria. Soprattutto avevo in disegno un lavoro sullo svolgimento storico del secolo decimonono in quanto vive nelle condizioni presenti della nostra civiltà, una storia che desse quasi mano alla *praxis*.

Era qui, importantissimo, il preannuncio non solo di studi metodologici, ma della stessa *Storia d'Europa*, e perfino della concezione della storia «come azione», le quali dovevano elaborarsi, e in apparenza strettamente legarsi, a tutt'altro momento storico, quello del Croce oppositore: tutt'altro, o almeno imprevedibile, nel punto (aprile 1915) in cui il Croce scriveva. È vero che il Croce si affrettava a soggiungere l'incertezza indotta nel suo animo dalla guerra già divampata, e incombente anche sull'Italia; e subito si pensa al rifiuto (non certo mosso da semplice prudenza) che la *Storia d'Italia* opporrà alla trattazione della guerra, come di oggetto non ancora razionalizzabile. Costi subisce un arresto la sua andatura generale di teodicea. Poiché la *Storia* contiene la giustificazione dell'intervento svolta da un cosiddetto neutralista, e a quegli anni era varcata l'«aspettazione» benevola verso il fascismo (veramente condannata solo nel 1950: «che considerai, a dire il vero, poco accortamente, un episodio del dopoguerra [...] che si sarebbe dissipato senza far male e anzi lasciando dietro di sé qualche effetto buono [...] Ma l'inverisimile accadde [...]»), e perciò era già elaborata la nozione di correnti antistoriche nella storia, bisogna proprio concludere che la perplessità del Croce innanzi alla guerra era nell'oscuro avvertimento d'una contraddizione fra l'accettazione storicistica del fatto e l'implicazione nell'intervento di qualcosa come il fascismo. Di più: l'apparenza profetica di quel programma è legata all'incipiente coscienza che qualcosa come il fascismo era implicito nella stessa politica in cui il Croce concordava con l'altro grande neutralista Giolitti (guerra di Libia, suffragio universale, e dopo la guerra, precisamente, tolleranza del fascismo). Di qui la necessità d'una meditazione già pratica sull'ottocento.

Trattandosi d'un'istanza che nella realtà esclude o sottomette i residui accademici (pure accennati dal tono del *Contributo*, e dallo stesso parallelismo che vi s'indica alla *Nuova Italia*), può ben ammettersi necessario che, per soddisfarla, il Croce provvedesse a ripensare la tradizione metodologica prossima: che cioè integrasse la seconda sezione della *Teoria e*

storia con una *Storia della storiografia italiana nel secolo decimonono* (1921). I suoi due volumi sembrano assolvere la parte generale del programma tracciato nel *Contributo*, ma la realizzazione della parte speciale, la *Storia d'Europa*, sarà ancora preceduta dalla *Storia del Regno di Napoli* (1925), dalla *Storia d'Italia dal 1871 al 1915* (1928) e finalmente dalla stampa in volume della *Storia dell'età barocca in Italia* (1929). La *Storia del Regno*, mentre lusinga l'affetto verso la storia locale promosso secondo la tradizione di Giannone a interesse universale, obbedisce ai temi mentali, già ben saldi in teoria, dello stato forte, autonomo, laico, della coincidenza di autorità e libertà. Presa ormai pienamente nell'attualità della *praxis*, la *Storia d'Italia* è un elogio e (perché non dirlo?) un'apologia del giolittismo; una rivendicazione della serietà di grigi e non eroici tempi contro la pessima letteratura e nefasta mitologia (frattanto, non meno carducciane che dannunziane) dei nazionalisti; una descrizione storica dell'ideale crociano, attuazione dell'idea liberale ora come conservazione ora come rivoluzione (nella polemica con Luigi Einaudi il Croce dissocerà liberalismo da liberismo), collaborazione effettiva degli antagonisti, la vecchia Destra e la Sinistra succedutale nel 1876, la classe dirigente e il movimento socialista (almeno finché questo per neutralismo ideologico non si stacca dalla nazione), infine appunto i « neutralisti » e gli « interventisti ». Ideale anzitutto antilluministico e poi antimitologico (ma quanto più duro sarà, dei miti, estirpare i posthegeliani, soreliani, orianeschi e affini!); ideale che riconduce nel grembo dell'attualità un passato recente di politica come metodo e non come programma. E va detto ideale perché la politica militante del Croce nel secondo dopoguerra, dopo avere, in odio all'illuminismo radicale, ma con la tecnica prettamente rivoluzionaria di cominciare a sterminare i prossimi, speso la più intensa delle sue energie a scomunicare il partito d'azione, consistette poi nel suggerire come programma di partito precisamente un metodo e non un programma, un metodo non involgente soluzioni di massimi problemi concreti (per esempio, quasi che a bandirlo fosse un « soprapartito » — come le distrutte « soprastoria » e « soprascienza » —, referendum sì, ma non vincolo di opzione istituzionale). Egli provò così che, se è triviale attribuirgli la confusione di teoria e prassi nella tolleranza del fatto compiuto, essa esiste realmente a rovescio nella descritta usurpazione della politica da parte della storiografia, poiché la vecchia classe dirigente era stata altra cosa che un partito, mentre un partito (di quelli da lei creati col suffragio universale) non si concepisce senza programmi almeno dell'immediato; e un movimento al quale si proponga acutamente il culto del metodo puro, e non l'obbligo d'un coacervo a priori di miti escatologici che la sincerità di tutti gli aderenti non può nemmeno verbalmente accogliere, oggi può essere solo un « partito » senza « interessi ». Inutile indagare, in pagine che voglion essere di letteratura, se per un « partito » di savì il reclutamento migliore non andasse fatto di massima tra gli allievi di Gobetti e Rosselli, o se si trovavano a possedere questi requisiti gli effettivi collaboratori che ebbe dattorno il Croce: perché se no un simile atteggiamento portava di fatto a un'amministrazione, e di conservatori (neppur più di riformisti, non essendo visibile nel mondo post-

bellico nessun ardimento che sia comparabile all'impresa libica e al suffragio universale), e la proclamata estraneità alla destra e alla sinistra veniva a essere bellicosa contro la sinistra conditissima di miti ma inerme (e perfino fiaccamente laicista) contro la destra meno provveduta di miti innovatori. (Tipico dell'estrema sinistra nell'immediato dopoguerra fu proprio, allontanato indefinitamente lo scopo autonomo, quello di praticare una politica di puro metodo). Basti concludere che non si può insieme essere fuori e dentro della politica (se questa è lotta, come si può appartenere a entrambi i contendenti, o limitare l'obbiettivo da combattere a una scorrettezza di metodo?); e riportare la realtà morale della *Storia d'Italia* non alla *praxis* cui «dava mano», bensì alla sua stretta attualità di lotta contro un tipo di governo, smentito nella sua pretesa che si possa riuscire all'efficacia solo con la violenza, il cinismo e la letteratura di cattivo gusto.

Quanto alla *Storia dell'età barocca*, il suo significato prevalente di storia culturale è stato messo in luce dalla discussione che se n'è fatta di sopra. Dal rispetto della storia generale, anche scartata la consueta presenza di interessi non mentali ma sentimentali, quelli verso un'epoca solitamente trascurata, indagata fin dalla giovinezza dell'autore e della quale la sua diletta città può ancora fornire un ricordo vivo e stupendo: resta che essa, e in ciò è anche la sua attualità politica, sia storia d'una decadenza, assunto assurdo, o perlomeno paradossale per il punto di vista storicistico. È normale che essa si svolga, benché parecchio meno di quanto sia stato detto, soprattutto quale storia di «punti vivi» (peraltro sentiti come, diciamo, eccezione statistica), e che per il resto sia adottato l'altro espediente della teodicea, per cui l'eccesso di disvalore è utile, consumandosi, all'affermazione del valore. Ma il rinnovato moralismo porta il Croce a riquantificare il positivo, l'«entusiasmo morale» come l'invenzione e purezza artistica: «decadenza» etico-politica e poeti «minori» sono termini correlativi. Ecco perciò il significato del libro come storia «contemporanea»: l'attrazione-repulsione che il Croce sente per il secolo dei trattatisti non razionalisti dell'arte e della politica e per il secolo di un certo, mal separabile, «decadentismo» figura quasi l'atteggiamento dello storico innanzi al suo peculiare momento, che è insieme dello storicismo e del «decadentismo» e d'una decadenza politica (decadenza per lui, si suppone, correlativa, benché vada opposto subito che nel serbatoio della mitologia fascista non scollò meno idealismo e storicismo e marxismo sindacalistico che pragmatismo fiorentino-vociario ed estetismo dannunziano e futurismo, e poi perfino, col cauto ritardo dei conservatori, rondismo: a responsabilità indivisa della cultura italiana). Poniamo che questa storia di decadenza e non stile si debba in definitiva chiamare anch'essa storia positiva, poiché storia negativa sarebbe contraddizione in termini: è tuttavia una storia positiva al limite, difficoltosamente positiva. Di questa correzione, di questo ritorno di fatto nel solco tradizionale, è una prova significativa: l'autore discorre di dissidio di contenuto (cioè di buoni spunti non sviluppati) e forma, anche se si affretti ad avvertire che questa terminologia corrente va a rigore tradotta nell'altra di dissidio di due forme. Della tipologia collettiva qui attuata

s'è già discusso. Bisogna perciò aggiungere solo che il Croce sottointitola il libro « Pensiero, poesia e letteratura, vita morale » ed espressamente devolve ad altri (pur avendo creduto di desumere dalle arti della parola e dalla pratica materiale sufficiente per quel titolo e quella caratterizzazione generale) il compito di elaborare codicilli sulla storia delle arti figurative e della musica in quell'età, benché lasci intravedere risultati altrettanto negativi per le arti plastiche e in particolare la pittura: e qui non si può a meno di rilevare che né per esse né tantomeno per la musica sarebbe agevole discorrere di decadenza (per la pittura il suo massimo studioso, Roberto Longhi, fornisce un'ancora di salvezza al Croce, comunicandogli, come risulta da una noticina dei *Nuovi Saggi*, che dall'epiteto di « barocco » rimanevano esclusi nella tradizione critica e il Caravaggio e il movimento carraccesco); in simili settori, per giunta, lo scambio culturale fu talmente intenso fra Italia ed Europa da accentuare ancora l'empiricità della limitazione nazionale adottata dal Croce. (Anche la storia delle scienze lascia fuori nomi come Bonaventura Cavalieri, senza contare i tanti antologizzati come scrittori da Enrico Falqui). Non so se si debba leggere una ancor progredita avversione al barocco nella seguita maggior simpatia per l'arcadia, che la *Storia* giustamente vede come irradicale reazione e prosecuzione sostanziale.

Il più celebre manifesto crociano, che sta alla *Storia d'Italia* come sta all'intelligenza l'entusiasmo che l'abbia investita, è certo la *Storia d'Europa*; e dove quella era esemplare e, per così dire, difensiva, questa è di altrettanto esemplare, e aggressiva. Se ogni storia è storia della libertà, questa è storia dell'idea liberale; di qualcosa più d'un metodo: di quella che non teme di chiamarsi « religione della libertà ». Solo i testimoni di quegli anni possono misurare nella loro memoria il conforto e l'efficacia recati da quel libro. Ma anche da un rispetto stilistico si cristallizza la novità portata dalla *Storia d'Europa*. Cominciata negli anni dell'erudizione come prosa-prosa, ma rispetto alle pretese degli ordinari eruditi frugale e senza sfoggio (quale ancor oggi vien fuori, velata però un poco quella modestia dalla generale nobilitazione tonale, negli appunti, nei riassunti, nelle esposizioni di fatti), la scrittura crociana s'informò, nell'imprendere il sistema, a una sorta di buonsenso stupefatto che le menti non si fossero impadronite ancora di così irrecusabile verità. È la prosa del « buon uomo » (s'intenda del « buon uomo » o *bonhomme* che è in un apologo famosissimo, concernente l'artigiano dell'*Estetica*); relativa al quale atteggiamento sarà ben presto l'ironia, nel piacere più sopra accennato del paradosso (e perciò gli scritti sulla pratica, confessati autobiografici, già a questo tono paleserebbero il loro seme più antico). Arricchendosi e complicandosi il sistema, all'ingrosso a partire dalla *Logica*, al processo più « arduo » (per usare la parola di Emilio Cecchi) viene concordando un maggior rilievo linguistico, non soltanto nell'invenzione d'una nuova terminologia tecnica, sempre meravigliosa di fertilità dalla *Filosofia dello Spirito* ai saggi più alti (quali le tante che il critico si sente compiaciuto a citare e ripetere, dalla « genesi pratica dell'errore » alla « distruzione dei sentimenti »), ma nel conio o trapianto di vocaboli singoli non strettamente inevitabili alla funzione, poniamo

banausico, allotrio, o poniamo quegli *enfasiszare, valorifero* ecc. che, a eco d'un quindicennio prima, ancora fioriranno negli studi sul barocco. Con la *Storia d'Europa* un arcano vento, un'aura, un impeto, un entusiasmo dilatano la sintassi e contribuiscono quel calore e dignità oratoria che non si scompagna più dall'ultimo Croce. Entrambi i caratteri dell'ultimo Croce, la sostanziale semplicità inerente alla chiarezza e l'aggiunta oratoria del tono magnanimo, parrebbero alieni dal gusto vulgato in questa metà di secolo (venendo un tempo che invecchia e *prend date* non solo la melodia dei romantici ma la nudità dei settecentisti e di Gide); parrebbero, dunque, senza nulla di discioltamente arcaico, riuscire arcaici, ove paradossalmente non provvedessero ad attirare su di sé in via esclusiva quel tenue vapore e aroma di arcaismo le forme del dialetto personale del Croce, i *cangiare*, i *foggiare*, i *restringersi* «limitarsi», e *precesso* e *medesimezza*, e i perfetti come *diè* e *potette*, e il pertinace articolo innanzi ai più familiari cognomi, e gli ostinati aggettivi *fascistico* e *comunistico*, fino il modo di pronunciare *eseguire* o *dar fuori*, insomma le pervicaci istituzioncelle del primo piano, anzi della vernice stilistica crociana, che, scaricando l'affettuoso sorriso dei lettori, lasciano illesi, e come più giovani della loro età, i piani centrali, o addirittura le velature.

A questa stregua, la *Storia d'Europa* segna l'apparire d'un «terzo» (o «quarto») Croce, entusiastico o religioso: non più moralista ma posseduto dalla passione etica. E codesta forma di lotta da *clerc*, rassodata la difficoltà da sciogliere ai tempi del *Contributo* in avversario pubblico contro il quale portare le armi, si trova teorizzata nella *Storia come pensiero e come azione* (1938), integrata negli ultimi anni da *Filosofia e storiografia* (1949) e *Storiografia e idealità morale* (1950), ma, per le connessioni con l'etica, già da buona parte di *Etica e politica* (1931). La storiografia è infatti la chiave centrale e unitaria del sistema crociano, e necessariamente questi scritti della senilità tornano ad agitare il problema trattato fin dalla memoria giovanile del 1893. Ma lo sguardo immortalmente fisso alla morte dell'intrepido vecchio fa che la passione morale si generalizzi in passione pratica, passione della vita; e che egli, descrivendo (1941) *Il carattere della filosofia moderna* (si legga: crociana) (si aggiungano i due volumi di *Discorsi di varia filosofia*, 1945), lo concepisca, molto oltre la trattazione dottrinarica, come un esperimento (in terminologia esistenzialistica si direbbe: progetto) vitale; e che perfino insista a definire la categoria economica o del piacere o dell'utile (da lui riconsacrata con l'altra attività mondana, l'Estetica, in un saggio del 1931, dal 1935 negli *Ultimi saggi*) col nome di categoria della vitalità. Il circolo si chiude insomma, come da storia a storia, così da attività a attività mondana, dall'Estetica alla teoria della vitalità. È ben significativo che, dovendo fornire un'antologia organica della sua opera (1951), il Croce includesse, «meglio che non le ampie trattazioni dottrinali, i saggi e gli altri scritti di minore estensione» (così l'Avvertenza dell'Editore): ottenendo con ciò autenticamente che il libro, «quantunque composto tutto di cose che si trovano in istampa, possa dirsi in qualche modo nuovo». E davvero un «nuovo» Croce, infinitamente meno precognito e dottrinario, viene incontro fin dalla soglia e chiave maestra di scritti sulla «Logica della filosofia», dove si afferma il carattere e transeunte ed

eterno del proprio pensiero, e l'«ombra del mistero», e il «primato del fare». La filosofia crociana è ripristinata nella storia e nel fare; più che nella sua chiusura, è presentata nella sua apertura.

L'Appendice dello stesso capitale volume chiude la sua Introduzione con queste parole, specimine perfetto di lingua crociana:

Nella moderna letteratura non v'ha niente di simile a questo complesso coordinato di lavori che ora l'Italia possiede, nei quali si compie il giro di tutti i problemi attuali nelle varie discipline filosofiche, dando di essi esatta informazione, e insieme li si pone in vivo ricambio con l'indagine storica nei vari suoi campi della politica, della morale, della filosofia e dell'arte. Raro è il possesso dell'enciclopedia filosofica, ma più rara ancora l'unione effettiva di essa con l'esperienza e la pratica dell'indagine storica: il che conferisce all'opera del Croce la sua fisionomia singolare e l'efficacia educativa che ha esercitato ed esercita sugli intelletti.

L'efficacia crociana è qui dunque ricondotta essenzialmente all'enciclopedia; ma il motivo principe va fuor di dubbio riconosciuto nel carattere del Croce scrittore, e che maneggia la cosa letteraria e adotta la tecnica pubblicistica dei letterati. Un'azione così rapida e diretta sulla cultura generale d'un paese è quasi inedita nella storia dei filosofi, almeno dopo l'antichità; pareva appannaggio di grandi giornalisti o mitologi, presso i settecentisti francesi, in minor misura presso Schopenhauer o Nietzsche; e non per caso l'unico esempio comparabile, sebbene non altrettanto intenso, è quello dello scrittore Bergson rispetto alla cultura francese. Questo scrittore è frattanto un vero filosofo: ma un filosofo che non ama il filosofismo professionale, ed è perciò stimato da quel settore un brillante epigono e quasi divulgatore dell'idealismo, incomparabile alla perfezione tecnica, per non andar lontano, di un Gentile. Il rimprovero così mosso al Croce in dipendenza dalle sue qualità di scrittore (ma anche di filosofo funzionale) va unito all'altro rimprovero d'inauguratore d'una facile scolastica, in dipendenza stavolta proprio dall'enciclopedia. Per questo la causale enciclopedica va posposta o almeno congiunta alla causale letteraria: oltre al resto, comprensibile e nella psicologia e nel «bisogno» crociano (a cui si lega la scrupolosa raccolta fin delle infime minuzie, dovuta a scrupolo e a igiene più che a orgoglio), l'enciclopedia si fa però un'arma a doppio taglio quando nei crociani «ortodossi» o dogmatici essa trasforma il metodo in dottrina o almeno in metodo chiuso; che detiene le chiavi per ogni estensione, sia fatta per applicazione (si veda la marea di saggi critici), sia fatta per analogia (si vedano i conati di crocianesimo nella teoria di arti non della parola o di scienze matematiche e sperimentali, proprio i capitoli per cui quell'enciclopedia, di antico carattere umanistico, è incompleta). Due elementi della fortuna crociana, oggi ancora minori, non abbastanza visibili, ma soli atti a garantirne la continuità d'efficacia, sono da un lato la premessa dell'«angoscia» come impulso alla tacitazione razionale, col permanere di «avventure» culturali razionalmente non in tutto risolte: il Gentile aveva perfettamente ragione di rivendicare all'idealismo italiano i fermenti esistenzialistici; dall'altro, la funzionalità e il carattere metodologico della filosofia, cioè il germe d'un nuovo positivismo, del quale non si può dire che il Croce abbia promosso l'instaurazione. Ma nell'esistenzialismo (che, non composto, lasciato allo stato puro, romantico e irrazionale, può solo cadere in mani di dilettanti) e nello strutturalismo

(o linguistica delle scienze o nuova fenomenologia) è molta distanza dal crocianesimo, non dal Croce. Il solo modo di essere crociani è di essere postcrociani: come, per il Croce stesso, il solo modo di essere hegeliano fu di essere posthegeliano. E la scarsa pietà del Croce verso il sessantennio di filosofia antecedente non autorizza, fosse pure sotto le più fiere scomuniche del maestro, a nessun anticrocianesimo.

Il crocianesimo in senso proprio è quello di chi, spesso con dialettica speciosa o con prematura senilità, sospende i suoi nidi o le sue ragnatele al tronco crociano: cioè opera perché ha alle spalle la sicurezza di quel sistema-enciclopedia, anche senza possederne attualmente i termini (nel qual caso sarebbe indistinguibile dal Croce). Proprio è il crocianesimo degli storici e dei giuristi (l'enciclopedia si univa alla « pratica dell'indagine storica ») e più particolarmente dei critici letterari: con i corollari studiati di diffuso abito critico e di diffuso monografismo. Improprio, anche se per avventura più efficace, è il crocianesimo di atteggiamenti singoli, separati dall'enciclopedia: il frammentismo lirico in poesia; in politica, il realismo, cioè l'amore della violenza « levatrice della storia », della guerra, dello stato etico, e quanto si congiunge ai temi antimoralistici e antilluministici del cultore di Labriola e di Sorel. Bisognerebbe davvero discorrere, allora, di preterintenzionale incoraggiamento al « decadentismo » e al fascismo. Del crocianesimo in senso proprio quello che va rifiutato è il teologismo risorgente dalla sua antica semenza hegeliana: teologismo ugualmente prospero da parte marxistica (nonostante, anche qui, le pretese metodologiche), di dove non è affatto venuto lo sperato appoggio a un nuovo positivismo. Di anticrocianesimo si potrebbe discorrere soltanto il giorno in cui fosse abbandonato il criterio della distinzione, l'eredità dei « valori »; anche se possa accentuarsi la riserva circa una metafisicizzabile dottrina delle forme, la cui storia peraltro, in parte sotto la sferza delle obiezioni gentiliane alle « quattro parole », è venuta accentuando la propria elasticità.

All'istanza di postcrocianesimo non vale in diritto, proprio da un punto di vista crociano, opporre la carenza (sia poi o non sia contestabile in fatto) d'una grande filosofia postcrociana. È più crociano osservare che i problemi mutano: e chi ha teorizzato l'unità di problema e soluzione? Soluzioni vi sono di sicuro, né occorre (sempre crocianamente) che a proporle siano professionisti della filosofia, metafisici. Ricapitolando quanto si è sopra accennato o svolto, nel corso d'una « descrizione » che per la persistente vitalità dell'argomento non poteva non essere già « valutativa », il postcrocianesimo culturale mette all'ordine del giorno i seguenti oggetti posti dalla storia e non da astratte obiezioni teoriteche:

In primo luogo, la critica letteraria in quanto rivolta a sentimenti (o modulazioni di sentimento) altri dai tradizionali.

In secondo luogo, la critica letteraria in quanto critica di stile. La « forma » in astratto, se non si è moralisti, è tanto posteriore quanto la « materia » in astratto: in che cosa la critica stilistica sarebbe inferiore alla critica psicologica? Se invece si bada all'unità di azione e d'intenzione, vi è un uso concreto della filologia e della stilistica perfettamente funzionale.

Ora il Croce s'induce, a denti stretti, a riconoscerlo, benché sia cosa certa che non vi contribuisce il suo esempio personale. Egli ammette solo la discendenza del Vossler, spesso geniale e maieutico ma troppo teologicamente incline a interpretare in modo espressivo fatti non significativi, e dello Spitzer, tanto più stimolante e corretto. Ma l'azione del Vossler e dello Spitzer, poco letti e nel meglio non tradotti⁽¹⁾, è stata quasi nulla in Italia; come è stata scarsa l'azione di Cesare De Lollis e Domenico Petrinì, accolti dal Croce con cauta cortesia. Eppure la critica stilistica è oggi la sola viva: di dove le viene la sua cultura, oltre le fonti accennate e le loro affini (nelle quali si è piuttosto riconosciuta), se non dall'amore « decadente » alle lettere (vedi punto primo) e dalla pratica della filologia e della linguistica come « scienze » (vedi punto quarto)?

In terzo luogo, una critica, e la corrispondente metodologia generale, che non s'ispiri al solo idolo della critica letteraria ma che, frequentando la figurativa e la musicale, esorbiti da una storiografia di « personalità » e di « sentimento » (vedi le due obiezioni incarnate dell'attribuzionismo e del « quadro non dipinto », la difficoltà a qualificare sentimentalmente opere plastiche e musicali).

In quarto luogo, una pratica effettuale della « scienza » che non la lasci nella sua, chi sa perché, depressa gerarchia di ancillarità. Certo, una concezione « contingentista » come quella proposta da Boutroux o Poincaré (per limitarci ai soli incunaboli di siffatta cultura) sembra coincidere coi teoremi crociani: salvo che è fatta dal didentro, non dal difuori, del laboratorio. L'estraneità è segnalata proprio da quello storicamente ozioso insistere sulla non verità e pragmatismo della scienza, e quindi dall'arcaicità dei bersagli polemici: nientemeno che il quattriduo positivismo. Per un esempio (e perché il settore adottato è forse meno della biologia o della fisica o della geometria remoto dalla pratica letteraria) il Croce sta ancora appuntando strali contro la salma della legge fonetica, attribuendo il merito dell'estinzione a Jules Gilliéron; ma lo Gilliéron (certo arduo a leggere anche per uno del mestiere) non è a modo suo meno meccanicistico dei neogrammatici, posto che in lui la sostituzione degli omonimi corrosi dalla concorrenza è l'unica molla linguistica, e suppone un mondo di idee precedenti a ognuna delle quali corrisponda uno e un sol termine; e se la linguistica geografica ha dato un contributo essenziale alla vigente linguistica storica, né Gilliéron è più articolo dell'ultima o della penultima moda, né è consentito trascurare che la più recente linguistica è strutturale; ora, lo strutturalismo, se in prevalenza ha premesse strumentali come mera ipotesi di lavoro (in Saussure, in Trubetzkoy, nei logicisti danesi), ha poi anche fondato (con Bally) quell'esteticissima dottrina dei sinonimi che è il non svolto presupposto di Gilliéron, e comunque importa (per esempio,

⁽¹⁾ [Naturalmente ciò valeva, come molto di questa porzione finale, per l'anno in cui si scriveva. Ma, con tante traduzioni di cui oggi si dispone, alcune delle migliori pagine spitzeriane, come *Die klassische Dämpfung in Racines Stil* (nelle *Romanische Stil- und Literaturstudien*), sono tuttora raggiungibili nel solo originale e non riconosciute universalmente quale il capolavoro del critico].

nella fonologia diacronica) una decisa affermazione di fatto della libertà e inventività dello spirito. Questo, però, è quanto si verifica in tutta la moderna « storia » naturale, come il Croce potrebbe constatare se portasse il suo sguardo su altre « leggi » da quelle dell'economia; o se la sua « pratica dell'indagine storica » includesse la storia delle scienze. E in sostanza quello che occorre giustificare, proprio se si desidera (in nome dell'unità-distinzione) una sua ulteriore efficacia pratica, è il « disinteresse » della scienza. Se la linguistica si fosse limitata a insegnare le lingue straniere o la paesana, se la geometria a fornire il modo di misurare i campi o di prevedere i ritorni astrali, sarebbe identico il loro processo, e tale perfino il progresso esterno? Forse che per una volta il fine (pratico) trascende l'atto? Se la verità è della storia (non d'una filosofia che ne sia distinta), proprio la storia delle scienze insegnerà qualcosa. In più impegnativi termini: Scienza e Pratica sono articolabili (cioè identificabili e distinguibili) come è stato fatto per Storiografia e Filosofia (senza parlare della dualità reintrodotta tra forma e contenuto, della pluralità reintrodotta nei tipi di espressione). Qui cade la principale domanda che non trova risposta dal Croce, e si è perfino cercato di localizzare per analogia la regione della risposta possibile. Ma, per coerenza, non metafisicizziamo oltre, e invitiamo piuttosto al lavoro. Che sarà il migliore, quotidiano, degli omaggi da rendere al Croce.

P.S. Una prima redazione del *Contributo*, già presso Raffaele Mattioli per dono dell'autore e ora nell'archivio crociano (BENEDETTO CROCE, *Memorie della mia vita. Appunti che sono stati adoprati e sostituiti dal « Contributo alla critica di me stesso »*), è pubblicata a cura dell'Istituto italiano per gli studi storici (Napoli 1966) in occasione del centenario. Ai fini presenti va richiamata l'attenzione sopra alcuni punti che non si ritrovano nel *Contributo*: l'« adesione al movimento » (o « indirizzo ») « liberale e radicale », dopo la fase marxista; il proposito di scrivere una *Storia universale della letteratura antica e moderna*; infine l'espressa identificazione del decadentismo col dannunzianesimo e con l'imperialismo.

NELLY SACHS

di

Rodolfo Paoli

« La danza è stata la mia forma di espressione ancor prima della parola. Fu il mio elemento più intimo. Soltanto per la durezza del destino che mi colpì, sono passata da questa forma di espressione ad un'altra: la parola ». Così scriveva la poetessa il 25 gennaio 1959 a Walter A. Berendsohn, professore all'Università di Stoccolma dopo esserlo stato prima all'Università di Amburgo e uno dei primi a riconoscere la grandezza della poetessa. Da questo passo di una lettera privata si può ricavare già molto. Si può comprendere meglio come la poetessa abbia scritto anche negli ultimi anni una specie di mistero mimato, che può considerarsi in questo campo il suo capolavoro: *Eli*. E si comprende meglio come il primo libro di liriche che la rivelò al mondo della cultura *In den Wohnungen des Todes* (*Nelle dimore della morte*, Aufbau editore, Berlino) sia del 1947, quando cioè Nelly Sachs aveva cinquantasei anni. Ma in quelle poesie — non sono solamente liriche brevi, ma anche cori, inni — ella aveva bruciato tutte le tappe di quella che sarebbe una normale evoluzione di uno scrittore: era giunta subito ad un tono suo e a una pregnanza di espressione, che doveva aumentare ancora nei libri seguenti sino al culmine degli *Späte Gedichte* (lett. *Poesia del periodo più tardo*, Suhrkamp editore, Francoforte sul Meno 1965) che sono spesso intrisi di ermetismo. Forse è questa una delle ragioni, per cui alcuni poeti contemporanei della *nouvelle vague* tedesca come Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Ilse Aichinger, Christoph Meckel, Johannes Bobrowski e Paul Celan per ricordare solo i più noti, e studiosi come Beda Allemann, Hans Magnus Enzensberger e Peter Hamm, insieme ai più anziani Hermann Kasack e Alfred Andersch hanno partecipato concordi a un volume di omaggio alla poetessa, stampato nel 1961, in occasione dei settant'anni della scrittrice (*Nelly Sachs zu Ehren*, Suhrkamp editore, Francoforte sul Meno).

Il motivo culminante della poesia di Nelly Sachs è il martirio del popolo ebreo; e proprio

dalla sventura, come ella stessa ha chiaramente detto, la sua lirica ricevette come un improvviso colpo d'ala. È quindi di tono prevalentemente luttuoso: canta le pene del popolo di Israele in ogni forma, ma senza invettive, senza minacce; si richiama alla giustizia divina che di tutto sa rendersi conto. Per quanto possa sembrar difficile, nei limiti di questo canto c'è una varietà notevole. Spesso le liriche sono brevi; ma a volte assumono la forma di inni, sul modello di quelli biblici; altre volte, anche se più di rado, come nelle *Grabschriften in die Luft geschrieben* (*Epitaffi scritti nell'aria*) che si incontrano nel primo volumetto, come in *Glühende Rätsel* (*Enigmi splendenti*) che si trovano invece nell'ultimo volume, pare di notare una qualche analogia con una precedente opera americana, precisamente la ben nota *Antologia di Spoon River* di Lee Masters. Ma, a parte che lo spirito che anima i due poeti è completamente diverso, non è affatto detto che Nelly Sachs abbia conosciuto quest'opera. Si è voluto solo accennare a una coincidenza, che può essere assolutamente casuale. Vorrei aggiungere che nella poesia di Nelly Sachs mi pare di notare qualche elemento espressionista. Può sembrare una affermazione arrischiata oggi che si considera l'Espressionismo morto e stramorto. Ma il confronto mi è stato suggerito spontaneamente da certe iterazioni lamentose (O-OH!), dalla insistenza su toni luttuosi, da visioni tragiche che fanno da sfondo a tanti canti anche brevissimi.

Nel suo ultimo volume di poesie Nelly Sachs, senza abbandonare il suo motivo culminante, ha raggiunto una concentrazione espressiva che pone questa donna di settantacinque anni accanto ai più giovani e arditi poeti moderni. È, la sua, una voce però solitaria e quasi unica nel suo tono. Nella letteratura tedesca moderna è difficile trovare qualcuno che abbia la potenza di certe sue inflessioni: ho pensato qualche volta all'ultima Ricarda Huch, a Else Lasker-Schüler, ma il confronto non regge. Piuttosto mi si è riaffacciata alla memoria la lirica ermetica, ma spesso luminosa, di Elisabeth Langgässer. Ma faccio questi nomi solo perché mi riesce difficile immaginare una voce solitaria di tale potenza. Trascurata sinora in Italia, Nelly Sachs avrà ora anche da noi, per merito del premio Nobel, il posto che si merita nella poesia moderna.

POESIE

di

Nelly Sachs

Traduzione di Rodolfo Paoli

« *Ci sono pietre come anime...* »

Rabbi Nachmann

A VOI, CHE INALZATE LA NUOVA CASA

*Quando inalzi per te la nuova casa
— Col focolare, il giaciglio, il tavolo e la sedia —
Non appendere le tue lacrime intorno agli scomparsi,
Che non abiteranno più con te,
Né alla pietra
Né al legno —
Altrimenti sentirai piangere nel sonno,
Il breve sonno, che ancora ti resta.

Non sospirare, quando rifai il tuo letto,
Altrimenti i tuoi sogni si mischiano
Col sudore dei morti.

Ah, le pareti e le stoviglie sono
Sensibili come arpe eolie
E come un campo, ove cresce il tuo dolore
E sentono in te quello che è effimero.

Costruisci, quando la clessidra scorre
Ma non continuare a piangere ogni minuto
Insieme alla polvere,
Che oscura la luce.*

OH, LA NOTTE DEI BIMBI PIANGENTI!

*Oh, la notte dei bimbi piangenti!
La notte dei bimbi assegnati alla morte!
Il sonno non può entrare più.
Spaventose custodi
Hanno preso il posto delle madri
Hanno stretto la falsa morte nei muscoli delle loro mani
E la seminano nelle pareti e nelle travi.
Si cova ovunque nei nidi dell'orrore.
Paura nutre i piccoli invece del latte materno.*

*Ieri ancora la madre attirava
Il sonno come una bianca luna,
La bambola dalle guance rosse di continui baci
Ti veniva in un braccio,
Nell'altro la bestiola impagliata,
Resa più viva dal tuo amore,
Ma ora
Spira soltanto il vento della morte,
Soffia le camice sopra i capelli,
Che nessuno pettinerà mai più.*

L'ANNEGATA

A.N.

*Sempre cercavi la perla, perduta il giorno della nascita.
Il tuo bene cercavi, colla musica della notte negli orecchi.
Anima avvolta dal mare, tuffatrice tu, sin nel profondo.
Pesci, angeli dell'abisso, splendono nella luce della tua ferita.*

PREGHIERA PER L'AMATO MORTO

*Se soltanto sapessi
Dove si posò il tuo ultimo sguardo —
Fu una pietra, che aveva inghiottito
Già molti ultimi sguardi, sinché accecati
Caddero sul cieco?*

*O fu terra
Sufficiente per riempire una scarpa
E già nera
Per tanti addii
E per tanti, pronti alla morte?
O fu il tuo ultimo cammino
Che ti portò l'estremo saluto di tutte le vie
Che avevi percorso?*

*O fu una pozza d'acqua, un riflesso d'un metallo
Forse dalla cintura del tuo nemico
O un qualsiasi altro, piccolo messo
Del cielo?*

*O questa terra che non lascia
Partire nessuno senza un segno d'amore,
Ti inviò un auspicio dall'aria,
Ricordando l'anima tua, sicché si scosse
Nel corpo consunto dai tormenti?*

COLEI CHE TUTTO DIMENTICA

A.R.

*Ma coll'età tutto svanisce lentamente
Le piccole cose volano via come api.
Obliavi ogni parola e anche ogni oggetto
E porgevi la mano al nemico, sopra rose e ortiche.*

CORO DELLE NUBI

*Siamo piene di sospiri, di sguardi,
Piene di risate.
E a volte assumiamo il vostro viso.
Non vi siamo lontane.
Chi sa quanti del vostro sangue sono
Saliti sino a noi per colorirci?
Chi sa quante lacrime avete versato
Col nostro pianto? E quanta nostalgia ci ha formato?
Siamo giuocatori funesti
Che dolcemente vi abituano alla morte.
Voi, maldestri, che nulla imparate nelle notti.
Molti angeli vi sono dati
Ma voi non li vedete.*

VEGLIARDI

*Là
Nelle pieghe di questa stella
Coperti da uno straccio di notte
Se ne stanno e attendono Dio.
La loro bocca è chiusa da una spina
Il loro linguaggio si è perduto nei loro occhi,
Che parlano come fonti
In cui sia affogata una salma.
Oh i vecchi,
Che portano negli occhi i loro eredi bruciati
Come unico bene.*

UNO STRAPPERÀ LA PALLA

*Uno
Strapperà la palla
Di mano ai terribili
Giucatori*

*Le stelle
Hanno la loro legge di fuoco
E la loro fecondità
È la luce
E falciatori e mietitori
Non sono di qui.*

*Molto lontani
Sono i loro ripostigli
Anche la paglia
Ha un attimo di forza illuminante
Colora la solitudine*

*Ma verrà uno
Che metterà il verde del boccio primaverile
Al mantello della preghiera
E come segno avrà
Sulla fronte del secolo
Un ricciolo di seta del fanciullo.*

BEN LONTANO

*Ben lontano
Dai cimiteri
Piango per te
Ma non nei venti
E neppure nel mare che attende.*

*Ben lontano
Da tutte le epoche da tempo
Dimenticate
Chiuse
In sepolcri di pietra come mummie.*

*Solo nella nostalgia
Un elemento che cresce
Depongo la mia lacrima*

Qui è fuori e dentro:

*Questa piramide di luce
Misurata in altri spazi
Con sepolti di tutti i regni
Sono alla fine del lutto.*

*Cogli altari dell'anima
Che hanno da tempo nascosto
Il loro sacramento
Dietro la palpebra.*

QUANDO IL RESPIRO

*Quando il respiro
Ha levato la capanna della notte
E va fuori
A cercare il suo spirante cielo*

*E il corpo
Il vigneto sanguinante
Ha colmato i barili del silenzio
Gli occhi sono passati
Alla veggente luce*

*Quando ogni singola cosa s'è rifugiata
Nel suo segreto
E tutto è compiuto due volte —
Nascita
Canta su tutte le scale di Giacobbe degli organi della morte*

*Allora
Un bello splendore della stagione
Accende il tempo.*

AH, SI COMPRENDE COSÌ POCO

*Ah, si comprende così poco
Sinché gli occhi sanno solo sera.
Finestre e porte s'aprono come scardinate
Dinanzi a chi è pronto a partire.*

*Inquietudine incendia
Nascondigli per farfalle
Che cominciano a pregare patria.*

*Sinché infine il tuo cuore
Dalla terribile ferita a uncino
Venne risanato*

*Cielo e terra
Si baciano come cenere nel tuo sguardo*

*O anima-perdona
Se ti ho voluto ricondurre
A tanto focolare di quiete*

*Quiete
Ch'è solo una morta parola d'oasi.*

NUOVE PAGINETTE

di

Antonio Pizzuto

NONNA

Erice, odoranti di salvia i suoi paradisi, ingiù dallo scosceso il mare cre-spato immobile, terse come stoviglie le strade spirali, ingressi ed imposte chiusi, laddentro cortili dove minuscole lune l'acqua nei profondissimi pozzi in echi, ben scarsa entro cisterna simmetrica, framezzo qualche albero, mura mura convolvoli, secondari usci su candida viuzza tra verdi persiane op-posti a quelli maestri. Pendevano da imbiancato soffitto a travi, per famiglie, grappoli mori nilo aurei impergolando, in capestro oblunghi formaggi, api buridane intorno, moscerini pulviscolosi. I rintocchi di quarta ora, passi solitari a violar silenzio dopo mezzogiorno più greve nel generale sopore, ed apparecchiarsi in suo luogo la banda, ordine quadrilungo, bocche contro ance, piatti per collidere, pronta mazzuola da picchiare grancassa. Fattisi gli sguardi furibondi e universalmente centripeti, levata mano calando per fendente, esplodevano ottoni con gran sternuti, cavernoso pelliccio rombo, onde ventrali fremiti cui nel passaggio era d'ala, in ogni zittita alacri i clarini nasardi. All'energica marcia convenzionale diffusa nel circuito cittadino, dimora per dimora sorgevano i contribuenti verso abluzioni accappella, contrappuntando di sbruffi le timballate, solfeggiava operosa spazzola, c'era dondolo in diamantiferi lampadari. Dismessi poi gli strumenti, tornavano i sonatori artigiani, da incudini deschetti morse ovvio l'incamminarsi

all'aprico quanti dianzi desti il mazzicato soffio. Nelle or fioche libere stanze affannoso assesto, levigatura del letto, sbambagiarne, semplice formalità, la stiva, fanticellare per polvere, da pepite, ovunque probabile isterilendo. Farsi l'ora del vespro in duomo, discendere per lo sdruciolato acciottolato giù dove è disparte, dai secoli, racchiuse negli uniformi gran manti, servetta appresso, pur spedite che fossero ecco vi occupava già il miglior posto, intenta a rosario, labbra elettriche, comoda segregazione d'intorno, la scandalosa. Infino vietato nominarla, Lionora. Il ritorno dalla funzione, ormai buio, talora erta erta raggiungerle spettrale nana, a emergerne come fluttuando, veloce nebbia ond'erano tosto precedute, confuse poi infra cintola, ché non osava dippiù. A tasto secondo lattescenza sposar la toppa inoltrarsi, in diedro senza ringhiera i pochi gradini, odor agile di petrolio filigginante arioso scartoccio. Dentro, riassumeva ogni cosa aspetti sensibili, sufficienti per nesso a scrupolosità stoglitrici i più da insospettati che sei, quando costituisce pur uno qual segreto dell'essere problematiche dissolventisi sempre in altre. Chiocciavano impertinenti al suolo tolte scarpe, quatte maioliche dopo spilli enarmonici, molestate le bocce sui comodini. Ella ricopriva di coltri declinandogli pervicaci rotule il nipotello, un gesto riassunto forse bimba lei dalla propria nonna deleta ormai; fornitolo in paurosa luce, erano finalmente al termine le diurne sue agende, casa riposava calda nel menta montanino. Di primo giorno, opaca nell'ombra, che dormissero ancora la transitoria presenza, ella incicoriava modico fernambuco, dandovi corpo e cannella e ciottolo zucchero, una cuccuma dal romanico aspetto. Nuncio quasi con risonanza spronelle un gaio tinnire di stadera, appariva scalzo fornito il pesciaiuolo corsa rupi balze l'impervia costa da secca alla popolosa vetta, così presto che saraghi palamite sgombri vi pervenivano sbadigliando. Alga, argenti vividi, reparti azzurrognoli, schiere paonazze a righine gialle, in castigo falange rosea, esalavano da quel deposto giunco di violette salsi limone, sineterici. Or compiaciuta ascoltandolo privilegiante, né mai patteggiatrice, diafani in mosse autonome giù nel cesto articoli antenne filamenti morione, lei a solvergli prezzo, era l'aragosta immersa entro fondo acquaio, via via fatto ben vivo fuoco, indotto

prudente sale, pur furioso il bollore, qui capofitto tuffata, vita eroicamente contesa, un impeto, altro debole contro coperchio represso da capovolto mortaio, vinta; e lassar calco, per faccende suburbicarie, caramboli: ecco salparla ormai tirolese d'orafa catafratta rinascimentale. Dilagante marea, quel moltiplicarsi di opere, rifocilli, governo; caracollare a reietti lini una poi l'altra, visi stolti chiamose mamma, servir l'avo, risguardi creduli transitiva sul piccolo finto addormentato, le palpebre con l'insistenza alfine tradirlo, per arcano pernio ginocchioni forzargli dolce gambe addentro tepido lavacro, già incerulendovi saponetta, lui assorto, almeno sembrava, nei pur sempre insensati, ultimo, parametri euristici. Schizzarle a dilacrimandi spruzzi solleticato le piote su mai più erto dorso né ancor glabre fattezze, querulo, insofferente, prossimo: pazienza invocata scappa; incignargli camicia, bianche qual edita mandorla, disserrantisi quasi con verecondia, lievi di gelsomino gaggia. All'estremo, frustrando volta per volta invincibili irrequietezze ogni tentativo serafico di aggiustargli la scriminatura o cravatta, ella rimediava estrinseca guardatoria est est est, minacciante non meno che lo potrebbe uno zefiro vorticosi tifoni. Condiscendenze repentine valevano da astruso timore ad annoverarla vittoriesima, fresco ratto in due salti era già lontano, la volta per apprestare diportevole il nonno, berrettino perla di villeggiante, ben lesta riordinargli intangibile scrivania, con topografico schema, eppure tornato se ne avvedeva subito, residuo instando tal perfido nonsoché. E a lei dispensante sulla tovaglia ruvida le posatone d'argento, il vocativo ossignoriddio, pur calibrato in arrivo dallo scrittoio, fiaccava l'esercizio. Avanti sparcchio, la zia piccola a declamarle, avida tal udienza, imbambolandosi l'indigena fantesina, erano diffuse elegie materne frequenti nella lettera quotidiana di avvicinamento. Poi la siesta, dissipativa a penombre, tosto irreperibile l'ospitino. Allora, tempestivo altrove un forbir oricalchi per mo ricorrente diana, nel suo cantuccio, aria di esser sola né vista, ella apriva roco cassetto, da farlo anche occulta labile specchiera cui abbellarsi, dita ad accordi su indulta capigliatura; dentrovi parafernali ciprie, aromi, unterie, persisterne rima interna volatili melliflue cere. Mai sempre, ancor dormiente, in sorrisi.

EPICEDIO

Nella dolica auletta avida di luce, attenti e composti in ragione inversa a distanza da cattedra, prossimiori braccia conserte, gomiti spadaccini laggiù sui banchi decumani; per battimenti monotoni sonnifera voce, fra un tordear col gessetto, mentre fraseosa posto agguato, ammoniva loica non si può, è deponente. Tre. Sguardo eschileo d'incoercibilità, indice insù pitocco, imminente leva disertore protervo era in vigilanza alla scotta, si rimpatriasse quell'altro. Baluginava sull'accosta predella, fuor dai calzonì alquanto ritratti, intimo cottoname offerto qual bellavista ai primi di fila; oltre opposto davanale ben vicino in livello, alacre massaia su giù nel fumido sfondo, or col mestolo, quando soffietto, spesso palesando metronomo uno squillante buon trotto apparecchiatura frittata. Da àuguri si seguivano esapodi alucce in volo, tal esperta mano richiudendone a tabacchiera prigionì, diletto rischio del fio, pur Tomi immanente, o beccarsi zeri, astratto ogni finitimo nell'impresa millanta miglia remota. Steccafalsa in recitativo, improprietà colte subito da quei puristi, e ancor meno, giusto nonnulla, petites perceptions, bastavano per corali risate di formidabile ictus, a grande orchestra, f f f strawinskiani, tosto smorzantisi nei pianissimi costrittivi mediante autorepressione, viso paonazzo verso cera professorale, onde inesauste erano ricorrendo longeve, come folate, né dimenticabili avvenire qual metafisico tutto. In ultimo, sotto inquisitoria rassegna colpevoli teste s'impiccolivano struzze dietro i compagni a semplificare la cerca, nel silenzio pauroso. L'individuato reo, attonito, offriva litanie di che ho fatto, vane, esca fuori, poi dar tempo a miracoli con un metodico assesto, pur da bibliofilo, e verso gli amorucci quaderni, ciappa difficile, quanto lo spiccare il mantello arduo, borchiadoro, sbalzando berretti, raccattatili vi risoffiava, o le coscienziose indefesse spolveratine, indi appicco, in somma due tre minuti, senza che decreto mutasse, né alcun romano appello, scattare lasciamo deus ex machina, semplicemente quell'ora. Altro non se l'exit, traverso la schiera duplice tutta pietri, per il cammino trocheo. Estremo precipizio delle libraglie contro pomo scottoso, in reprobò godimento quel dittatore, e ormai via, esule per deserti anditi conventuali, da usci grigi dotte vocione, fuggiasco

spuntasse sbucatreno il sior preside, dischiudendo cubicoli ripostigli sempre oltre, oltre, ultimo una sala dimenticata, tranquilla, ampie finestre aperte, immediatamente sulla strada, qual formicolio, là chi più infausto era già felice. Guardava disattento del proprio stato, per facili scapaccioni, non da peccatore incallito, o martire, né filosofo, sol a ristoro, siccome una bestiola randagia lambisce lapteggiando in fortuita conca. Risonante la campanella, condottosi verso classe, a tempo, eccolo, in guisa di abili ballerini quando si immettono, disinvoltato fra le quadriglie già avviate per uscire, con attentasinstr e ogni altro che smessa austerità subito trascorso pianerottolo si scatenavano cateratta urlando entro sì angusta erta scala. Fuori chiedeva alla diligenza i compiti lui estruso assegnati, donde paleografici appunti, coscia da grue, in teso enchiridio, f tenditque fovetque — riptz concuz temp. Quelle catabasi sdato, solitario, un'effigie oppressa, di gioconda testé, e assoluta, improprio a far legge ancora l'avvicinarsi malizia con bontà, reciproche succursali, amalgama poi maturando transcendervi cognizione o coscienza. Pur rimediava al nido bell'appetito salse pronominali dadà in tovaigliuolo, consona la materna carezza onde confortandolo miopi gli occhi spigo o inattese possibilità, fatti del giorno, diradavano i torvi lampi acume esoterie ritornello. Un solfeggio placido di noci frante, ed il mandarino pettegolo, termine lo sbadiglio; né cadenziale allo strepito la ritratta sedia, torno torno che briciole, ora l'esazione prammatica per quaderni penne quanto più da svignarsela. Condiscendeva al suo moto, neutra l'età, indugiosa, cui essenza è sollecitarsi impaziente venga liberale il futuro, fingerlo anzi, per progressi bravi: animo, ritentare dove uno spaccio in gran traffico, senza banchieri puritani, l'acquisto di sigarette. Poi smesse ripassate entrava. Qual folla e aroma. I denari qui, incontrovi distribuzione instancabile, prodotti e resti, scatole sopraffine, generi mediocri o bassi, rotolanti unità; era la sua volta. Un pacchetto di Marca Oro. Prima che integro il vivido declamato, già eccogliele sul bancone, e subito in tasca; soccorevoli disinvoltura sveltezza circospettiva, quasi pur asportasse occulta pistola, all'erta, non saprei, retroattivo, anche anche bellicoso da prossima quell'aprica soglia, oramai chi potrebbe. Andava, un cittadino qualunque. Sia improbabile pure l'analogia al criterio per sogno, intanto si conferiva atte palpa-

telle. Reduce su su lungo le scale di porfido, teda in pugno muliebre statua entro nicchia alta ogni pianerottolo, ultimo il nobile, brutte poi, opposto gli veniva da casa loro papà. E, dietro un presentarsi alle genti di stanza in stanza, facile per preposter alibi o habeas corpus, quieto dileguava lassopra, nel bugigattolo suo, ove nuda specchiera smessa eragli scrivania, non altro che tegole dalla mamertina inferriata, salvo tal prossimo campanile. Ardeva sul grigio marmo, contro raffigurato artefice prediletto, inebriante cerea gardenia. Cagionevoli al tratto gli zolfanelli ecco si spolpavano manifestando via via i luoghi minori, la ragion sufficiente. Attuoso uno, buona volta, aspettarne scosto frittura, ed esausta spegnersi annerito fuscello; altro ammirativo sulla bianca parete: ormai difettavano le munizioni. O beatitudine, dar azzurro al fiato, plasmarne vorticali aerei xilemi, tossetina sconvolgerli: nell'introito appena, canizie crepolosa su terminatoria brage, ancora abbondanti disponibilità per sisifie energie; riscossa dal mignolo l'immodesta cenere crollava, fuoco retrorso, or già mezza, poi ròdano minacciante il nome aureo in epigrafe, polpastrelli strenui, finita. Ne restavano tante, da sembrar tutte. Era il primo acquisto all'ingrosso, fatto onorevole, qualitato anche per scansare gli accusatori depositi tané in rima di tasca sotto doganali pur eludende rassegne, oltre le umilianti dattiliche rinoscopie. Appresso, tastoni, fuor della finestrucchia, su contiguo embrice, egli abbrancava occulta limetta, da onge lunghe, tornandola nell'intaccatura fosforica a recidere pianin pianino la più agevole sbarra. Squallidi corrosi tetti erano di meta, or pari, quando a schiena; declivi poi quelli estremi, cupidi verso un vacuo avvertibile. D'improvviso, fiochi, spontanei nel silenzio boreale si diffondevano qualche volta rintocchi assidui, insistenti a tal segno, da ricercarsene origine; appena che ottenutola smessi: in vista nient'altro salvo ancor dondolosa fune per già inane battaglia. Sedici malpraticabili gradini di legno, cupi come timpani al rombo, offrivano sicurezza contro sorprese, là essendo ben alieno il governo da apostasie musulmane. Basta. All'occasione il suo benamato amico, esperto nei latini fuffigni, quando precedono i perfidi accusativi, largo in far copia del proprio con menanti stabili o avventizi, ceppo donde apografi consanguinei, da casanatensi famiglie, Benoit voglio dire, fra tutore e progenie solo soletto, lo invitava per una diurna teatrale,

seggi lussuosi, Otello, ancor meglio altrove, Eden, Politeama, Olympia, ove sciantuse piumata, fescennini, comico eccelso, ilarande cavee gremite. Trascorso un intermezzo, rispenti lumi, fra residuo brusio, tutti indiscernibili teste, avvezzo ai luttuosi l'orfano, nessuno, sussurrava, di qui sarà, prima o poi; nessuno in future rappresentazioni saprebbe chi occupava lo stesso posto. Né a lui, due più volte pur sollecitante il ricordo, è ora dato leggerlo. Come, ultimo scriveva, mi chiamerai? Ciccu? Peppi? Cuola?

IDILLIO

Là quando le stanze divertivano in anditi capricciosi ecco da avamposti prime scansie con libri ben zavorrati, a fisso barlume, pur altrove pecca originale insonti, perciò degni di limbo. Sulla tappezzeria cioccolata mal riluceva sfida una tentennante maniglia, chiunque esitabondi avvertirsi, appena dischiusala, nel cigolio, usolare; la calva testa era china, prodigo quell'inchiostro violetto rigo per rigo. Desistevano, come se da telefono. Fausti più tardi scorto l'indice di calcata contro tabacco, allora: è permesso? Pronte le grinze converse, non pupille in accomodarsi, atta orecchia offerta d'ascolto per balbettate, esaurivasi l'episodio con explicit inconclusivi, rimasta inintelligibile ultimo tal imbasciata alle parti sia qual avere che dare: sotto un riaccostarsi d'uscio, visione estrema, lente presa tastoni e mosse focali. Erme ritirate a passi persuasi. Che ti ha detto. Nell'anticamera, ancor intrattenuto dal piccolo, la persona sempre in attesa fra dialoghi che erano monologhi isocroni, come basta una fogliolina a celare astri. Resa pratica poi, seguendolo per i salotti, minuscolo pilota, essa visita, grata o meno che è ovvio infine, da parte buona, entrava lo studiolo; abilmente fattovisi lui ormai scorta, nel mentre dei convenevoli quatto a suo cantuccio, avida l'aspettanza. Qualche letterato, poeti che ne declamerebbero fermi, pur in caso d'incendio, contro l'eletto assessore; o infrequente un eterodosso, perpetui discontentabili soliti ad attarsi letture, dir lo potessi, non va, insomma, per serviziale, onde ruere ingrato omogeneo orovecchio magma, astiosi, antipatici, senza rispetto anche. Il principe, saggio candido per ottenere un

impiego. Riaccompagnatili, battente rimasto a arte escluso, indugiandovi appresso s'incarcerava finto fosse invisibile, qual un bimbo supplice che balbetti non mi vedere. Raccolto nel gradino trapezio sotto la finestra, ginocchia repressive smottosi piedi sul marmo, da lontano estatico affisava nascente libro fra baluardi cartacei tomi squaderni. A potuto lascio, incapriccisse tal mano eccola, soggiunto entro gli occhi tranquilli quasi un baleno laser, colta in fallo espiar coatta, per ritrattazioni palesi che vecchiaia moderatrice pur tosto mitigava con pentimenti suasibili raddolcendo. Mentre pertinaci rimorsi resuscitavano l'annullato ancora ed ancora per toglierlo, riemendare sempre, era introdotto il barbiere, cui da ciscranna condottosi nell'accosta poltrona, alzava un paziente aspetto, di già bianco fiorendone, ivi intermesso fra panna sulle mandibole, mentale crisantemo poi, sdutto, macchie lunari. Le tratte in andantini il rasoio altero a coramella avevano, confacente, voce di tagliacarte fattivo. Unica sedia, leggera, pupilanti vermene il fondo, incurvite vacue strutture la spalliera, biondezze e lucidità ebano l'insieme, stava sul limitare contro alti sopraggravati scaffali, umile rasente scrivania nello spigolo. Vi prendeva toltala un po' avanti posto ogni ammesso situandosi là rimpetto a colloquio. Fra i socii, con prudenziali intervalli, sempre di sera dopo cena Rosàvoca, per sommettere eterna monografia, dizione sottovoce, paziente scolto, alla luce dolce diffusa da tal ventola verde, un oltre in subitanea penombra, ove quelle rilegature stellanti ori, dorsi pergamena iscritti caffè, laggiù impercettibile qual avido osservatore, non gesto o detto sfuggentigli, l'assurgere finale, prestigioso e avaro il minuscolo sigaro calettando nel bocchinello ciliegio, contrappostarvi rintoccava scossa la pipa dentro cuprea vaschetta. Snella desiderabile vienna, ond'esili seduto gli ciondolerebbero le gambe, sì di rado occupata, un covar sensuale, siccome viaggiatore serotino, a traballoni, soffice ma divieto sofà; e attingerla infine, ergervisi con silenzioso processo, incipit prima coscia, ischio cardine l'altra, subito immobile, occipite ai Forcellini logori: pur gliela passava liscia. Anzi, abito in breve; e per usucapione, diritto. Non indugioso a tavola, subito cenato levatosene, i sette altri restandovi chiaccherini, eccolo seguitante già reinsediarglisi incontro, da spettatore superfluo, ben educato, appunto per questo ancor più ingombrevole.

Fisso lì, parco infino le sbirciatelle dirette, centrosinistra, dilatava ricompitando dei Mitteilungen, Flacci, Cunic., quelli sempre, in lor sedi. Appresso, a strappini di volta in volta fortuiti più o meno, ogni sera questo montaggio era posposto dal molo, prossimiora l'attesa riva, dianzi ancor sbieca, ormai fronteggiante quasi, indi col tempo approdo mediale, sua franchigia rati venturosa: toccava il pie' già saldo. E particolari tuttavia indiscernibili palesarsi, carta sugante ben satura di espansi vescovili arabismi inverso lo scritto, tal composito nettapenna a inserti casalinghi cascami, l'occhiomaglio in riposo, esagerativo il sottosteso. Di faccia, zitto, suddito, leggiucchiando opuscoli che avesse, entrambi in raccoglimento, nella quiete era percepibile intrinseco fusare quel lume accanto, cui al caso esponendo alto velina esca appiccava fiamma da accenderne scottadita trinciato. Allora distolto un po' il suo Claudio Claudiano o altro, gli era largo di libri acconci, qualche Settembrini, non so, che ne leggesse ascoltandolo, or grandicello, sua crescita annuo segnata a lapis azzurro sull'armadio. Arrivati i teneri luoghi, se tu morissi, nonno, un irrefrenabile pianto singhiozzoso troncava tutto. Poi, allo spiovere, gli apparecchi per notte: da incappellarsi calamaio, disparte asta e cannuce, gravati i raccolti fogli non fuggissero, listerelle in chiusi volumi, quali or acquartierandi, albergarne per tappa quanti domani rifrucabili; l'altro, occulto, trasceglie quelli, fra la bibliotechina propria di contrabbando allogata ove un opportuno interstizio, che lo veglierebbero prediletti sottesso l'irrigidente guanciaie comportevoli prima, troppi oramai pur cilicio. Sola aspettava, il capo vacillo, lesta ai passi fruscianti o dette, innanzi l'esprimersi lor figure nell'ombra, nonna con bicchiere e una pillola — misteriosi aconiti — da immettere destra entro la cortina baffuta, in tam tam quell'angusta scala erediale. Vie prossimi, venivano già i calzoncini lunghi, da uomo, bottoniera talare, prua imperativa, conversi al fratellino quanti paggetti; e ben due cravatte di maglia, sì celeste una, altra rosa, diuturnamente impetrate addietro la zia, or pronte, come per connesse conchiglie, chi nella intera città averne mai consimili? Non mancava che il bastoncino, fulvolivacastano, fragile, sottile sottile, in foggia di laico pastorale depresso, gorbia ghiera e cerchiello auroidi, gran bellezza, ma per fortunato difetto ad intenditori sempre nubile, nella vetrina. Un dì, forse. Ed ora strimpellava

il piano mal temperato, cadetto (non quell'altro, inibitogli), mantenendosi in fa maggiore costante, ovvia mai fosse o se amica, sciolti i si bemolle: ciò poi che da un sol dito traesse, a tacer con due, sia di libera contuizione; or si proponeva imparare, senza maestro, ni ai wo pu il cinese. Assennato. Solerte. Svelto. Con progressiva fiducia uso a piccole commissioni, va' dal tabaccaio, dirai signor Valdes, come sta, e poi, il nonno la riverisce, prega gli favorisca quattro di quei suoi toscani eccellenti, i soliti, dal cassetto, paghi e ringrazi. Salutalo. Spuntavano tenebricosi i sigari attorti come sterpi; mentre imbustati, signor Valdes, esistono le sigarette Sanidzar? Quando ero piccolo, mio padrino, ricordo, in tasca ne aveva una e siccome non gli piacevano me la. Quasi ad ecolalia dei sannizzi, sannizzi, reduce lui inappagato. Nel vocabolario non c'era. Egli galanteggiava, manilunghe la fiaba, Paola ancella, da momenti gravida pur diaccia minaccia, esserne quelato piagnucolosa, vedrai, al signor professore.

LEGATO

Acutissime pifferine alle orecchie, caldi aliti di mandorlato, ogni dove pressa, baracche, e donne cannoni, ciarlatani, bimbetti, polvere. Disparte, cingendolo palizzata, entro munito ridotto alto, invisibili da non pagante, c'erano i cannibali del dacumè. Si entrava ben tutti all'erta per fianchi e spalle, già fertile il minimo tocco, voce grave, amena zaffata, sguardi considerativi su guardiani in cimento; gomito contro gomito, da far solidale massa più che competenza, venivano schiera cauta sotto la robusta vetriera. E dentro non opponendosi vista alcuna, erti i pie', digradanti gli occhi, non fosse questuorio altri fuorché pigmeo, ecco delusione aspetto animo ingagliardire, vogliamo il direttore, truffa, dove stanno? Essi veramente indugiavano per le chicche entro refettorio contiguo, ivi argomentabile da fumida rocca su scosceso steccato. Or a sì cordiali insistenze arresi, sbucanti oltre palanche, anzi di belligeri emuli, ben in gregge, offrivano aspetti propizievoli, alcuno melensi ammicchi, né artigli, ma unghie nicotinoze, ove zanne iati nel sorriso molari; e tolta la tinta erano pur affini, gran meraviglia,

con soliti fannulloni locali: qui sbiancidi per loro gli spettatorelli avidi cercando mano. A volte in quei giorni, comode ore, lungo principali vie, incontro richiamando tardigradi e pirronisti, una stamburata; l'accorrere di curiosi, ovunque far ala, ogni finestra popolarsi, rivolti unanimi per indovinare ancor lungi qual fra le varie insegne era vinta, non già come valore pittorico, sempre nullo, sol quanti scudi d'argento vi si ritrovassero appesi. La luna, quattro — o sei, il tonno — era propagato ben prima che pur leggibile, fra delusi in sollievo. Spiccioli; salva quella massima con trecento sacra a patrona. Veniva innanzi corteata periclitante, cedevole talora riverenziando, nel rullare e codazzo un po' da selvaggio orinoco, or vece per trenodie tibicine cupa, secondo. Sul pervinca sbiadito lustre voluttuose le sue medaglie. Alla fonte pur non mancavano mai, rimpetto il gran palco della lotteria, sfaccendati in pazienza per vincitori, avutisene che un pigro forchetto poi spiccasse da pinacoteca qual palio, sua discesa, fatta testudine, lungo scala, pronta l'accompagnatura, refluirvi appresso. Sotto gli aurei volubili drappelloni del baldacchino purpureo, con subitaneo deserto or solitarie oziose agli stalli, in schiera, le dame anziane benefiche, tutte toccucci vestitini neretti, qualche fisciù poche perle, ultimo chi riprendeva agucchi, tal altra opaco rosario. E illanguidirsi lo spaccio, preferenza data al botteghino, troppe urne, un esercito, inesauribili: quelle polizze minime, arrotolate in assidui trimestri collegialmente, palmeggiandole bianche morbide mani con atti di su, su, vola, infinite come le stelle o, pur non lo siano qual insieme — che mille volte altrettante sempre potremmo inserirvene, è? — innumerevoli tuttavia per simile guisa; analogo il problema se poi abitate. Tutto che esse filantrope governanti occhiucci sapevano, era certo maschio rimescolio precedente scelta, ove atto la meccanica, inetto per genitivo. Inciampava ormai, addossogli che sguardi d'insù e dabbasso, il benefattore, l'ottimista, salendo a prendere sua razione, stabili ma distanti i curiosi venisse innanzi tamburino, pur farsene guidarello. Qual beneficiata indigena a attori poi esposti in ruota ben lungi dall'abituale consorzio, si arrovellavano già assise notturne per salvezza, spese assorbendo ogni stilla, come ricapitato barile se non toltone, via gli indugi, l'olio contenutovi. Erano provvedimenti, i più, ornamentali; tappetar la scaletta, spendere per vasi con sempreverdi, il resto all'iscrizione,

sì tardi, e sgrammaticanda, Fiera di beneficenza (rimasto dopo corregge: beneficenza), svettosa, alluciolata; lassù. o in vividi mazzolini, quant'altro. Prossima l'alba, menti stanche da mal connettere, tanto consiglieri che sindaci digredire, incrociarsi placidi i non sequitur, le nebulose proposte: per esser morto a quarantott'anni, doveva certamente star poco bene, poi in moglie la cugina, e si sa; interrompere arrochito idrofilo mettiamoci uno zampillo. Infruttuose veglie. Tesoriere incalzante. Escogitazioni. Premi ai boccasciutta. O diplomi. Acqua gratis. Firme su albo. Stornelli. A ogni patrocinatoro appropriati rimbecchi, da suscitane altrettanti, questi dilleggio, qui trascorsi, il paciére, tengersi gli accesi, fervorino, cerchiamo, animo. Che sia qualcosa di insolito, all'americana. Saltar fuori un nome, il concittadino reduce, impinguatosi accortamente, dal Bronchis, sigari polpacciuti in rosse crepunde, esperto gli ecci stabili per sorrisi fotografandi. Acconsentirebbe. Or chi stava bene con lui? Era, ovvio, designata Bettina, avviso prudente, ma parlargliene allora, ansiosa del figlio, appena appena venuti ad abitarlo (segreto) taluni pallidi spirilli, per essere troppo buono, madre dignitosa spiegava. Opera civica: guarigione sua ricompensa. Ecco l'innaffiatoio criniente otto straordinari là dinanzi, ritte composte fra i bozzoli in diafanità sbirciare le scrutatrici lontano, che affaccendati galoppini, addensarsi gente, ivi smercio di semi docili bianchi salsi, tutto avvertendo ora capitale. Quegli ilare smontava, sì svelto che concedesse pancia, gesti ampi alla folla, da benedizione laica, nell'ascesa promossa or alto oltre cintola indi ritratto, qual in sella di umile arrancoso ronzino. Arridergli di primo colpo, illico notizia sulle bocche ovunque, da Porta Felice ai Pagliarelli, il numero Uno, mai in tanti anni sortito, e massimo, la Santuzza, senz'altro esposta, EGO ROSALIA SINIBALDI IN HOC ANTRO HABITARE DECREVI, tutti imbambolati, già fervere spontaneo grande corteo, attimi, nuova scossa, Giani rinuncia, non se tenero pescatore disancori, sguizza salvata sua preda; ora plaudenti, benevolo ringraziava, esperti parecchi ricavarne quaterna, spopolarsi Piazza Marina, era giusto sabato, lì lì per chiudere bancolotto. Superstiti dibattevano su in ribalta profeti con promotori, sottessa per quattrini da spendervi recalcitrante figlio sordo ai solleciti divertiri paterni, pur contraccambiandone anzi astuto. Di dove,

babbo, il DECREVI eh? Da decreto, la risposta, via, andiamocene, ti farò vedere la foresta, leone, veri, prima una poi l'altro, perché non stanno insieme, ma allato. Ben costava serbare intatta scarsella, o sol fruirne per validi corrispettivi. Ragazzi. Volgersi indietro al solenne incastellamento tutto vacue sistole diastole nello zefiro, indi la svolta, viuzze, antichi palagi, bifore, il viale crocicchio con tragitti garibaldini, odore tabaccòvino di cuoiami conciati, mare turchese laggiù, strenue le cicalette pedale orfico soporoso platano per platano sotto scorcia ombra meridiana, soffici appresso su nativa abbagliante ghiaia i passi, aiuole magnolie cedri palme statue fontane, ultimo, Angoris levamen, pietre e croci tombali, stele, tuie cipressi, occulta rotonda, né discosto assai l'induttivo carcere. Belva infelice, covone dimenticato entro angusto recesso, subito accanto, separandoli appena sottil diaframma di calce, pudibondo cervo, un effluvio pepe rapè ginepro, due dattili sua dimora, l'istrice contiguo, deserte ogni residua gabbia. Insolenti accessi onde l'Orto, ivi acclime ebano sequoia betulla, infra l'appannato baluginando strane specie; a pelo di stagno le ninfee i nelumbi, ciniglia smeraldina ricettatori per innumeri impercettibili vite contro frenetiche libellule, sperso albero viola sotto sauri fogliami, spettro olivo speciosa in giada vermigli corallini. Ma dove mai la promessa selva? Ecco, aspetta, ancora diceva, mo chiudi gli occhi, a trarlo per mano, qual metallo il suolo, repente un silenzio e freddo. Che riapertili intrico senza sentiero di tronchi fra inestricabili gran liane muschio fungaia, improvvido scuro, là serrati, afoni, ci sarebbe non come uscirne, erano pochi passi e tornava giorno, e saputo dar indietro, immergersi ancora in ile, goderne una paura, quelle poche braccia, cui oltre aprico il sicuro. Laddove universa cieca fra perpetue tenebre viaggia impervia incognita messaggera, e nostra, che ultimo fendendo la tenuissima coltre onde tal Qui è protetto, questa ne fa luce, spere centrifughe ogni dove a partenogenesi istantanea, dopo autoruere di miliardi; e di miliardi miliardi, se calcolabile mai pensabile: ove lo si tenti, io ritrovandosi me, subito me io, scussi, alterni lento, rapido, vertiginoso, fin a trillo che cede, vuole risolvere dolcemente, non sa, né c'è fondamentale cadenza, manca un prima nel sempre, pur sovrabbondino inchiostro interrogativi ed avverbi. Nessuno abolirà maggiorasco.

LA SCUOLA SERALE

di

Sergio Solmi

*Ancora ci è stato prescritto
un altro testo. È sempre più oscuro
da decifrare, e la luce agli occhi stanchi
ogni sera più s'abbassa. La nuova
scienza ogni giorno cancella l'antica,
dietro le vecchie forme nuove forme
si profilano, lo schermo
tra l'anima e le cose sembra veramente
assottigliarsi ogni giorno più, ma non cade: i suoi complicati
segni e arabeschi all'oggetto sovrapponendosi
adducono ad altri inganni. Quanti
hanno ormai disertato l'aula.*

*Di allievi, siamo rimasti in pochi
e il banco è duro alle vecchie ossa. Banco
di scuola o banco di naviglio? Talora sembrano fluttuarvi
a lato forme incerte: cespi di sargasso, avvisaglie
di terre ignote, o equivocate
ombre che la sera suscita? È ben difficile
la soluzione dei problemi, se ogni volta
ce ne cambiano i dati.*

*Spesso, magari in confuso, ci domandiamo
se sia realmente utile la scuola. Da gran tempo, è vero,
ci hanno insegnato le regole
spietate con cui interminabilmente
nella cavillosa fantasia si correggono e ricorreggono
gli errori commessi, ma esse servono poco
ad evitarli nei compiti che ci daranno. L'esperienza
dello studio fu dunque soltanto un lungo tentativo
di logorarci, di appiattirci, di farci lisci
nella corrente del tempo? E la soddisfazione
di apprendere, soltanto l'amara gioia
di un momento, di quando si può dire: « Anche questo
abbiamo dovuto impararlo »? Forse ha ragione chi afferma
che ai vecchi s'addice
unicamente il riposo, e le memorie, e l'oblio. Ma noi
che sbagliammo tutti i sentieri, fino a che ci colse
all'improvviso la sera, ci sforziamo di rimediare,
anche se la luce discende, l'aritmetica ci propone
calcoli sempre più astrusi, e non possiamo
fare più assegnamento su manuali e prontuari.*

*Qualcuno dice che un giorno
saremo chiamati per l'esame. Io non lo credo. Quando
per la prima volta sedemmo in questi banchi, aspiravamo
quanto meno alla sufficienza. Ed ora ci spiegano
che il fine dello studio consiste essenzialmente
nel riconoscere la nostra insufficienza. Così, il profitto fu scarso
o soltanto quello di esserci assuefatti
a un inesplicato dovere. Ma come
poteva andare diversamente? Non abbiamo
mai conosciuto i programmi,
eppure ogni giorno abbiamo dovuto affrontare
con sempre più esitanti risposte un interrogatorio
la cui esatta portata ci sfugge. E l'esame
dura da tutta la vita.*

(1963)

GIUSEPPE PARINI, TRA RIFORMISMO E RIVOLUZIONE *

di

Lanfranco Caretti

All'inizio della carriera poetica del Parini si colloca autorevolmente la significativa raccolta di rime composte negli anni degli studi presso le scuole Arcimbolde di Milano e diffuse sotto il titolo di *Rime di Ripano Eupilino*. Parini aveva, allora, poco più di vent'anni e certo non aveva molto brillato come studente, secondo quanto attestano gli storici «registri», ma aveva preferito dedicare il proprio tempo alle letture private, ai cari e diletti scrittori, Orazio e Virgilio specialmente, coltivando in segreto e con zelo disinteressato la propria vocazione artistica.

Ma che cosa sono esattamente queste *Rime di Ripano Eupilino* che divulgarono il nome del Parini tra i letterati milanesi, e valsero al loro autore l'ingresso nell'Accademia dei Trasformati? Sono novantaquattro componimenti in tutto, tra poesie serie e piacevoli: sonetti petrarcheschi d'amore e religiosi, sonetti berneschi, capitoli ed egloghe piscatorie: ma soprattutto sono un documento assai importante, pur con i loro evidenti limiti di forza inventiva e stilistica, della prima educazione letteraria del poeta. Essi ci confermano, infatti, che il Parini non aveva del tutto perduto i suoi anni, qualunque fosse l'opinione dei maestri barnabiti, e che anzi aveva già saputo avviare, e condurre innanzi con prudente discrezione e senza slanci avventurosi, un proficuo e congeniale esercizio poetico, un'attiva e in più luoghi originale sperimentazione dei vari moduli della poesia arcadica, sfoggiando uno stile classicheggiante che se tiene ancor molto degli esempi avuti sott'occhio, è carat-

(*) È il testo della introduzione ad una raccolta di opere del Parini in corso di stampa presso l'editore Le Monnier di Firenze. Mi sono liberamente servito, nella prima parte, delle mie vecchie pagine pariniane (*Ritratto del Parini*, in *Filologia e critica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955), ma poi il discorso s'è venuto facendo diverso, più storicamente definito, per salutare attrito con altre interpretazioni pariniane seguite a quel mio «ritratto». Trattandosi di essenziale «prefazio», saranno giustificate l'assenza di note e di rinvii bibliografici e la semplificazione dello scorcio prospettico.

terizzato quasi ovunque, per compenso, da una sostenutezza lucida e ferma, sotto la quale si avverte, ad ogni passo, la fruttuosa lezione dei cinquecentisti: prima ed efficace mediazione, per il Parini, tra gusto contemporaneo, un po' corrivo, e modelli latini. Ha pertanto ragione il Carducci quando definisce *Ripano* « un arcade arretrato al Cinquecento », perché questi versi giovanili del Parini dimostrano effettivamente una maggiore consonanza con gli archetipi umanistici dell'*Arcadia* che non con i suoi esemplari più recenti. Sotto questo punto di vista, perciò, la giovanile raccolta del 1752 rappresenta un momento senza dubbio positivo nell'itinerario artistico del Parini: in esso, infatti, il nostro poeta ha pagato il suo tributo ad un clima letterario non facilmente elusibile, ad una tradizione che andava assorbita e superata con critica consapevolezza, e nello stesso tempo, sia pure episodicamente, ha messo alla prova le sue forze e ne ha già dato qualche interessante saggio in certa abile scioltezza di linguaggio e perizia di versificazione oppure in certe sottili ed eleganti inflessioni liriche (soprattutto nei sonetti magici), così come in talune vivaci espressioni d'umore bizzarro e divertito che lasciano intravedere, al di là delle consuete forme bernesche, la vena satirica destinata poi a scorrere liberamente nel *Giorno*.

Ma queste rime attestano soprattutto il saldo legame che il Parini era venuto stabilendo sin dall'esordio tra la sua opera e la tradizione linguistica e la disciplina classica, e che costituirà poi una tipica costante della poetica e dell'arte pariniane, nonostante l'esuberanza di certe successive polemiche antiaccademiche ed antipuristiche, le quali riconfermano, caso mai, la concezione schietta e intima che egli ebbe del classicismo, il fondo morale del suo illuminato umanesimo, a confronto dell'angustia decorativa, meccanica e ripetitiva, di gran parte del classicismo conservatore dell'*Arcadia*.

*

Tra l'apparizione delle *Rime di Ripano Eupilino* e la pubblicazione del *Mattino*, intercorrono circa dieci anni che sono fondamentali per la maturazione dell'uomo Parini e per l'affinamento e approfondimento del suo gusto letterario. L'ingresso, intanto, nell'Accademia dei Trasformati, rinata a nuova vita per iniziativa del conte Giuseppe Maria Imbonati, lo venne via via ponendo a contatto con numerosi letterati e uomini di cultura del tempo, tra cui il Passeroni, il Balestrieri, il Tanzi, e poi il Beccaria e il Baretti, ed anche con giuristi, economisti e scienziati, con un ambiente insomma che cercava di conciliare la continuità della tradizione letteraria classica, alla quale si sentiva ancora idealmente legato, con l'interesse sempre più vivo per le nuove idee filosofiche e per i riflessi, intellettuali e pratici, di quelle idee nella società contemporanea. Questa Accademia, infatti, non si interessava solo a problemi letterari, ma sceglieva i temi delle sue adunanze con libera e spregiudicata varietà. Fra i Trasformati si scrisse, in versi e in prosa, sul decadimento delle arti, sulla guerra, sulla

carità, sull'ignoranza, sui banchi da seta, sui viaggi, sulla giustizia, sulla botanica, sulla disuguaglianza di stato degli uomini, sulla fisica, sugli arricchiti e via dicendo. E non unicamente per esteriore gusto enciclopedico o mera ambizione retorica, ma per appassionamento vero e per fervido zelo di cittadini intesi a promuovere un vasto programma di riforme nel campo del costume e del gusto, così come in quello delle leggi e dell'economia. In questo ambiente, che affiancava e integrava l'azione governativa dell'Austria in Lombardia innestando nel corpo esausto dell'Arcadia letteraria, e dell'accademismo provinciale italiano, l'esigenza di una cultura moderna, arditamente eteronoma, e quindi chiamando anche la poesia ad assumere responsabilità etiche e funzioni pedagogiche, il Parini trovava modo di accordare la propria educazione umanistica e il proprio rigore stilistico all'istintiva e mobile curiosità di uomo del contado, venuto agli studi da famiglia modestamente artigiana, per i vari aspetti e per le diverse forme di vita del mondo del suo tempo. Non si terrà mai abbastanza conto di questa particolare fisionomia dell'Accademia dei Trasformati per capire non solo la genesi delle prime odi pariniane (dalla *Vita Rustica* alla *Musica*) e del *Giorno*, ma anche il preciso carattere del classicismo del Parini, tanto rispettoso del fatto espressivo, e ligio perciò ad un'alta disciplina formale, quanto intensamente stimolato da esigenze morali e civili, come già attestano, tra l'altro, gli sciolti: *L'auto da fè* e *Sopra la guerra*.

Un altro avvenimento contò assai nella vita del giovane Parini, e precisamente il suo ingresso in casa Serbelloni e quindi il contatto diretto ed assiduo con la vita aristocratica, le sale fastose dei palazzi, i graziosi salotti delle conversazioni, i lieti svaghi e i giochi, i costumi preziosi e raffinati, la bellezza conturbante delle dame e il perfetto cerimoniale dei cavalieri. La posizione del Parini rispetto a questo mondo si trovò ad essere, di prim'acchito, quella di un uomo diviso tra due diversi sentimenti. Da un lato egli si sentiva attratto dall'amabile eleganza, dalla disinvolta e sapiente misura, dall'enciclopedismo brillante che quell'ambiente gli offriva; d'altro lato avvertiva, con più intensa persuasione, l'oziosità e l'arida noia che si celavano dietro gli ameni inganni di quella vita superficialmente leggiadra. Alla fine, nonostante le seduzioni mai del tutto respinte (anzi, poeticamente celebrate in molte rime minori, in graziosi e divertiti componimenti erotici e galanti), presero il sopravvento, nel Parini, lo zelo generoso, il sentimento umanitario e l'accensione etica. Una traccia eloquente di questa inclinazione polemica a demistificare il luminoso bel mondo con ironia ora vivacemente scherzosa ed ora acremente pungente, è del resto già presente nei versi e nelle prose che precedono il *Giorno*, soprattutto nel *Dialogo sopra la nobiltà* che pone a diretto confronto i cadaveri di un nobile e di un poeta (non di un plebeo comune, si badi bene!), capitati incidentalmente nella stessa tomba, e in cui il concetto stesso di « nobiltà » è passato al vaglio dello spirito critico illuministico.

Proprio da questo stato d'animo, alla cui formazione hanno collaborato le nuove concezioni filosofiche europee, mediate tuttavia dal realismo empirico dei Trasformati e dal

personale sentimento cristiano che il Parini ebbe della vita, proprio da questo fervore pedagogico, e da questa fiducia riformistica, sono dunque nate le prime odi pariniane e l'idea stessa del *Giorno*.

*

Nel 1763 e nel 1765 apparvero a stampa, in Milano, le prime due parti del *Giorno* in cui riviveva, attraverso il sorridente ed allusivo schermo letterario, la polemica contro il malcostume nobiliare che il Parini aveva già espresso nel *Dialogo sopra la nobiltà*. Nel poemetto, infatti, mediante la forma elegante di una favola classica trasposta in ambiente contemporaneo, è sapientemente sceneggiata la commedia che il giovane signore del tempo recitava quotidianamente, con immutabile sincronia di gesti e secondo un preciso cerimoniale, ed è quindi ironizzata la vita inutile di tanta parte dell'aristocrazia milanese sotto l'apparenza di glorificarne un illustre campione.

Il Mattino contiene la preposizione del poema e quindi l'apostrofe del « giovin signore », che è il protagonista dell'opera ed al quale il Parini si offre come precettore d'« amabil rito ». Subito appresso si apre la celebre scena del risveglio dell'eroe, che è rincasato a notte alta ed emerge faticosamente dal sonno tenace quando il sole è già alto e da tempo gli uomini della campagna hanno dato inizio al lavoro quotidiano. Tutta la prima parte del Giorno è dedicata alla minuziosa, circostanziata, elegantissima cronaca delle volubili conversazioni del « giovin signore » coi maestri di ballo, di canto, di violino e di francese, ed alla descrizione divertita della prima vestizione e della lunga e laboriosa pettinatura, dell'abbigliamento e dell'ornamento, a cui seguono infine l'uscita dal palazxo del « giovin signore » e la lunga frenetica corsa della carrozza che lo conduce al palazxo della dama prediletta.

Nel Mezzogiorno l'ambiente muta e si fa più vario e mosso, mentre i personaggi si moltiplicano intorno al protagonista, il quale tende via via ad entrare a far parte del coro e a cedere così la sua posizione preminente. Siamo, infatti, alla tavola della dama e le conversazioni si intrecciano, nei modi più impensati e stravaganti, intorno a vari argomenti: arte, commercio, industria e scienze, con molta fatuità e con una diffusa ostentazione di spregiudicatezza e di modernità. Si ha così un chiaro esempio di enciclopedismo salottiero, di cultura illuministica ridotta alla futile misura delle brillanti conversazioni mondane. Tra i tipi più interessanti che siedono a questa mensa emblematica, vero specchio di una società inebriata dalla propria scintillante improntitudine, accanto alla felice coppia dei due giovani amanti e alla figura comicamente paciosa e rassegnata del marito, spiccano soprattutto, per eccitata animazione verbale, un filosofo vegetariano e un carnivoro impenitente. Dal contrasto di questi due personaggi, tra cinici e grotteschi, dal cozzare delle loro opposte convinzioni sentimentali (una, languida e filantropica, che ignora gli uomini e trasforma in idoli le bestie; ed una, sanguigna e cinica, che è soltanto paga di soddisfare l'appetito) scaturisce, sapientemente preparato e tempestivamente introdotto, il magistrale frammento della « vergine cuccia » che è certo tra i più belli e meglio concertati di tutta l'opera. Dopo

il pranzo, ecco il caffè; fuori dal palazzo intanto, a contrasto con quella obliosa leggerezza, una turba di infelici e di deformi s'accalca, attratta dalle lusinghe dei profumi e fiduciosa di saziare qui la prima fame. Infine, sorvegliata e degustata l'eccellente bevanda, subentra il giuoco fragoroso del tric-trac, suggerito un tempo da Mercurio per permettere i segreti colloqui d'amore tra gli amanti e per eludere la gelosia del marito, ma divenuto poi un puro e disinteressato giuoco di società, secondo la scherzosa mitologia pariniana, almeno da quando la gelosia è stata bandita dal mondo come uno dei tanti inutili pregiudizî che la nuova civiltà e soprattutto i nuovi costumi condannano.

E qui ha termine il Mezzogiorno nella versione vulgata e generalmente conosciuta, laddove nella stampa originale del 1765 esso continuava con la descrizione del tramonto e del corso, passata poi ad arricchire la terza parte del poema: il Vespro.

Ci si deve subito intendere sul carattere non eversore della polemica implicita nel *Giorno* per non travisare, contro la stessa situazione storica che gli è sottesa, la sostanza ideologica del poemetto pariniano, che è senza dubbio permeato di grande fervore morale, ma non è ancora un *pamphlet* giacobino né una dichiarazione di guerra classista. In verità il *Giorno*, anche nelle sue due prime parti che pure tengono maggiormente della satira diretta e impietosa di costume e più visibilmente tradiscono l'*indignatio* dell'autore, non volle essere un atto di rottura col mondo aristocratico, con la società nobiliare, a cui in effetti era indirizzato e a cui offriva una via di riscatto e di salvazione, una sorta di curativa terapia, come del resto lo stesso *Dialogo sopra la nobiltà*, dove è auspicata una nobiltà sottratta ai falsi consiglieri e agli ipocriti cortigiani, illuminata dalla voce del poeta, sensibile ai suoi ammaestramenti, e restituita così felicemente alla originaria dignità. Il poemetto pariniano muoveva piuttosto da insoddisfazione etica e da presunzione educativa, ambiva cioè ad un recupero e non ad una demolizione; ed anziché preludere ad una situazione rivoluzionaria, interpretava la voce animosa ma razionalmente equilibrata del riformismo lombardo proprio negli anni della più fortunata e cordiale collaborazione tra il governo di Maria Teresa e gli intellettuali milanesi. Non giova quindi cercare nel *Giorno* esclusivamente o prevalentemente un documento di protesta sociale, e neppure la creazione incisiva e psicologicamente risentita di un forte carattere, un nodo drammatico. Per questa via il *Giorno* minaccerebbe, infatti, di frantumarsi tra le nostre mani, troppo passionalmente esigenti, in una miriade di scaglie luminose, tanto attraenti quanto disutili e stucchevoli, e potrebbe addirittura ingenerare l'impressione, che alcuni hanno voluto criticamente suffragare, di un meccanismo arido e intellettualistico, di un puro giuoco e di una marionettistica vicenda. È necessario in sostanza non chiedere al *Giorno* ciò che esso non può darci per la stessa natura riformistica del suo assunto etico e per il deliberato fortissimo spessore letterario onde la materia vi è ovunque filtrata, interpretandolo invece per quello che esso effettivamente è, secondo l'intenzione del suo autore e secondo la forma artistica sempre esatta e perspicua in cui ci si offre: uno

specchio, lucidamente ironico e minutamente sfaccettato, del mondo settecentesco milanese, ritratto con estrema perizia e con gusto sottile, con straordinaria virtù di mimesi, da una posizione distaccata, anche se occultamente giudicante, la quale, proprio per l'oggettività raggiunta e per la costante attenzione prestata anche ai minimi dettagli della rappresentazione artistica, ha consentito al poeta una felice e duttile alternativa della caricatura morale, se non anche della sanzione mordente, con gli indugi narrativi, gli inserti favolistici, i particolari descrittivi, le leggiadre rifiniture e i dorati arabeschi.

A proposito del *Giorno*, della sua genesi letteraria, resta infine da osservare che esso si ricollega, per quanto riguarda lo schema e la materia, alla poesia didascalica del Settecento, sì da essere considerato per molto tempo niente più che un bellissimo esempio di quel particolare e tanto diffuso genere letterario. Ma è evidente che, a parte la comune esigenza di restituire all'arte un contenuto didattico ed un intento educativo, oltre che di rinnovare il tradizionale linguaggio poetico con l'adozione di una materia più seria e concreta e di una terminologia scientifica o addirittura tecnica, l'opera del Parini si distingue risolutamente dalla varia produzione letteraria del suo tempo per un accenno morale più netto e profondo, per un appassionamento schietto, e per l'eleganza e perfezione stilistica dietro la quale il lettore avveduto rileva immediatamente lo studio costante dei classici assai più che la lezione dei contemporanei. E lo stesso vale per i rapporti tematici con la poesia satirica del tempo, che ha in comune con il poemetto pariniano molti argomenti e motivi (la vita frivola dei nobili, la moda, il cicisbeismo, l'ignoranza presuntuosa, l'idolatria degli animali, le conversazioni, il passeggio, i giuochi ecc.), ma gli resta poi tanto lontana per vigore rappresentativo, per felicità di descrizioni e di scorci, per *vis comica*, sensibilità psicologica e ricchezza inventiva.

*

Dalla dedica, premessa al *Mattino* nella stampa del 1763, appariva che il Parini aveva in animo inizialmente di completare l'opera con una seconda e una terza parte: il *Mezzogiorno* e la *Sera*. Ma poi la terza parte, in una successiva fase di rielaborazione strutturale, si venne sdoppiando nel *Vespro* e nella *Notte*, a cui il Parini non cessò mai di lavorare, così come non smise di correggere e mutare anche le parti già pubblicate, senza tuttavia decidersi a stampare per intero il poemetto nonostante le insistenti sollecitazioni ricevute, in privato e in pubblico, e le sue stesse promesse.

Questa complessa gestazione del *Giorno*, protrattasi per anni ed anni, e rimasta senza una risoluzione definitiva, attesta prima di tutto il progressivo affievolirsi nel Parini dell'iniziale stimolo polemico e della giovanile accensione moralistica che sono all'origine dell'idea stessa del *Giorno*. Si è trattato del venir meno, via via, di quella illuministica fiducia nel cordiale e fecondo rapporto fra intellettuali e società che fu propria non solo del Parini,

ma anche di tutti gli altri uomini di cultura lombardi che facevano capo ai Trasformati o al gruppo del Caffè. Quella fiducia di trasformare la società per via di persuasione razionale e di riforme liberalizzatrici, traeva i suoi fondamenti ideologici dall'illuminismo, ma era poi alimentata e sorretta in Lombardia dalle speranze suscitate dalla politica austriaca e soprattutto dalla funzione di rilievo che quella politica sembrava voler riservare agli uomini di lettere e di scienza. Dopo gli iniziali entusiasmi, la realtà di fatto si venne però manifestando assai meno grata, particolarmente dopo la morte di Maria Teresa e dopo quella successiva del saggio Firmian, con il nuovo corso politico accentratore e autoritario inaugurato da Giuseppe II, e infine con gli eventi rivoluzionari. Chi prima e chi dopo, tutti gli intellettuali milanesi avvertirono così il fallimento di quel vagheggiato rapporto e manifestarono la loro amarezza e il loro disinganno estraniandosi progressivamente dalla vita politica, quando non addirittura abbandonando Milano per l'estero o per la propria provincia. All'iniziale fervido zelo collaborativo subentrò passo passo, nella coscienza di quegli intellettuali, un sentimento di distacco, ora doloroso ed ora addirittura sgomento, dal tessuto vivo della società, mentre appariva inevitabile la ricaduta di quest'ultima nelle antiche convenzioni e nei pregiudizi consueti, al di là ormai di ogni illusione di civile riscatto e di collettiva illuminazione.

A questa situazione di profondo disagio morale, di pessimismo e di sofferta solitudine, che il Parini, a dire il vero, sopportò con grande dignità e con signorile riserbo, non poteva non corrispondere anche una crisi interna nel lavoro poetico pariniano con riflessi che sono evidenti tanto nella trasformazione del *Giorno*, e nel suo arduo e irrisolto procedere, quanto nella diversa direzione assunta anche dalle odi della maturità a partire dalla *Recita dei versi*. Alla crisi di fondo s'accompagnava dunque la crescente insoddisfazione stilistica del Parini per un organismo nel quale le prime parti convivevano ormai a fatica, per divario di tono e per dissonanze formali, con le parti nuove in via di incessante elaborazione. Il confronto tra le prime parti pubblicate e gli autografi delle ultime due, ed anche un esame delle correzioni e degli spostamenti o sostituzioni o integrazioni che risultano introdotti dal Parini nel *Mattino* e nel *Mezzogiorno*, in parte trasformandoli dal loro primitivo profilo, attestano infatti il progressivo allontanarsi dell'interesse pariniano dalla fervida e stimolante polemica contro il malcostume nobiliare, che pure aveva costituito il primo impulso dell'opera, e l'intenzione di smorzare quanto vi era di più decisamente aggressivo nella prima stesura riconducendo così il discorso generale, nelle parti vecchie e in quelle nuove, ad una comune linea rappresentativa più armonica e fluente. La verità è che, se diradano in questo modo certe impennate energiche della indignazione morale, e qua e là lo stile si fa più levigato e perspicuo, s'affievolisce tuttavia il brio del divertimento satirico e si sconnette senza rimedio il tessuto narrativo, mentre si fanno più frequenti certe deformazioni grottesche, variate soprattutto sui temi della eccentricità paradossale, della senescenza ottusa e della ostentata volgarità ovvero della decadenza fisica e intellettuale, che rivelano un Parini incline ormai

a commemorare acutamente il tramonto d'una società destituita d'ogni funzione storica e persino di formale decoro, piuttosto che ad alimentare l'antica illusione pedagogica, il giovanile ottimismo illuminista. Sul poemetto pariniano calano così le prime ombre notturne, s'incupiscono i colori, e le figure si muovono da ultimo, perduti addirittura di vista la dama e il « giovin signore », come fantasmi o tetre caricature, sopra fondali artificiosi già consunti dal tempo ed avviati a dissoluzione.

Di questo mutato accento non si ha subito immediata traccia nel Vespro, in cui è trapassata tutta la parte finale del Mezzogiorno quale era apparsa a stampa nel 1765, salvo poche correzioni. In una aria infatti ancora lucidamente e frizzantemente ironica, assistiamo alla corsa della carrozza dei due amanti attraverso la città per le visite di dovere o di semplice curiosità agli amici e alle amiche, e quindi alla grande scena del corso ed alla sfilata dei cocchi. È un'interessante mostra dei tipi più diversi: dal bellimbusto al nuovo titolato, dalle vecchie madri, che esibiscono le figlie da marito, alle dame dell'alta nobiltà. Nel turbine fragoroso e sempre crescente dei cocchi, il poeta sofferma lo sguardo sul suo eroe e ci dipinge il « giovin signore », riportato provvisoriamente in primo piano, mentre è intento a passeggiare solitario o a discutere con una nuova dama, laddove la sua compagna inganna l'attesa circondata dalle galanti premure di altri amabili corteggiatori. Ma la notte incalza, e proietta sugli ultimi versi del Vespro le prime tinte scure, che poi l'esordio della Notte riprende ed accentua con lugubre intensità.

Al tenebroso preludio subentra quindi la descrizione del ridotto notturno e della folla che lo frequenta e che in esso offre di sé spettacolo penosamente grottesco. Infine a notte alta, l'apparizione delle carte, la sapiente e maliziosa disposizione delle coppie, la varietà dei giuocatori, animano l'ultimo atto di una giornata dedicata prodigalmente al divertito estro dei mondani trattenimenti, mentre circolano tra gli ospiti i gelati ristoratori, il caffè e il cioccolato. È l'estremo tocco, la rifinitura conclusiva, onde splende di fatua luce l'agevole gloria di tanti eroi.

La ragione principale, dunque, per cui il Parini non riuscì a portare a termine il *Giorno* e perché il poemetto non raggiunse mai una intrinseca unità, e rimase inorganico e frammentario sino all'ultimo, sembra proprio doversi ricercare nel fatto che la critica pariniana verso la società aristocratica lombarda, positiva inizialmente come denuncia morale, si venne poi palesando priva di una propria prospettiva storica di fronte all'incalzare degli avvenimenti ed alla grande rivoluzione europea in atto, e perciò si arrestò, necessariamente spuntata e sentimentalmente perplessa, sull'orlo di una crisi più profonda del previsto, una crisi autentica degli istituti e non già soltanto un infiacchimento dei costumi, tale insomma da non illudere più sulla possibilità di riformare pacificamente dall'interno la società aristocratica lombarda ma da scollarla sin dalle fondamenta. Perciò nelle mature riflessioni e nelle ultime parti del *Giorno*, con un processo di acuta e amara interiorizzazione che è evidentissimo anche nelle odi, dove balza agli occhi il salto di tono e di stile dalle poesie civili o di salute pubblica a quelle personali ed intime degli ultimi anni, l'accento si fa più grave

e pensoso, e l'ironia si tinge di melanconico disinganno, di romita tristezza. L'operetta dovette allora apparire al suo stesso autore come dimidiata tra due centri di ispirazione, diversi e difficilmente armonizzabili: onde lo sgomento del Parini e la sua convinzione che essa, soprattutto dopo la rivoluzione d'oltre Alpe e l'arrivo dei Francesi a Milano, rispecchiasse ormai una stagione defunta e rappresentasse quindi un'esperienza privata e incomunicabile. Solo la *pietas* del fedelissimo scolaro Francesco Rejna provvide, scomparso il poeta, a fondere le quattro parti del *Giorno* ed a pubblicarle ben saldate fra loro, illudendo per lungo tempo i lettori sull'unità organica e sulla omogeneità ideale di un'opera che in realtà, sotto la limpidezza assidua delle forme e sotto il classico nitore, riflette, a chi bene osservi il processo di frantumazione strutturale che le è implicito, la vivace antitesi di un'età di transizione, la problematica intellettuale e sentimentale della coscienza italiana, e lombarda in particolare, durante il declino della vecchia classe dirigente e il tramonto delle riformistiche speranze, alla vigilia e quindi di fronte ai primi grandi sommovimenti della rivoluzione borghese.

*

Il lavoro poetico delle odi pariniane si estende dal 1757 (*La vita rustica*) al 1795 (*Alla Musa*) e ci rivela, lungo l'arco del suo contrastato svolgimento, la stessa insoddisfazione e lo stesso mutamento di rotta che ci è accaduto di rivelare a proposito del *Giorno*. È noto del resto che il poeta non si decise mai a pubblicare le odi personalmente in un libro organico che recasse la sua sanzione definitiva, mentre le varie stampe e i manoscritti denunciano, nell'ambito di ciascun componimento, le tracce di fitti e sensibili interventi correttori, di soppressioni e mutazioni anche sostanziali.

Come per il *Giorno*, la cui revisione interna s'intreccia appunto con la stesura delle grandi liriche pariniane, anche per le odi si può dire che la loro storia si distingue in due momenti ben precisi e distinti. Il primo di questi momenti va dal 1757 al 1769, abbracciando *La vita rustica*, *La salubrità dell'aria*, *La impostura*, *L'educazione*, *L'innesto del vaiolo*, *Il bisogno* e *La musica*: coincide dunque con la pubblicazione delle prime due parti del *Giorno* e quindi, come il poemetto al suo esordio, con il periodo di maggiore impegno civile del Parini e della sua poetica eteronoma, pur nel rispetto mai diminuito per il rigore formale. Si tratta infatti delle odi più esplicitamente « occasionali », ovvero più dichiaratamente rivolte alla salute pubblica, alla utilità comune, ora celebrando gli integri costumi della vita campestre ed ora paragonando questi disinteressati costumi al mercantile egoismo cittadino, ora condannando le varie forme in cui si manifesta la moderna Impostura ed ora eloquentemente illustrando i principî di un'alta educazione morale, ora mirando a liberare le menti dai popolari errori ed a propagandare la verità della scienza ed ora mostrando la vera strada della giustizia o sdegnandosi di fronte al sopravvivere in Italia di usanze barbare come l'evirazione. In tutti i casi la sostanza di queste odi pariniane è rappresentata da un appassionato richiamo

alla ragione e da una aperta denuncia dei vizî principali, negativamente esemplari, della società del tempo. È la stessa tematica che troviamo nelle prime parti del *Giorno*, solo che nelle odi la via seguita è quella della persuasione diretta e della indignazione proclamata, insomma dell'argomentazione manifesta, laddove nel poemetto la polemica è velata dietro lo schermo della finzione allusiva.

Anche in seno alle odi, dunque, il moralista e l'umanista, l'uomo pubblico e il letterato, hanno cercato di realizzare un accordo, di equilibrare tra loro le particolari esigenze dell'uno e dell'altro: il sincero zelo didattico del riformatore moderno e l'intenso amore per la parola, per l'immagine e il verso, del classicista educato sui latini e fedele, sin dalla giovinezza, ad un'idea alta e pura della forma poetica. Si tratta di due sollecitazioni, entrambe fortemente sentite dal Parini, le quali risultano nel complesso ben armonizzate nel *Mattino* e nel *Mezzoggiorno*, dove l'unità stilistica è ottenuta attraverso l'adozione di un registro costantemente brillante, in chiave ironica, e l'applicazione sapiente della sordina alla voce moralistica, tenuta tutta o quasi tutta nel sottofondo, ma che invece coabitano con una certa difficoltà nella misura ridotta dell'ode e alle prese con una tradizione stilistica, quella lirica, assai restia, per il suo assuefatto monolinguismo, ad accogliere e ad assorbire, senza urti e stridori, intrusioni allotrie e vivacemente differenziate: riflessioni ed argomentazioni etiche, perorazioni oratorie, invettive polemiche, cronache dei tempi correnti, inserti realistici, acri screziature satiriche. La non perfetta fusione dei motivi etico-civili e di quelli più propriamente lirici, a cui erano evidentemente sottesi due ordini diversi di impegno, caratterizza, sia pure in misura diversa, tutte le odi pariniane del primo periodo. In esse, infatti, le dissonanze formali sono frequenti, benché il Parini abbia cercato di non venire mai meno, neppure nel fervore più vivo delle polemiche, al suo ideale di misura e di equilibrio, ricercando l'espressione esattamente calibrata, temperando la foga eloquente, eliminando le molli cadenze arcadiche, mirando insomma ad un discorso poetico energico e vibrante, e nello stesso tempo lucidamente preciso, non insidiato ritmicamente da una facile ed esangue musicalità, ma tutto teso verso una musica interna, più severa e sostenuta.

L'omogeneità stilistica, che in gran parte manca alle odi giovanili del Parini, è invece presente in larga misura, e talvolta con compiuta felicità, nelle odi mature, soprattutto in quelle più intime e personali: in quelle ispirate dalla bellezza femminile (*Il pericolo*, *Il dono*, *Il messaggio*) ed in quella dedicata *Alla Musa*, nelle odi cioè che risalgono proprio all'epoca in cui il poeta tentava invano di conferire organicità e forma definitiva al *Giorno*. Era infatti tornato a scrivere odi dopo un lungo periodo di silenzio, durato dal 1769 (*La musica*) sino al 1784 (*La recita dei versi*) e interrotto soltanto nel 1777 in un'occasione del tutto eccezionale, quando tutti i poeti d'Italia resero pubblico e poetico omaggio alla giovane Amoretti laureata a Pavia (*La laurea*). In questo periodo il Parini si dedicò interamente al giornalismo, all'insegnamento e ad altri incarichi pubblici, sacrificando ad essi anche la propria attività di scrittore. Uscì dal silenzio, come s'è detto, nel 1784 per celebrare la purezza e la discre-

zione della sua poesia, della poesia « vera », e l'amabile grazia della marchesa Paola Castiglioni; e quindi subito appresso proseguì con intensa lena, non più interrotta sino al 1795, scrivendo *La caduta*, che è in fondo il testamento del Parini, uomo pubblico e vate cittadino, e *La tempesta*, in cui echeggiano i risentiti umori, gli scontenti e gli sgomenti, degli intellettuali milanesi di fronte al nuovo corso della politica austriaca. Queste tre odi, tra il 1784 e il 1786, inaugurarono il secondo momento della storia delle odi, e precisamente quello in cui vennero meno nel Parini lo zelo comunitario e l'ottimismo civico della giovinezza ed in cui, all'amaro sentimento della propria solitudine e della vanità delle pubbliche competizioni, s'accompagnò un'attiva reviviscenza di meditazioni interiori, di individuale e privata affettività. È il momento della crisi di cui si è già detto parlando del *Giorno*, quando la poesia pariniana non riuscì più ad espandersi vivacemente verso il mondo esterno, come aveva fatto finora nell'intento di rappresentare la realtà contemporanea e di alimentarsi di essa, eleggendosi come proprio pubblico l'intera comunità cittadina, e ripiegò invece su se stessa ricercando e approfondendo piuttosto la sua matrice più intima e riposta, più gelosamente custodita. Questa particolare condizione dello spirito pariniano, fattosi alla fine più sensibile alle vibrazioni della coscienza e del cuore che alle sollecitazioni della tempestosa e deludente cronaca dei tempi, spiega lo sfaldarsi dell'impalcatura ideologica e quindi della struttura romanzesca e della continuità narrativa del *Giorno* (venute meno le speranze riformistiche e le illusioni pedagogiche da cui il poemetto aveva tratto origine e slancio) e l'avvento nel *Giorno* stesso di oscure ombreggiature, di risentimenti e di dissonanze che determinano la irrimediabile discontinuità e disarmonia del poemetto. D'altra parte, questa stessa condizione di rinuncia alla vita pubblica ed alla funzione socialmente privilegiata del poeta-vate, determina l'eclisse, nella lirica pariniana, di motivi di polemica occasionale e ne decanta così la primitiva aggressività, agevolando un equilibrio tonale e una purezza stilistica che raramente troviamo nelle prime odi civili.

Certamente il prezzo di questo felice risultato poetico, evidente particolarmente nelle ultime odi, è stato cospicuo e fortemente amaro. Ha significato, infatti, il forzato accantonamento di un solidale rapporto tra il poeta e la società, e l'accettazione di una sorta di doloroso esilio entro la propria comunità cittadina e di estraneità rispetto al divenire immediato della storia; e quindi anche la rinuncia ad una poesia destinata a operare direttamente e subitamente sulla realtà e la scelta consapevole invece di una poesia non più rivolta al presente, che invano il Parini aveva tentato di riflettere con completezza nello specchio ormai spezzato del *Giorno*, ma al futuro: poesia non destinata, dunque, alla vecchia generazione, a cui lo stesso poeta aveva appartenuto, ma alla nuova generazione. In questo consiste appunto la forza del Parini: nel non essersi chiuso, di fronte allo scacco storico delle convinzioni riformistiche giovanili, nell'accidia e nel silenzio, come tanti altri intellettuali lombardi a lui contemporanei, e nel non avere ceduto alla flebile elegia delle illusioni defunte, ma di aver fatto in modo di salvare energicamente e con severo rigore, per

sé e per un' eletta schiera di amici e di discepoli, intendenti del vero e non volgari, un patrimonio prezioso di principî morali ed una suggestiva eredità di affetti, celebrando, con uno stile poetico che mai come adesso aveva brillato di pura e intensa vibrazione, quelle virtù etiche e quelle vitali inclinazioni del cuore che potevano, nonostante tutto, rendere ancora confidenti i giovani migliori nella sorte dell'uomo e della comunità, nel valore di un'esistenza altamente spesa e che, perpetuamente illuminate e propagandate dalla poesia, erano destinate a diventare i miti, non soltanto consolatori, ma anche vivacemente stimolanti, degli spiriti nobili: amicizia, generosità liberale, virtù domestiche e pubbliche, verecondia e bellezza femminile, funzione educatrice della poesia (dall'ode *In morte del maestro Sacchini* all'ode *Alla Musa*).

In questo modo il Parini continuava a testimoniare, sia pure da una posizione ormai dolorosamente romita e apparentemente disarmata, la vicenda storica del suo tempo in tutto il suo arco (dalle speranze degli anni sessanta alle delusioni degli anni ottanta, e poi agli sgomenti postrivoluzionari), con onesta schiettezza e con lucido vigore, senza falsi ottimismo o superficiali adattamenti al corso ruinoso degli eventi: con questa coerenza interiore, con questo dignitoso riserbo, con questa fedeltà intrepida al vero poetico, nella buona come nella cattiva sorte, il Parini foggiava da ultimo, certo senza alcuna posa o sussiego, quella cara e paterna immagine di sé, maestro di vita morale e di missione letteraria, che era destinata a vivere poi a lungo nelle coscienze ammirate della nuova generazione e nel ritratto che ce ne ha lasciato il più affezionato degli scolari, Francesco Rejna, così come nelle celebri pagine, in prosa e in versi, di Ugo Foscolo.

MERAVIGLIA DI BRETON

di

Piero Bigongiari

La mattina di questo 28 settembre a Parigi, all'ospedale Lariboisière, è morto con André Breton non soltanto il poeta e lo scrittore che non tutti conoscono, ma il capo riconosciuto del surrealismo, il suo vero Dottor sottile, dotato però d'una impensabile facoltà di bibliche esplosioni biliari dinanzi alle imposture e ai tradimenti del secolo, e insomma un uomo di cui la prima metà del Novecento non potrà fare a meno quando se ne vorrà domani ricapitolare una storia: un uomo che ha pungolato con la levità appassionata di un Ariele un'intera epoca della nostra vita, quando dalla rivolta nichilista di Dada, dalla sua tabula non rasa solo perché rimasta ingombra dei frammenti caleidoscopici e cangianti dell'ordine distrutto, ha cercato di rendersi conto di se stessa, di darsi un'anima invece di un destino, di sfuggire a una mera definizione negativa. Proverbiali le sue scarpe di gomma e di tela quando saltellava per Parigi, da Pigalle a « La promenade de Vénus », il suo ultimo caffè alle Halles. Dunque il 28 settembre di quest'anno non tanto è morto un uomo, quanto un nuovo Ariele, col suo ultimo colpo d'ala, e d'asma, ha raggiunto definitivamente la compagnia dei suoi quotidiani e motteggiatori fantasmi.

Breton è quest'anima segreta del Novecento: notissimo e ignoto allo stesso tempo; notissimo dico come uomo pubblico, ignoto nelle sue più autentiche

e tutto sommato segrete qualità di scrittore. Inventore della positività dello scandalo, Breton ha finito per scomparire dietro i suoi stessi suggerimenti, che il nostro tempo ha ripreso volgarizzando e che ancor oggi hanno sapore non certo esaurito di novità. Provocatore di una perpetua e programmata crisi di coscienza, ma a programma quotidiano, un programma a cui partecipano, invisibili, i « grandi trasparenti », gli spiriti folletti del secolo, egli ha costruito per frammenti perfetti la propria opera come la coscienza stessa della crisi. E l'opera è ancora come se fosse nascosta nei suoi frammenti, nei suoi capitoli così strettamente aderenti al tempo e così staccati da esso, così facenti corpo, un corpo « trasparente », col loro continuo stato di coscienza, in cui il programma dà loro il senso di qualcosa di troppo spinto, di suggestionato e di solleticato insieme, ma a cui essi sfuggono con leggerezza appunto fantastica.

I manichini surrealisti, col loro funebre claudicare di bambole meccaniche, raccogliatrici di tutti i frammenti dada divenuti una figura in questo grottesco, finale umanesimo di fantasmi appassionati, sono in definitiva i supporti di quei folletti aeriformi; ai bracci attaccapanni dei manichini pendono i costumi di scena, della scena quotidiana, i piumati e dechirichiani copricapo fatti coi *plumages* del vecchio dio simbolista accanto alla tuba del prestigiatore. Poco più in là gli « oggetti di alienati », con un'entomologia puntigliosa sono messi in ordine come il cassetto di un'educanda. In definitiva i surrealisti non hanno mai rinunciato a una loro pedagogia.

Un aggregato lucido, insonne, uno stato onirico dunque che la ragione contempla ad occhi aperti. Ed è la ragione che contempla in sé svolgersi il seme dell'irrazionale come un territorio ignoto da conquistare a poco a poco, come aveva detto Baudelaire, ma anche d'un tratto, in quanto quel paesaggio ignoto entra nell'occhio insonne, si fa sguardo, partecipa della follia onirica dello sguardo. Ebbe a dire una volta Breton in uno scritto su Max Ernst: « A mesure que se généralise l'emploi des appareils ralentisseur et accélérateur, qu'on s'habitue à voir jaillir des chênes et planer des antilopes, on pressent avec une émotion extrême ce que peuvent être ces temps locaux dont on entend parler. Bientôt l'expression "à vue d'œil" nous paraîtra

dénuée de sens, c'est-à-dire que nous percevrons sans le moindre clignement de paupières le passage de la naissance à la mort, de même que nous prendrons conscience de variations infimes. Comme il est aisé de s'en apercevoir en appliquant cette méthode à l'étude d'un combat de boxe, le seul mécanisme que cela risque de paralyser en nous est celui de la souffrance. Qui sait si, de la sorte, nous ne nous préparons pas quelque jour à échapper au principe d'identité?»⁽¹⁾ Ebbene, questa possibilità di vedere i « tempi locali » significa per Breton aprire il cronotopo novecentesco verso l'ambiguità suprema dell'« esser qui » e del « non esserci » ch'è la fine ipotizzata del principio d'identità, ma non del principio d'identificazione: cioè di questa facoltà ultima di dire, di questa forza ultimativa riconosciuta al linguaggio nella rappresentabilità totale dell'essere, assicurata dai « tempi locali », e io vorrei aggiungere dai « luoghi temporali » scatenati da questa sincronia avvertita dello spazio-tempo nella particolarità del tutto e nella totalità della parte. In questa apprensione suprema, istantaneità e lentezza coincidono.

« Colombo dovette partire con dei pazzi per scoprire l'America », dice il primo *Manifesto del surrealismo*, del '24. « E vedete come ha preso corpo quella follia, quanto è durata ». Il surrealismo che Breton ha capeggiato come l'ultima spedizione romantica verso l'ignoto è vissuto in uno stato di onirica preveggenza della realtà: in attesa della sponda, guardando il volo inebriato e augurale degli uccelli; ma quella realtà poteva darsi — si ricordi la sua *Introduzione al Discorso sul po' di realtà* in *Point du jour* — in tutta la propria altrimenti imprevedibile integralità in quanto appunto era difesa dal sogno, guidata verso la regione scandalosamente silenziosa delle immagini, dove si spogliava di ogni pretesa e di ogni caducità. La caducità è anche del mistero, in sé. Breton non ama il mistero in quanto tale, come momento riduttivo dell'essere, ma solo in quanto fonte di meraviglia. *Le merveilleux contre le mystère*, del '36, è rivelatore: « Le *mystère* recherché pour lui-même, introduit volontairement — à toute force — dans l'art comme dans la vie, non seulement ne saurait être que d'un prix dérisoire, mais encore apparaît comme

(1) ANDRÉ BRETON: *Max Ernst*, ne *Les pas perdus*, Paris, Gallimard, 1924, pag. 102-3.

l'aveu d'une faiblesse, d'une défaillance. Le symbolisme ne se survit que dans la mesure où, brisant avec la médiocrité de tels calculs, il lui est arrivé de se faire une loi de l'abandon pur et simple au *merveilleux*, en cet abandon résidant la seule source de communication éternelle entre les hommes » ⁽¹⁾. Dunque la meraviglia unisce laddove il mistero separa. Il surrealismo in tal senso ha demistificato il simbolismo della sua aura misterica, ma proprio puntando sul lato meraviglioso del mistero, accrescendone la meraviglia, sostituendo all'ineffabilità, « de l'instant où les mots sont appréciés sous un angle de plus en plus exclusivement affectif, où l'on prête à leur association, sous certaines formes, un pouvoir de liaison profonde, unique, d'un être à l'autre, mieux même où l'on fait le rêve, par eux de " saisir l'Essence " » ⁽²⁾, sostituendo dico all'ineffabilità questo glutine *pétillant* che è il meraviglioso in tutta la sua levità e dunque in tutta la sua costitutiva instabilità di fondo. Il meraviglioso deve perdere dal fondo, come il vaso delle Danaidi. Il surrealismo, quanto più afferma invariabili i suoi primi principi, tanto più richiede mobili, perpetuamente mobili, i suoi ultimi risultati. Anzi un risultato surrealista è tale in quanto pone questa inafferrabilità « finale » della sua stessa invariabilità di principio. Ora il sogno costituiva il senso stesso della mobile centralità dell'essere, quando esso diviene fenomenologicamente uno sfolgorio gratuito, una deformazione luminosa sulla retina, ma appunto per muovere le facoltà decisive, nascoste nell'uomo, per stimolare la sua corteccia cerebrale. L'essere è visibile in quanto ha in sé questa facoltà continuamente traslativa, questa possibilità di riassumersi per colpire a distanza. L'essere insomma è il simbolo stesso delle proprie facoltà inventive. Il surrealismo, e Breton, sono giunti all'estremo di questo valore simbolico dell'essenza umana: al di là si apriva nel cuore del Novecento la regione pericolosa, ma che andava affrontata, dell'esistenza, si apriva per la poesia, fuori dell'area simbolica, la grande tentazione esistenziale.

La terra da scoprire va inventata: essa è il « luogo » stesso della scoperta, è la

⁽¹⁾ ANDRÉ BRETON: *La clé des champs*, Paris, Les Editions du Sagittaire, 1953, pag. 12.

⁽²⁾ *Ibidem*.

constatazione che la scoperta ha un corpo, un congegno scatenante e incatenante insieme, che si rivela come il reale stesso, ma un reale secondo, non primario, ed è appunto il famoso « grado di realtà superiore ». « Ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique: il n'y a que le réel » ⁽¹⁾. Breton scopre che questa realtà seconda è favorita proprio dal fantastico nel suo darsi come tale, in ciò capovolgendo i dati più profondi che il romanticismo aveva proposto, e si pensi per un momento alla risultante che il leopardiano « spazio immaginario » aveva dato: una finzione d'infinito che, mentre è all'origine di tutto il carattere simbolico implicito nel romanticismo fino al suo esito simbolistico, anche separa e distingue l'area della realtà da quella dell'immaginazione: « il reale escluderebbe l'immaginario » dice nello *Zibaldone*. Da ciò deriverà la separazione romantica del realismo e del naturalismo da una fantasia intesa come immaginazione, da Mérimée a Zola, a cui tutto sommato tentò di opporsi proprio la lezione flaubertiana col suo famoso ron ron che è stato avvertito come ron ron dello stile ma che è piuttosto del tema realistico e persino sperimentale percepibile per entro il complesso « immaginario » dello stile. Flaubert che vuole entrare dentro il ciottolo, non è ancora il *caillou* con cui si sfama Rimbaud, ma è pure dinanzi alla porta coi sassi, come si suol dire, cioè alla porta del « ciottolo róso » di Montale, ha annusato l'uso totale del *galeet* pongiano. E se Emma, che pure « c'est moi », non ha ancora la consistenza totale e autonoma del ciottolo, ha però il merito di sopportare questo sforzo centripeto, solidificante, dell'inventore rispetto alla materia inventata. Emma è un ciottolo in cui lo sforzo centripeto e soggettivo non è ancora equilibrato da un eguale e contrario sforzo centrifugo e oggettivo. Voglio dire che Flaubert in Emma cerca ancora quel « moi » che il « Je est un autre » rimbaudiano ridimensionerà a puro mezzo scatenante dell'*Autre*, dell'alterità.

Dalla realtà seconda sgorgante dal fantastico in quanto tale deriva anche la necessità metodica del meccanismo metaforico proprio della meraviglia surrealista, quest'altro ron ron, ultimo resto della *méthode* razionale, che si

⁽¹⁾ *Manifeste du Surréalisme* (1924), in A. BRETON: *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Pauvert, 1962, pag. 28.

ode pulsare, chi porga attento l'orecchio, entro il corpo meraviglioso del surreale.

Ma la metafora surrealista, rispetto alla metafora simbolista, viene a fruire delle precisazioni che Reverdy propone in « Nord-Sud » nel marzo 1918 e che poi raccoglierà ne *Le gant de crin*, sulle quali Breton fonda tutte le sue illazioni: « Il ne s'agit pas de faire une image, il faut qu'elle arrive sur ses propres ailes », e « L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées ». Cioè Reverdy propone non solo l'autonomia dell'immagine, che la « massima libertà dello spirito » richiesta dal surrealismo permette come « création pure de l'esprit »; ma le « ali » con le quali l'immagine arriva sono quelle del sogno in cui essa può sostentarsi proprio perché in quell'aria senza peso essa attinge la « massima libertà dello spirito »: è, prosegue Breton nel primo *Manifesto*, la « luce dell'immagine »: questa luce di lampo costituita dallo scoccare non premeditato della visione nella « più bella delle notti, la notte dei lampi; il giorno, accanto ad essa, è notte ». In secondo luogo, s'è visto, « essa non può nascere da un paragone, ma dall'accostamento di due realtà più o meno distanti ». Ecco allora che « le hasard » simbolista che nessun « coup de dés jamais n'abolira », viene a presiedere alla creazione dell'immagine surreale, la quale tenta di sottrarsi al giogo dell'analogia, e della conseguente similitudine contro cui Breton spezza la sua lancia, con questo « rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées ». È proprio l'accostamento casuale di realtà tra loro distanti a provocare la scintilla del sogno surrealista, nel quale si perpetua la gratuità dell'accostamento mentre le realtà accostate perdono, nello scoccare della scintilla, la loro qualifica realistica, divenendo i poli dell'energia immaginaria che mettono in moto. Anzi, secondo il Reverdy citato dal Breton del *Manifesto*, « Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte — plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique ». In questo modo gli « objets trouvés » del surrealismo, se non aboliscono il caso, se anzi ne codificano l'azione sottraendola all'alea mallarméana della sconfitta, lo reinseriscono nel circuito dell'« hu-

mour » che regola l'universo che si vede, che vede cioè se stesso in questo atto di autocoscienza assoluta rappresentato dalla visione. Anzi, in questo senso, l'« humour noir » non è che l'« humour » che circola nella « più bella delle notti, la *notte dei lampi* »: unisce lampo a lampo. Quanto più distanti sono poi tali oggetti, tanto più forte l'immagine scocca sul campo magnetico a cui la « *comédie magnétique* » rimbaudiana ha prestato tutto il suo cosmico umore. D'altronde ben si sa come Lautréamont negli *Chants de Maldoror* abbia anticipato nella distanza degli *objets* e nel loro fortuito accostamento quanto Breton doveva codificare: « Bello come l'incontro fortuito, su un tavolo di dissezione, di una macchina da cucire e di un parapoggia ». La scacchiera del reale allontana le sue pedine per lungimirare metodicamente a un più clamoroso e inaspettato scacco matto; e intanto gli « *abolis bibelots* » ritornano in questi « *objets trouvés* », mentre già si avviano, desensibilizzati, senza una poesia analogica che li rivesta di significati ormai spenti, alla loro inutilità *pop* di mere forme tanto più intangibili nella loro essenza quanto più fenomenicamente costruite dall'uomo ma staccate dall'uso, forme alienate accanto ai già famosi e odiati « legumi » baudelairiani verniciati con colori acrilici e gratuiti dall'*homo oeconomicus* neocapitalista e offerti come la *satura lanx* dell'assurdo esistenziale. In verità è la freccia del Pardo simbolista verso il « grado zero » del linguaggio.

L'essere, in quanto è esso stesso simbolo, coi suoi « stati multipli » (le parole sono di Guénon, ma accettate da Breton), nel surrealismo è « gratuito » proprio per smuovere e sentire nel sogno, come sogno, tutta la propria dimensione, o meglio, tutta la propria incommensurabilità, tutto il peso del proprio dato ultimo, o quanto meno la possibilità se non di valutarlo, almeno di ipotizzarlo, mettendolo sul conto totale del fantastico. L'essere ha insomma questa facoltà proiettiva che è la sua innata possibilità di darsi, anzi di apprendersi, con la velocità della luce, con l'istantaneità del sogno, come un'immagine equivalente che ha però in sé il proprio libero arbitrio, secondo ancora i termini simbolisti dell'universale analogia per quanto li superi nell'arbitrarietà dittante contenuta nell'equivalenza immagine-essere. Una facoltà proiettiva, quella dell'essere, che a noi pare invece propria del lin-

guaggio come momento della relazione piuttosto che di questa idea platonica e irrelata dell'essere. L'essere insomma è tale solo in quanto e per quanto è linguaggio: solo come tale può spostarsi, cioè acquista questa facoltà traslativa, non trasfigurativa. Nulla in questo senso si trasfigura, bensì tutto si figura.

Il linguaggio surrealista, non per nulla con la scrittura automatica ha voluto codificare questa primordialità irrelata dell'essere, di un essere che come tale si trasfigura solo nell'idea, di un essere molto simile all'« Amore dittatore » degli stilnovisti, non per nulla una figura dittante, da cui Dante a un certo punto della propria vita distolse l'orecchio, quando cioè dalla tragedia, con quel che essa implica di fatalità, si volse alla commedia dell'essere.

Ora per questo carattere primario dell'immagine, dell'essere come immagine, penso sì a Reverdy, all'immagine silenziosa di Reverdy, con la messa in atto di quell'audizione interna, un'audizione « visibile », e più in là naturalmente a Rimbaud, sino all'immaginazione tematica nervaliana, punto di sutura con tutto il teorizzare romantico intorno all'immaginazione. Ma quanto all'immagine ha ragione Ponge nel dichiarare: « Rien n'est plus réjouissant que la constante insurrection des choses contre les images qu'on leur impose. Les choses n'acceptent pas de rester sages comme des images » ⁽¹⁾. La poesia dopo il surrealismo, che altro ha scoperto se non appunto questa impossibile saggezza delle cose? La « follia » surrealista l'aveva capito, ma anche aveva creduto che le cose venissero dopo, propiziate appunto dalla « follia » visionaria dello sguardo che le scopre come cose seconde. In definitiva solo la poesia post-surrealista ha chiuso la partita col linguaggio analogico delle cose vedute, sia pure nella visione: la « follia » è insita nelle cose, non essendo altro che la loro facoltà d'esistere prima d'essere dette cioè d'essere *tout court*, non altro che la loro facoltà propulsiva nel meccanismo organico della loro perdita. Solo quanto è accaduto dopo il surrealismo ha saputo accettare la perdita, anche la perdita quotidiana, vivere senza meraviglia. In Breton è invece il linguaggio che ha questa possibilità di follia,

(1) *Entretien avec Breton et Reverdy* (1952), in FRANCIS PONGE: *Le grand recueil*, II, Méthodes, Paris, Gallimard, 1961, pag. 295-6.

se le parole « font l'amour ». L'amore è « folle », o non è: e dunque, se le parole « font l'amour », in esse si propaga quella follia. Chiude la settima parte dell'*Amour fou* quella splendida lettera a Ecusette de Noireuil che termina con le parole di un cavaliere in avventura: « Je vous souhaite d'être follement aimée ». Che vuol dire: « Etant pour moi la créature humaine dans son authenticité parfaite », voi potete, « contre toute vraisemblance », rispondere alle domande impossibili che l'uomo pone a se stesso. Un riconoscimento così alto del potere insito nell'autenticità perfetta della creatura umana, nel nostro secolo, non era ancora avvenuto, o almeno non era avvenuto con un candore logico tanto convinto.

Rispetto al simbolismo, che agisce piuttosto sul piano analogico del linguaggio ma di un linguaggio ideale, vieppiù scorporato nella « quasi spaziazione vibratoria dell'oggetto », come dice il Mallarmé di *Crise de vers*, il surrealismo scende sul piano dell'oggettualità del caso, e in definitiva rende fortuito il reale proprio per stringere in nessi di causalità profonda il surreale. Ecco perché il reale è il fondo stesso del fantastico, ma ecco anche perché, nel rendere fortuito il reale, il surrealismo ha solo capovolto dialetticamente il simbolismo ma non è uscito dalla contraddizione che il simbolismo ha posto tra possibilità di conoscere e possibilità di vivere il reale. Il reale vissuto e non qualificato dal sogno, è lo stesso. Nulla simbolista o almeno il luogo dell'accostamento dei termini oggettuali e casuali dell'immagine che solo in quanto tale è libera, appartiene al *rêve*, avanza con le proprie ali che coincidono con quelle del *rêve*. Tutto l'assurdo novecentesco nasce da questa « coesistenza di affermazione e di negazione »⁽¹⁾ che il simbolismo ha ipotizzato con la propria ontologia sul piano dell'idea, e dell'atto ideale, e che il surrealismo ha portato sul piano dell'oggetto, e dell'atto oggettuale. Quando una poetica dell'assurdo, discendendo dalla « assurdità immediata » del surrealismo, si costituirà nella fase esistenziale intorno alla seconda guerra mondiale (vedi Albert Camus, che Breton d'al-

(1) Vedi l'acuto studio di STEFANO AGOSTI: *Mallarmé e il linguaggio dell'ontologia*, in « Sigma », 10, giugno 1966.

tronde non amava, *et pour cause*), in verità non sarà che una trasposizione della contraddizione simbolista e surreale dal piano dell'essenza e del sogno, anzi dell'essenzialità del sogno, al piano dell'esistenza.

Eppure il surrealismo è stato quel moto di perversione — si ricordi la « *beauté convulsive* » — che ha fatto cadere l'ultimo velo della ragione, di quella « *pâle raison* » che, ha detto Rimbaud, « *nous cache l'infini* ». E se il surrealismo, e Breton, hanno errato, è stato proprio per questa spinta verso l'infinito, per questa folata onirica verso l'infinito, un infinito nascosto dalla ragione, un infinito svelato vertiginosamente fuori dai moduli della ragione: la surrealtà è questa, un abisso in alto, a coperchio e ad antipodo equilibratore dell'abisso romantico, in cui il volo del pensiero poetico, sulle ali dell'immagine, è risucchiato in un gorgo che eleva. E vorrei ricordare in proposito gli ambigui e bizantini alati di Gustave Moreau, il pittore che il surrealismo ha contribuito a rivalutare e che anche nell'ultima esposizione surrealista, l'XI, intitolata *L'écart absolu*, del dicembre 1965 presso la Galerie de l'Œil, ha accompagnato l'ultimo sfaglio del Pègaso surreale. Il surrealismo in questo senso, aiutato dal « figlio del Sole » Rimbaud, ha girato al largo dal Maelstrom romantico. Non passivo nel simbolo, ma addirittura passivo nell'azione psichica, trascinato da essa, è il poeta surrealista, l'uomo ipotizzato da Breton « in cerca della *massima libertà* dello spirito, come dichiara sempre il primo *Manifesto* del '24, e che non può domandare altro “*que d'être cette bouée phosphorescente dans le naufrage*”», come concluderà nell'intervista a tre voci del '52, *partners* con lui Reverdy e Ponge.

La scrittura automatica è resa necessaria dalla percezione immediata di vita che « *la vie immédiate* », la fulmineità ontologica, postula, quando, come dice Breton, le parole, « *les mots en liberté* », « *font l'amour* ». Ultimo figlio dell'immaginazione, fino all'occultismo e all'esoteria, Breton ha predicato un meraviglioso diverso da ogni meraviglia acquisita. Si è rivolto all'immaginazione con un tono che vorremmo dire cardarelliano: « Cara immaginazione, quello che io amo soprattutto in te, è che tu non perdoni ». E prosegue: « Il meraviglioso non è uguale in tutte le epoche; partecipa

oscuramente di una specie di rivelazione generale di cui cogliamo soltanto il particolare »⁽¹⁾. Vero naturalista del meraviglioso, lo scrittore si è interessato della farfalla Luna dell'Hudson, di felci e di piante rare come la « pipa d'indiano »; ma quasi che lì, nel particolare, culminasse la grande apertura angolare della meraviglia. Anche un nostro poeta, Sbarbaro, s'è dedicato ai licheni come al simbolo vivente, anche se malvivo, del suo aderire al pavimento aspro, roccioso, del secolo, quasi a trovarvi il punto su cui far leva, per l'operazione di Archimede della nuova poesia. A questa « rivelazione generale » Breton è stato fedele, come un Ariosto parigino del xx secolo. E udite della sua Angelica che egli rincorre ancora per Parigi con le sue scarpe di gomma e di tela, i suoi borghesi stivali delle sette leghe:

La mia donna dalla capigliatura di fuoco di bosco

Dai pensieri di lampi di caldo

Dalla corporatura di clessidra

La mia donna dalla corporatura di lontra tra i denti della tigre...⁽²⁾.

La ragione sociale della rivoluzione surrealista, che in sé può sembrare tutta individuale ed egocentrica, al di là dell'adesione alla teoria marxista della rivoluzione e della successiva rottura con la politica della Russia staliniana, sta proprio in questa « rivelazione generale ». Tutto il paesaggio ne è illuminato in una sorta di tragica, istantanea eternità; ed è questo il carattere di funebre miracolo che il surrealismo s'è portato dietro, fino al cattivo gusto e al *bric-à-brac*. Ma è la forza del « *dépaysement* », la forza di origine rimbaudiana dello « spostamento » surrealista, che il supporto oggettivo ha richiesto, e insieme sono i resti caotici della mareggiata che la grande metafora surrealista ha provocato nel trasformare la poetica classicistica del verosimile, prolungatasi in area romantica, in una poetica dell'inverosimile perseguita fin nei minimi termini come una vera e propria *boîte à malice*: appunto fino a ipotizzare, nel suo spiccato antinaturalismo, e a toccare con mano l'inverosimiglianza stessa, ultima, della natura.

⁽¹⁾ A. BRETON: *Manifestes du Surréalisme*, cit., pag. 6 e pag. 29.

⁽²⁾ *Ma femme à la chevelure*, ne *L'union libre* (1931). Vedila in A. BRETON: *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1948, pag. 65.

Proprio l'istantaneità dà questo senso di tragica sorpresa, di vertigine ferma, di disperato giorno del giudizio. Caduto dal suo ariostesco cavallo alato, questo Saulo laico del nostro secolo è rimasto con gli occhi aperti nella veglia cieca che ha unito gli uomini dell'*entre-deux-guerres*, in attesa del lampo atomico che finisse per ridestarli dalla grande morte secolarmente maturata all'insaputa di tutti. Ma queste sentinelle del meraviglioso l'avevano avvertita crescere sordamente nella realtà. E neanche allora Breton ha perso la forza del suo umore quotidiano, neanche allora si è salvato nell'angolo ideologico. La surrealtà è stata il rifugio di fortuna dell'immaginazione del nostro secolo, mentre i nostri corpi si preparavano a scendere nella sub-realtà dei rifugi atomici, dove la voce del surreale ha riequilibrato — mentre l'ultima resistenza organica è documentata nella natura elastica della deformazione soutiniana — le pareti che ballavano sotto i tappeti di bombe scossi dall'alto dai convertrizzatori catafratti, e ha rimesso in un ordine immaginario gli oggetti dell'uomo saltati via dal loro uso quotidiano, dalla loro inserzione razionale. Già l'Art nouveau, protendendo le sue liane lussureggianti, insinuando le sue radici tentacolari, aveva un po' per volta scardinato le fondamenta già precarie su cui aveva posato la sicurezza del secolo, con le sue « buone cose di pessimo gusto » sciorinate a « ritrovare » « il tempo perduto » come le mele sui tralicci nei solai autunnali. Ora, proprio il surrealismo, e Breton, si erano imposti innanzi tempo questo carattere di quotidianità della nuova ragione, una ragione prima automatica che atematica, portata a tentoni, ai suoi limiti onirici, con quell'iridescenza della luce scomposta nel segno, a riconoscere un mondo nuovo, strano, come una nuova terra scoperta dai nuovi « folli » (folli e folletti, se l'uomo nel proprio sguardo coltiva il proprio spirito folletto), ma non estraneo: la possibilità di una meraviglia quotidiana che aveva a suo capostipite la « poesia fatta da tutti, non da uno », di Lautréamont. La poesia fatta da tutti, oggi, è questa grande richiesta di giustizia, s'è diffusa: il surrealismo l'ha avvertita, predicata magari nel volare d'una piuma di Max Ernst, caduta da un cappello ad aigrettes di una signora della Belle Epoque.

E mentre Ponge insegnerà a nuotare ai pesci, avvertendo la nuova dif-

ficoltà organica della vita che acquista una coscienza elementare di sé (si leva *ex elemento* come *ex alimento*), questo Breton scopre nel « pesce solubile », del '24 ⁽¹⁾, il glutine stesso della reverdyana « liberté des mers » preconizzata e percorsa dai « vastes oiseaux des mers » di Baudelaire. Sono pesci volanti, quasi d'aria e quasi d'acqua: la materia instabile dei sogni. « Hommes du *xx^e* siècle, nous sommes baignés dans la conscience » disse una volta in uno dei suoi *Contremots* Jacques Charbonnier ⁽²⁾. Ora, il « pesce » bretoniano è solubile proprio in quanto è appena una scossa, un centro d'energia, in questo bagno di coscienza: è insomma un momento guizzante, allegro, iridato di questa coscienza antideologica predicata da Breton e in genere alla base di tutto il surrealismo. Proprio questa immediata facoltà di agglutinarsi, uguale e contraria all'innata possibilità di sciogliersi e di volatilizzarsi, della materia sognata ad occhi aperti, è la poesia di Breton. Policentrica nei suoi oggetti immaginari, essa è in definitiva una grande, totale comunicazione: un campo magnetico in cui la contraddizione scarica il suo « *hasard objectif* ». Dice nell'*Amour fou*: « La chance, le bonheur du savant, de l'artiste lorsqu'ils *trouvent* ne peut être conçu que comme cas particulier du bonheur de l'homme, il ne se distingue pas de lui dans son essence. L'homme saura se diriger le jour où comme le peintre il acceptera de reproduire sans y rien changer ce qu'un écran approprié peut lui livrer à l'avance de ses actes. Cet écran existe. Toute vie comporte de ces ensembles homogènes de faits d'aspect lézardé, nuageux, que chacun n'a qu'à considérer fixement pour lire dans son propre avenir. Qu'il entre dans le tourbillon, qu'il remonte la trace des événements qui lui ont paru entre tous fuyants et obscurs, de ceux qui l'ont déchiré. Là — si son interrogation en vaut la peine — tous les principes logiques mis en déroute, se porteront à sa rencontre les puissances du *hasard objectif* qui se jouent de la vraisemblance. Sur cet écran tout ce que l'homme veut savoir est écrit en lettres phosphorescentes, en lettres de *désir* » ⁽³⁾. Qui, tra l'altro, in queste « lettere

⁽¹⁾ *Poisson soluble*, serie di testi automatici, accompagnò il primo *Manifeste*. Vedilo nell'ed. cit. dei *Manifestes*.

⁽²⁾ In « *Derrière le miroir* », Paris, Maeght, 1959, pag. 9.

⁽³⁾ A. BRETON: *L'amour fou*, Collection Métamorphoses, Paris, NRF, 1937, pag. 126 sg.

de *désir* » — un desiderio che porta le parole a fare l'amore — ha trovato Barthes il « sens que la lecture donne à l'œuvre », appunto « le désir », di cui « personne au monde ne sait rien, peut-être parce que ce sens, étant le désir, s'établit au-delà du code de la langue » ⁽¹⁾.

Il 28 settembre dunque exit un grande attore di quella « commedia magnetica » inaugurata da Rimbaud, che ha però ancora dentro di sé le condizioni necessarie del « parfait chimiste »: la sua reazione chimica funziona a distanza. Ancora non possiamo misurarne la novità di « âme sainte » dissacrata nel libero arbitrio del sogno; un'anima che ha ripreso il grido rimbaudiano: « Il faut être absolument moderne » e l'ha propagato come il primo dovere fino a noi, alla nostra minacciata e insieme minacciosa quotidianità.

⁽¹⁾ ROLAND BARTHES: *Critique et vérité*, Collection « Tel quel », Paris, Editions du Seuil, 1966, pag. 78.

L'ALLUVIONE E IL PATRIMONIO ARTISTICO DI FIRENZE

(da *L'Approdo radiofonico* n. 978 del 9 novembre 1966)

L'Approdo di oggi sostituisce quello che avevamo preparato e fatto annunziare dal « Radiocorriere » intorno alla 2ª Rassegna dei Teatri Stabili, svoltasi la scorsa settimana a Prato e a Firenze, e il relativo convegno fiorentino sul repertorio contemporaneo. Era una trasmissione che interpretava e illustrava uno dei moltissimi aspetti della vivacità culturale fiorentina e del fervore delle sue iniziative, nel momento in cui le acque dell'Arno stavano proprio per sorprenderla e arrecarle danni maggiori che mai Firenze abbia sopportato da una alluvione.

L'esempio ammirevole della città che non si è piegata alla sciagura e che dai pacifici lavori delle industrie, dei commerci, delle professioni, delle arti è passata d'un subito all'impetuoso lavoro richiesto a tutti e a ciascuno dalla necessità di darsi a riparare i danni più urgenti, di soccorrere i bisogni più impellenti, di accorrere dove i particolari pericoli erano maggiori, ci ha mostrato che l'unica cosa da fare, oggi, anche per il nostro « Approdo », di cui ricordiamo la nascita e la tradizione fiorentina, era di seguire l'inizio di questo lavoro di risarcimento in quei settori dell'arte e della cultura che sono gli abituali delle nostre trasmissioni.

Per molti di noi, che hanno visto passare sotto le loro finestre l'alta ondata di piena, il pensiero che veniva subito dopo quello della vita e dei tanti beni in pericolo era l'altro; subito constatabile dalla enorme ampiezza delle acque, dell'imminente, sicuro, enorme danno che ormai incombeva sopra la massima parte del patrimonio culturale della città. Il pensiero volgeva addirittura terrorizzato ai locali terreni degli Uffizi, ai sottosuoli, ai piani inferiori delle biblioteche, dalla Nazionale al Vieusseux, a quelle degli altri istituti cittadini; alla novissima biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia, che ha subito anch'essa difatti gravissimi danni. Si pensava agli affreschi delle antiche e venerande pareti situate

nelle zone più basse, alle raccolte d'arte più o meno note, tuttavia preziose, che sarebbero sparite a un tratto.

Le previsioni non erano purtroppo infondate. E quando abbiamo potuto scendere in istrada, abbiamo trovato che la realtà le superava tutte di gran lunga. Ma abbiamo anche visto un popolo non spaventato, ancorché profondamente rattristato, che man mano che l'acqua si ritirava, di strada in strada pareva attingere coraggio dalla grave sventura. Usciva all'aperto, si industriava a raccogliere arnesi da lavoro e subito si impegnava in condizioni incredibili a cercare un primo rimedio ai suoi danni.

Questo vigore morale, questa vivacità di iniziativa, questo far fronte del fiorentino e delle fiorentine insieme alla violenza della natura, non trascurando ma ricacciandone gli effetti nell'ambito di ciò che è casuale, disordinato e senza legge e che perciò va affrontato e combattuto prima di tutto senza lasciarsene sgomentare né soggiogare nei valori attivi della volontà e dell'intelligenza, tale è l'esempio che ha dato Firenze in questi giorni e che si è andato facendo più vivo e più intenso fino al momento di questa trasmissione, la quale non poteva essere, perciò, che un tentativo di raccogliere dal vivo le prime notizie di quanto era avvenuto in fatto di danni al patrimonio artistico e culturale della città.

Ciò che gli ascoltatori sentiranno dalle registrazioni che abbiamo potuto raccogliere qua e là, anche secondo la possibilità di accesso, e che sono ancorate alle domande e al discorso del nostro intervistatore che è Pier Francesco Listri, avrà magari un carattere di notiziario che è inconsueto alla nostra rassegna, ma che non poteva essere diverso in questo momento, se intendevamo realmente aderire allo stato del nostro animo e delle nostre ansie e alle tragiche giornate che sta vivendo Firenze. Ci ripromettiamo bensì di tornare sull'argomento in una prossima trasmissione, attraverso una serie di incontri con le personalità culturali più eminenti della città, per un esame approfondito della consistenza dei danni, della entità dei provvedimenti in atto e soprattutto di quelli da prendere per ridurre al minimo le conseguenze del disastro subito dal patrimonio culturale e artistico di Firenze.

LISTRI — A poco più di cento ore dal disastro, l'alluvione che ha sommerso Firenze, tentiamo un piccolo e improvvisato bilancio. I microfoni dell'« Approdo », sui mezzi mobili della Rai, stanno percorrendo la città alla ricerca di un primo inventario di che cosa è stato distrutto. Ci sono, in questo momento, due Firenze: la Firenze degli uomini vivi che hanno visto le loro case devastate e che ora si sono riversati sulle strade per togliere dai fondachi, dai negozi, perfino dalle finestre, le suppellettili, i mobili, quello che è salvabile. E poi un'altra Firenze, una Firenze segreta, la Firenze della cultura, dei suoi libri, delle sue università, dei suoi Istituti di Ricerca, delle biblioteche: questa Firenze invisibile che ha sofferto enormemente dell'improvviso e violento schiaffo dell'acqua e della melma che le si è riversata contro all'alba di

venerdì. Non sarà facile, anche perché non si riesce bene a percorrere queste strade, raggiungere i responsabili dei diversi Istituti e chiedere loro un primo sommario bilancio. Bisogna tener presente che la gravità dei danni è dovuta anche ad alcuni aspetti particolari, cioè tutto questo patrimonio è affidato alla materia più labile, la carta e l'inchiostro, e in più è conservato e protetto in sotterranei e in scantinati, in luoghi dove l'acqua con più violenza e più a lungo si è rovesciata e tuttora copre, spesso fino ai soffitti, gli ambienti.

Ci avviamo come prima tappa alla Biblioteca Nazionale. Insieme alla Biblioteca di Roma, si tratta del massimo strumento bibliografico nazionale; la sua paralisi, è di incalcolabile importanza. Speriamo di poter raggiungere al più presto la Nazionale; sappiamo che già sono al lavoro volenterosi e responsabili per liberarla in qualche modo dalle acque. Lungo i diversi chilometri dei suoi sotterranei, i libri, i manoscritti, giacciono ancora nel fango. Eccoci, in questo momento, davanti al piazzale della Nazionale. Il portone è spalancato e giù dai gradini gli studenti e i bibliotecari stanno facendo defluire alla meglio, con mezzi di fortuna, l'acqua fangosa che ancora vi è dentro. Cerchiamo di raggiungere il direttore della Nazionale, il dott. Emmanuele Casamassima, che dirige le operazioni di soccorso. Attraversiamo questi corridoi pieni di fango, attraverso le scale difficilmente praticabili, e finalmente al direttore della Nazionale possiamo porre alcune domande. Eccolo nella grande sala della Consultazione, totalmente devastata. Dottor Casamassima, che cosa è successo alla Nazionale di Firenze?

CASAMASSIMA — Non è facile, naturalmente, far subito un inventario dei danni senz'altro enormi che ha subito la Nazionale. Si può dir subito che l'acqua e il fango hanno invaso interamente gli scantinati, l'interrato, dove erano due magazzini di estrema importanza: il magazzino che contiene i grandi formati palatini e magliabechiani e il magazzino che contiene le raccolte di vecchi giornali, dall'unità fino ad oggi, dal 1860 fino ad oggi. Dire però che danni abbiano subito questi volumi non si può farlo con certezza, con sicurezza assoluta, oggi; dipende da quello che si potrà fare nei prossimi giorni; soprattutto dai mezzi che avremo a disposizione per essiccare ed asciugare questi volumi.

LISTRI — Mi perdoni, direttore: quanti volumi, quanti pezzi porta la Nazionale?

CASAMASSIMA — I volumi della Nazionale sono 3 milioni, circa.

LISTRI — E di questi, quanti ne sono rimasti sommersi?

CASAMASSIMA — Il calcolo è certo molto difficile, adesso. Anche a voler fare un calcolo quantitativo, io direi che per lo meno 1 milione di volumi hanno subito in diversa misura il danno dell'acqua.

LISTRI — Tra i pezzi più preziosi, che cosa è esposto attualmente al rischio di essere perduto, senza poter dire se è perduto o no?

CASAMASSIMA — No, questo non si può dire, ancora, perché, vede, se noi abbiamo in tempo mezzi per trasportare i volumi in un luogo asciutto e aerato, e se possiamo disporre di essiccatori elettrici, noi possiamo salvare per lo meno due terzi del materiale, anche di quello dell'interrato, cioè quello che ha subito più a lungo i danni del fango e dell'acqua.

LISTRI — Lei dice « materiale », dottore: facendo un po' di nomi, diciamo, o di collezioni, o di testi o di altro, che cosa...?

CASAMASSIMA — Basta pensare al nome della Palatina: questi sono i grandi formati; la Palatina vera e propria è in salvo, gli altri formati sono in salvo, perché sono ai piani superiori che era la collezione di Palazzo Pitti. Sono libri illustrati, carte geografiche, libri di viaggio in prevalenza del Seicento e del Settecento. Danni ha anche subito, al primo piano, il magazzino della Magliabechiana; ma solo in parte, cioè fino dove è giunta l'acqua.

LISTRI — La Magliabechiana costituiva il primo corpo...

CASAMASSIMA — Il primo nucleo della Biblioteca.

LISTRI — Che cosa contiene?

CASAMASSIMA — Sono volumi a stampa dagli inizi del Cinquecento, perché gli incunaboli sono nella riserva, in salvo, e i manoscritti naturalmente sono in salvo nella riserva; sono libri a stampa, come dicevo, dagli inizi del Cinquecento fino al 1886 circa, perché ha continuato a crescere anche dopo il successivo passaggio della biblioteca a Biblioteca Nazionale. Anche per questi volumi vale in misura minore, forse, quello che ho detto per i fondi che sono stati sommersi; cioè se nei prossimi giorni potremo distenderli, aprirli, in luogo asciutto e aerato, e potremo avere i mezzi per un'opera di essiccazione a fondo, questi saranno salvi. Minacciati di questo fondo, come dicevo, sono soltanto circa la metà.

LISTRI — E altre cose, dopo questi due corpi?

CASAMASSIMA — C'è il fondo dei giornali e il fondo delle miscellanee, che erano, e sono ancora in gran parte, nell'interrato e che hanno subito più a lungo il danneggiamento del fango e dell'acqua.

LISTRI — Il corpus dei giornali che cosa raccoglieva?

CASAMASSIMA — Come dicevo prima, sono i giornali dal 1860 circa fino a oggi.

LISTRI — Tutti i giornali, praticamente, pubblicati...

CASAMASSIMA — Tutti i giornali... Sì, diciamo, in teoria, tutti i giornali pubblicati in Italia.

LISTRI — E, a questo punto, che cosa state facendo?

CASAMASSIMA — La prima operazione è l'operazione di salvataggio; cioè raccogliere tutte quante le opere immerse nel fango e cadute dagli scaffali per la violenza dell'acqua, e portarle intanto in luoghi asciutti della biblioteca stessa. E grazie soprattutto all'aiuto degli studenti, siamo riusciti a portarne già un gran numero e ancora continueremo nelle prossime ore, nei prossimi giorni, nel chiostro, nel primo piano del chiostro di Santa Croce, che fa parte della Biblioteca Nazionale, e nel piano superiore che naturalmente è all'asciutto. Però, come dicevo prima, questi libri andranno trasportati in un luogo dove ci sia aria, in modo che possano prendere aria e asciugarsi. E per molti dovremo intervenire con essiccatori elettrici.

LISTRI — E mi perdoni, dottore, un ultimo giudizio; quello di un tecnico e di un uomo di cultura. Mentre, purtroppo, la nostra biblioteca romana è, in qualche senso, inagibile e questa fiorentina ha subito questo danno, che significato può avere per il prosieguo di certi studi, di tante ricerche, l'arresto improvviso di questi due preziosi strumenti?

CASAMASSIMA — Un danno enorme. Un danno che in questo momento possiamo soltanto intravedere e intuire, ma di cui sentiremo le conseguenze per un tempo purtroppo molto lungo. La ripresa della bibliografia — che intanto sarebbe un danno, diciamo, non soltanto per gli studiosi locali, per chi può lavorare direttamente in Nazionale, ma per tutto il mondo della cultura — la ripresa della bibliografia potrebbe essere anche vicina se ci danno subito i mezzi.

LISTRI — Per gli ascoltatori profani, che cos'è esattamente la bibliografia?

CASAMASSIMA — La bibliografia nazionale italiana dà notizia di tutte le pubblicazioni italiane che la Biblioteca riceve per il cosiddetto diritto di stampa.

Le stesse descrizioni, le stesse schede bibliografiche vengono stampate su cartoncino e distribuite alle biblioteche italiane.

Una funzione, cioè, di catalogazione accentrata.

LISTRI — Ho visto qui molti studenti, soprattutto studenti accanto a lei, oltre ai suoi più immediati collaboratori; mi pare che lei poco fa mi dicesse che c'è un senso di riconoscenza e di gratitudine...

CASAMASSIMA — Oh, sì, enorme... L'affluenza degli studenti è cominciata dal primo giorno, dalla prima mattina, appena è stato possibile l'accesso alla Nazionale, anche con difficoltà. Il numero degli studenti aumenta ogni momento. Quelli che ci mancano molto spesso, sono strumenti e attrezzi; e lo spazio dove mettere il materiale librario che veniamo recuperando... e l'agibilità, anche, perché scale e corridoi della biblioteca sono molto stretti; non sono previsti per catene di passaggio di libri a mano

LISTRI — Siamo qui all'Archivio di Stato, con il dottor Arnaldo D'Addario, uno dei principali responsabili di questo prezioso monumento fiorentino e italiano. Vogliamo chiederle, dottor D'Addario: anzitutto, che cos'è l'Archivio di Stato? E che cosa contiene?

D'ADDARIO — L'Archivio di Stato conserva le fonti della storia fiorentina e toscana dai tempi più antichi del Comune fino al 1859, all'unità dell'Italia. E poi una quantità di documenti, come il diplomatico, che sono anche dei secoli precedenti. Quindi si va perlomeno dall'VIII secolo fino al XIX. E poi le carte degli uffici dello Stato risiedenti nella circoscrizione provinciale di Firenze.

LISTRI — Quantitativamente questo patrimonio come è organizzato?

D'ADDARIO — Questo patrimonio si dispone lungo una sessantina di chilometri di scaffali ed è custodito al pianterreno e al primo piano, con una quantità di locali, ed è disposto storicamente; cioè si comincia dalle carte più antiche, il diplomatico, gli atti del comune, quelli del periodo della signoria medicea, del Granducato mediceo, poi dello Stato lorenese e poi del Governo Provvisorio e dell'unità d'Italia.

LISTRI — È inutile sottolineare anche per il pubblico meno preparato l'importanza, per gli studiosi, di queste carte, evidentemente, che sono continuamente investigate.

D'ADDARIO — Il pubblico che frequenta la sala di studio è composto in grandissima parte di studiosi stranieri, americani, inglesi, tedeschi, e poi ci sono naturalmente studiosi italiani, studenti per le tesi, eccetera, ricercatori privati; ma direi che proporzionalmente parlando l'attenzione verso l'Archivio di Stato di Firenze è rivolta soprattutto da stranieri, Fondazioni e privati.

LISTRI — E quali sono, dottor D'Addario, le zone invase dall'acqua, e qual è attualmente la situazione, diciamo così, di affogamento e di recupero?

D'ADDARIO — Le zone invase dall'acqua sono quelle del piano terreno, sia dall'una che dall'altra parte degli Uffizi. I locali sono stati invasi dalle acque fino ad un'altezza di 1 metro, 1 metro e mezzo. In alcuni luoghi, naturalmente, soltanto entrando l'acqua e bagnandoli; in altri, invece, entrando con molta foga e buttando a terra i pezzi. Poi l'acqua si è ritirata ed ha lasciato una coltre di fango di parecchi centimetri, nella quale parecchi pezzi sono rimasti, così, affogati... Ma la maggior parte di questi pezzi sono ancora nelle scaffalature, salvo che in qualche sala in cui veramente sono stati scaraventati per terra, e quindi con gravissimo danno messi nella mota.

LISTRI — Ecco, quali sono i pezzi che sono rimasti sommersi?



Il Cristo di Cimabue in Santa Croce, prima dell'allavione.

D'ADDARIO — I pezzi che sono rimasti sommersi, naturalmente, contandoli sono migliaia, certamente; però appartengono ad archivi i più diversi, perché si tratta di archivi moderni, come quelli, non so, del Tribunale, quelli della Corte d'Appello, della Corte d'Assise. O si tratta di archivi, non so, del Cinquecento; per esempio il Magistrato dei Nove Conservatori, il Magistrato Supremo, poi, soprattutto, tra i più antichi, il Podestà, l'Archivio del Capitano del Popolo, quindi sono cose che cominciano dalla metà del Trecento e vengono avanti fino a quando queste magistrature sono durate. Poi ci sono, non so, lo stato civile toscano 1811-1865.

LISTRI — Unico?

D'ADDARIO — Unico per tutto quanto il Granducato, quindi naturalmente fonte di ricerche una volta di carattere pratico, un'altra volta, invece, di carattere storico. Poi ci sono, per esempio, i capitoli delle Compagnie soppresse, gli archivi delle Compagnie religiose soppresse; quindi la storia della vita del Cristianesimo, della società, eccetera. Questi archivi hanno subito fortissimi danni. Non è che siano andati danneggiati tutti interi questi archivi; sono stati danneggiati molti pezzi di questi archivi, la parte che stava negli scaffali inferiori, eccetera.

LISTRI — Siamo in via degli Alfani, di fronte alla nuova costruzione della Facoltà di Lettere e Filosofia. Un fango nero riempie il giardino dove sedie ed altre suppellettili sono state scaraventate dalla furia dell'acqua e ancora sono, ancora vi restano semisommerse. Cerchiamo di farci largo e arrivare al professor Eugenio Garin. Evidentemente di fronte a certi fatti, di fronte alle vite umane in pericolo e ad altro, lo sforzo pubblico si è riversato da quel lato. Ho un po' la sensazione, girando in questi Istituti, che ancora, da parte ufficiale, cioè da parte delle forze organizzate, non siano venuti a voi quegli aiuti che forse sarebbero necessari, data anche l'urgenza di togliere dall'acqua e dal fango questi tesori che voi avete.

GARIN — Certo, era naturale che qualunque sforzo dovesse essere orientato inizialmente per quella che era la salvaguardia delle vite e per quello che era, entro certi limiti, anche il complesso di necessità più impellenti. Però anche quanto riguarda la vita culturale, gli istituti di educazione, e che è parte integrante e non secondaria della vita umana, merita la massima attenzione. E qui è in pericolo e in crisi proprio tutto questo aspetto della vita associata.

A questo aspetto non direi che finora, ovviamente per ragioni obiettive, si sia provveduto molto. Perciò è auspicabile che, in proporzione sempre crescente, al più presto si venga incontro, nei limiti del possibile, con aiuti finanziari di ogni genere, alla

necessità di restaurare la normalità in questa zona della nostra attività e della nostra vita che pure ha tanto rilievo, soprattutto in un centro come Firenze, che forse ha avuto il colpo maggiore della sua storia. E si ha anche vivissimo il desiderio di venire liberati al più presto dal dubbio che a provocare la catastrofe non siano stati soltanto gli elementi che stranamente avrebbero concentrato il loro scatenarsi in quest'anno, in una maniera non mai verificatasi in tanti secoli; si vorrebbe insomma essere sicuri che non ci sia stata anche, almeno in una qualche misura, se non incuria, imprevidenza umana.

LISTRI — Abbiamo sentito dire che stanno arrivando da Roma, sia per interessamento del Pontefice Paolo VI, che per interessamento dello Stato, alcuni esperti, soprattutto dei Padri Olivetani e dei Padri di Grottaferrata, esperti nella cura e nel salvataggio, diciamo, dei libri offesi. In questo senso, che cosa succede — domandiamo a lei, che certamente è esperto anche di questo, anche se non in senso meccanico, dell'emergenza — che cosa può succedere a dei manoscritti o a dei libri, cioè a seconda del tipo di oggetto offeso, di fronte all'invasione dell'acqua, soprattutto di un'acqua sporca come questa? Cioè, lei ha notizia che in questi casi si possano salvare, con particolari procedimenti, queste opere?

GARIN — Secondo il tipo di immersione (acqua, fango, nafta), il tempo, il danneggiamento, è certamente possibile recuperare, salvare, restaurare una parte notevole di materiale sommerso, mentre il fuoco può distruggere completamente; insomma, opere manoscritte, a stampa, sommerse, possono essere abbastanza largamente recuperate. Quindi è auspicabile, e tutti confidiamo, che tutti i pezzi di maggior rilievo possano essere prima recuperati, e poi restaurati. Resta il fatto che, data l'enorme quantità di materiale, se non unico, preziosissimo, o almeno di valore culturale molto alto, che si trovava nella Nazionale, particolarmente in alcuni dei suoi fondi più pregiati, il Palatino e il Magliabechiano, ci saranno appunto delle difficoltà, create dalla massa medesima, proprio nella possibilità di recuperi e restauri tempestivi, ma speriamo non in misura troppo rilevante. Finché, però, non si avranno dati precisi, qualunque apprezzamento è superficiale e incompleto.

LISTRI — Lei ha ricordo che il patrimonio culturale fiorentino sia stato sottoposto a offese o ad agguati, diciamo, di questa natura e di questa violenza, anche nella storia?

GARIN — Non così, certamente non così. Si sa benissimo, esistono ancora dei codici che si possono consultare, che sono stati sotto l'acqua: un celebre codice, per esempio, già conservato al Bigallo. Ma se li possiamo consultare (sono talora assai belli), questo dimostra che i danni non furono rilevanti. Questo non significa che inondazioni non ci siano state, ma bisogna risalire indietro nella storia. Quando furono fatti lavori

adeguati di prevenzione, gravi danni non si ebbero. Un disastro di questo genere non ha precedenti.

LISTRI — Troviamo il professor Bonsanti con grandi calosce, qui in quello che era lo stupendo ingresso del Vieusseux, ora tutto pieno di mota e tutto sottosopra. Alcuni operai stanno portando nel cortile di Palazzo Strozzi delle pile di libri infangati che vengono tirati su dai magazzini con enorme difficoltà, anche per la mancanza di luce. Soprattutto si cerca di evitare il peggio, cioè, in un certo senso, l'acqua, che ancora ristagna, fa da cuscinetto e prosciugarla repentinamente potrebbe compromettere ancora di più la situazione già molto precaria delle migliaia, crediamo, di volumi che sono stati offesi. Chiediamo al prof. Bonsanti qual è il patrimonio del Vieusseux e che cosa può significare per Firenze vederlo anche in parte compromesso.

BONSANTI — Per Firenze, che ha molte altre grandi biblioteche, il Gabinetto Vieusseux aveva però, e spero continuerà ad avere, un carattere particolare; cioè, in fondo era una grande biblioteca romantica; romantica non solo per il suo contenuto e per l'epoca nella quale era stata fondata e si era sviluppata, ma anche per il criterio che era stato seguito nell'acquistare quella che costituiva la consistenza libraria della biblioteca stessa.

LISTRI — Professore, «grosso modo», quantitativamente a quanti volumi assomma?

BONSANTI — Nel complesso noi attualmente abbiamo circa 400 mila pezzi, di cui 250 mila e più sono conservati nelle gallerie di deposito sotterraneo, che sono state completamente invase dalle acque e che costituiscono, in un certo senso, il corpo principale della consistenza stessa; quella, cioè, che permette appunto di chiamarla biblioteca romantica e, direi, di letterature comparate, perché la biblioteca ha la caratteristica di possedere opere nelle principali lingue parlate fin dalla sua fondazione, cioè fin dal 1819. Questo è appunto un altro aspetto della biblioteca, che non è possibile ritrovare nelle altre biblioteche cittadine.

LISTRI — Quando lei, professore, è arrivato qui al Vieusseux, di fronte a che spettacolo si è trovato? Cioè, come avete potuto accedere ai sotterranei allagati e che cosa state trovando, in questo momento?

BONSANTI — Dunque, al primo momento noi abbiamo trovato ancora l'acqua mescolata alla nafta che arrivava fin quasi al soffitto delle gallerie di deposito, cioè delle gallerie sotterranee.

LISTRI — Che si estendono per oltre sei chilometri di scaffalature?

BONSANTI — Di palchettiature, non di scaffalature, altrimenti sarebbe veramente una lunghezza eccessiva; però è già una grossa biblioteca, come si può capire, il cui accesso

è reso difficile dalla difficoltà delle scale, perché noi abbiamo solo tre scale, di cui due a chiocciola, molto strette. Quindi il primo problema è stato quello, intanto, di pensare se convenisse o meno di far togliere subito l'acqua. Allora la decisione è stata negativa, perché i libri galleggiando nell'acqua sorretti in parte dal cartone delle rilegature, si sono salvati molto meglio che se l'acqua fosse stata immediatamente tolta — a parte che non avremmo trovato le pompe necessarie, ma anche se le avessimo trovate, io avrei deciso per la soluzione di lasciare l'acqua defluire naturalmente finché era possibile. Difatti questo accorgimento ha dato, lo constatiamo adesso che possiamo accedere, sia pure con grande difficoltà, alle gallerie, un ottimo risultato, perché con il sacrificio dei libri che sono rimasti più in basso, e che sono adesso impastati nel fango che si è depositato sul pavimento, altri libri hanno galleggiato e si sono adagiati sopra questo primo strato, in modo da rimanere se non intatti, e sempre completamente bagnati, per lo meno in condizioni da poter essere recuperati.

LISTRI — Professore, lei che, naturalmente, è un po' padre di questi libri, volevo chiederle questo: che cosa si può fare quando dei libri restano sommersi nell'acqua, dopo, per salvarli?

BONSANTI — Il primo momento è quello di asciugarli; ed evidentemente bisogna asciugarli in modo naturale, cioè non bisogna anche avendoli, e in questo caso non li abbiamo, non bisogna ricorrere a dei mezzi meccanici. Cioè bisogna stendere i libri come se fossero della biancheria.

LISTRI — È quello che state facendo, qui, nel cortile di Palazzo Strozzi...

BONSANTI — In questo momento nel cortile di Palazzo Strozzi stiamo portando su i libri che erano rimasti impastati nel fango e nella nafta e quindi nelle condizioni peggiori. Poi il nostro progetto è questo: di tirare una serie di fili come quelli che adoperano le massaie quando stendono la biancheria, fra parete e parete dei nostri saloni che da qui in avanti diventeranno né più né meno quello che erano a suo tempo, quando gli Strozzi ci stendevano i loro panni, prima di esportarli in tutta l'Europa allora conosciuta; cioè serviranno per asciugare i libri. O cercheremo d'attuare provvedimenti quanto possibile equivalenti.

LISTRI — Incompleto, provvisorio, parzialissimo, questo è il primo bilancio che siamo in grado di fornirvi. Facciamo punto qui. È difficile data l'interruzione delle comunicazioni telefoniche e la difficoltà con cui si percorrono le strade, far capo ad ogni punto dove c'è un'opera d'arte, dove c'è una biblioteca, dove c'è un libro sommerso o salvato. Torneremo presto su questi temi, non appena all'angoscia e allo sbigottimento, che si sono pure accompagnati alla immediata laboriosità di tutti i cittadini, potrà succedere una più tranquilla verifica e un più disteso inventario; quando cioè saremo in grado di dirvi in che misura il fiume ha vinto l'opera dell'uomo.

A VENTI GIORNI DALL'ALLUVIONE

(da *L'Approdo radiofonico* n. 980 del 23 novembre 1966)

LISTRI — Firenze sott'acqua. Quindici giorni fa i microfoni dell'« Approdo » si recarono sui luoghi più devastati del patrimonio artistico e culturale cittadino per darvi una prima immagine del disastro che ha mosso l'opinione pubblica mondiale. Oggi invitiamo qui alcuni tecnici ed esperti a parlarvi in maniera più approfondita della quantità dei disastri e dei possibili rimedi che si stanno preparando. Vogliamo, cioè, sapere che cosa realmente ha significato in termini quantitativi e qualitativi il disastro fiorentino sul suo patrimonio di opere d'arte, di libri e di istituzioni.

Sono qui con noi il prof. Umberto Baldini, direttore del Gabinetto dei Restauri della Soprintendenza alle Gallerie di Firenze; il prof. Lanfranco Caretti, Ordinario di Letteratura Italiana nella sfortunata, in questa occasione, Facoltà di Lettere di Firenze, e la prof.ssa Bona Morandini, vice direttore di quella Biblioteca Nazionale Centrale che forse è fra gli Istituti più colpiti, anzi il più colpito in senso assoluto dall'alluvione.

Credo che il nostro discorso potrebbe articolarsi in due tempi; vorremmo cioè sapere da voi, prima di tutto, la dimensione dei danni, cioè che cosa succede quando dei quadri, dei libri o delle strutture improvvisamente sono sommersi dall'acqua; poi diremo che cosa si può fare, in qualche modo, per riparare. Direi di cominciare da te Baldini, che rappresenti un pochino le tele, le tavole, gli affreschi, cioè la parte più delicata che è stata colpita a Firenze.

E, intanto, voi vi siete trovati di fronte ad una situazione che aveva dei precedenti? Cioè ricordavate altre situazioni di emergenza e quindi siete stati un po' guidati nell'operazione di soccorso? Ma ora non si è trattato solo di acqua; in questa occasione all'acqua si è aggiunta la nafta, dato che erano saltate quasi tutte le caldaie di riscaldamento, quindi un materiale particolarmente greve che ha investito questi capolavori. Si è parlato di irrecuperabilità e recuperabilità: che cosa significano, tradotti oggi, al di là del linguaggio drammatico dei primi giorni, questi due parametri? E, ancora, quali erano le normali difese che dei responsabili di un patrimonio artistico avevano preso? E siete stati, nel caso specifico, presi alla sprovvista? Vorrei, insomma, che tu cominciassi descrivendoci questa situazione e i danni come sono avvenuti.

BALDINI — Intanto ti posso dire, appunto, cogliendo proprio l'ultima tua frase, che siamo ovviamente stati presi alla sprovvista; non avevamo né potevamo minimamente pensare ad una difesa da un fatto simile. Noi abbiamo, naturalmente, delle difese

nella conservazione: e anche nei depositi delle nostre gallerie e nei nostri laboratori di restauro, queste difese precauzionali ci sono; ma capisci che le precauzioni in questo caso riguardavano soprattutto eventi quali il fuoco, che poteva, in un certo senso, essere solo quello capace di portare un danno. Nessuno avrebbe mai pensato all'acqua, ad un allagamento così enorme della città. Basti pensare, appunto, che proprio nel Museo dell'Opera di Santa Croce l'acqua è arrivata addirittura all'altezza di 6 metri; quindi tutte le opere, tutte indistintamente le opere conservate nell'importantissimo Museo sono state completamente sommerse.

LISTRI — Puoi dirci che cosa è successo anche a seconda della diversa natura delle opere?

BALDINI — Volevo dire proprio questo: non tutte le opere d'arte si sono comportate, di fronte a questa specie di « choc » improvviso, nella stessa maniera. Quelle che hanno riportato più danni sono, naturalmente, i dipinti su tavola, proprio per la particolarità del loro supporto, che è quello che riceve con imbibimento totale tutta l'acqua e la trattiene. Però, anche in questo caso, tra i dipinti su tavola possiamo fare una distinzione. Ci sono dipinti che, riguardo alla loro superficie pittorica, hanno sopportato questa alluvione, questa immersione nell'acqua; cioè si sono potuti estrarre fuori dall'acqua con ancora la loro superficie dipinta pressoché intatta, salvo, naturalmente, quelle sbollature, quei rigonfiamenti che, con l'andare del tempo, si accentuavano. Ci sono state invece altre opere d'arte — e qui, purtroppo, è il caso capitale, fondamentale, dell'opera, forse, più importante che ha avuto il massimo dei danneggiamenti, il Crocifisso di Cimabue — che non hanno resistito, e una gran parte della loro superficie dipinta se n'è andata via subito o quasi subito al solo contatto con l'acqua. È chiaro che in questo caso, per queste parti andate via, ovviamente non si può parlare assolutamente di recuperabilità; mentre invece, per le altre opere che hanno conservato la loro superficie pittorica, sia pure con gravi danni, si può parlare veramente di recuperabilità.

LISTRI — Perdona se ti interrompo: ma per il profano, e anche un po' per noi, qual è il meccanismo per cui il dipinto su tavola sotto l'acqua, diciamo così, si danneggia? A parte il fatto, naturalmente, dell'acqua che investe il colore?

BALDINI — Il dipinto su tavola è formato, praticamente, da un supporto che è il legno; poi sopra questo supporto, di solito, c'è una tela che veniva attaccata con colla a questa tavola; sopra questa tela c'è uno strato di mestica, che è gesso e colla, che serviva da sottofondo, da preparazione per il colore; sopra questa mestica c'è il colore. Che cosa succede? L'acqua entra, copre il dipinto, totalmente; entra tra le fibre del legno, riempie il supporto di acqua. L'acqua che cosa fa? Scioglie quei collanti che tenevano la tela. Non solo, ma attacca anche la mestica, che, come ho detto, è composta

di gesso e colla, e quindi si perde la coesione di questo sottofondo, di questa preparazione del colore. Quindi il colore praticamente non aderisce più alla superficie del dipinto, alla superficie del quadro.

Ed allora può darsi questo: che questa adesione si perda immediatamente con estrema rapidità, subito; e allora il colore va via, proprio, come una pellicola, come una velina che viene trasportata via.

LISTRI — E avete avuto molti casi, di questo?

BALDINI — Molti casi. Uno è il Cimabue e poi, quasi per tutti i dipinti del Museo dell'Opera di Santa Croce; la maggior parte delle tavole, qui, hanno perduto, in varia misura, dal 20, al 30, al 40 per cento della loro pittura. In altri casi, invece, l'umidità stessa, l'acqua stessa, ha ancora tenuto unito mastic, tela e colore, e quindi non è avvenuta questa perdita immediata, anche perché molte di queste opere, e queste hanno resistito di più, erano state restaurate da poco tempo, conservavano ancora integra la vernice recente. Ecco, in questo caso la vernice ha fatto come da impermeabile, da impermeabilizzazione, diciamo.

LISTRI — Una più recente resistenza.

BALDINI — Sì, una più recente resistenza.

LISTRI — E per quanto riguarda, molto sinteticamente, le tele e gli affreschi? Alcuni dei quali, mi pare, molto importanti?

BALDINI — Le tele non presentano delle grandi difficoltà nel loro recupero; anzitutto, hanno quasi tutte resistito, per quello che riguarda il pigmento pittorico; e anche come rimedio non è che ci si creino delle difficoltà particolari. Si pensa, forse, che almeno per l'80%, con una normale foderatura, cioè con un nuovo supporto, rimesso da tergo, si possano limitare assolutamente i danni. In altri casi, invece, dovremo fare altri interventi.

Gli affreschi sono invece quelli che, in questo momento, ci danno più preoccupazioni.

LISTRI — Mi pare di ricordare che nei primi giorni la situazione degli affreschi sembrava forse più positiva di quanto in realtà sia.

BALDINI — In effetti noi abbiamo dovuto procedere a degli interventi di estrema urgenza; e siccome, naturalmente, le prime opere d'arte che dimostravano di andare in rovina — se noi non si interveniva — erano i dipinti su tavola, su quelli soprattutto abbiamo poggiato la nostra attenzione...

LISTRI — La programmazione improvvisa...

BALDINI — ...improvvisa. Mentre invece, guardando la situazione affreschi, eravamo abba-

stanza soddisfatti perché la maggior parte di essi aveva resistito, o sembrava resistere abbastanza bene, almeno a distanza ancora di pochi giorni dall'alluvione. Ma, purtroppo, c'era un fatto nuovo; non si trattava, cioè, soltanto di una umidificazione totale di un muro (cosa del resto che capita, purtroppo, tante volte, negli affreschi che stanno all'esterno), ma si trattava anche di una nuova cosa di cui non abbiamo assolutamente esperienza, cioè appunto la presenza della nafta su questi affreschi, che sono stati — come è il caso di quelli del Chiostro Verde di Santa Maria Novella, e com'è nell'Opera di Santa Croce — completamente ricoperti da questa sostanza, che naturalmente occorrerà eliminare prima di procedere alle normali operazioni di restauro.

LISTRI — Bene, io ti ringrazio. Questa è un po', mi pare, la situazione, diciamo la diagnosi di mille malati, circa... Quanti sono?

BALDINI — Eh, sì. Un migliaio di opere d'arte, all'incirca, senza naturalmente considerare tutto quello che era il corredo, assai importante, delle arti cosiddette minori, soprattutto nelle chiese. Si pensi a tutti i banconi di sacrestia, a tutti i mobili, a tutti i dossali intagliati e dorati, agli arredi sacri, a tutti i parametri, pianete, piviali, splendidi talvolta: anche questi hanno avuto naturalmente una sorte drammatica.

LISTRI — È naturale. E passiamo all'altro milione di malati, in questo caso; cioè, ai libri. Dalle stime che sono state fatte, circa, nella sola Biblioteca Nazionale, oltre un milione di pezzi sono stati colpiti. Di questi, 300 mila sono dei volumi, se ben ricordo; più ci sono le grandi collezioni delle Miscellanee; più ci sono le collezioni dei periodici. A lei, dottoressa Morandini, vorrei chiedere un po' che cosa succede quando un libro, — cioè, in fondo la materia più fragile, la carta e l'inchiostro, una delle materie più labili — che, mi pare, potremo poi vedere che non è poi tanto labile — cade improvvisamente sotto l'acqua e sotto la nafta. Che cosa è successo, dottoressa Morandini, alla Nazionale?

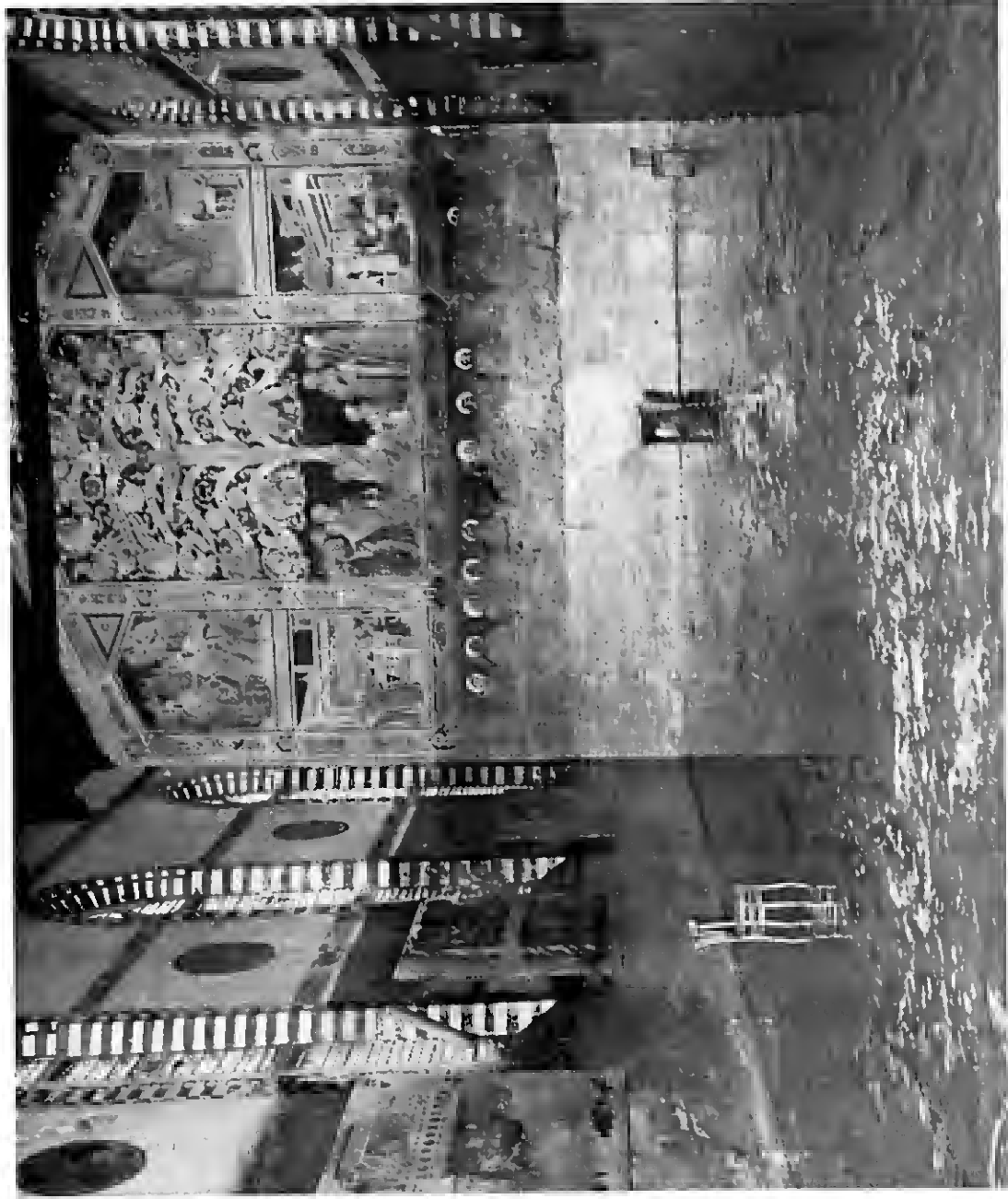
MORANDINI — Il primo giorno il bilancio sembrava disastroso; tutti i volumi sommersi, si pensava che in linea di massima fossero difficilmente recuperabili. Poi l'acqua, fin dal giorno stesso, la sera del 4 ha cominciato a defluire e si è potuto vedere che cosa si poteva recuperare. Le collezioni per cui temevamo di più erano quelle dei grandi formati della Palatina, preziosissimi volumi del Seicento, Settecento e Ottocento, generalmente ricchissimi di illustrazioni, opere di carattere scientifico rarissimo, esemplari di lusso dedicati ai Granduchi della Casa di Lorena, in preziose legature. E anche i grandi formati della Collezione Magliabechiana, tutti della stessa epoca, edizioni rare e pregiatissime.

Fin dai primi giorni si è cercato di estrarre questi volumi e di vedere che cosa poteva essere prevedibile per loro. Appena si è cominciato a tirarli su, si è potuto vedere che la carta, specialmente la carta più vecchia, quella dei volumi più pregiati, del

1 - Dopo l'alluvione: Il volto del Cristo di Cimabue.



2 - Dopo l'alluvione: Il braccio destro della Croce di Cimabue con la Vergine Addolorata.



3 - Refettorio (ora Museo) di Santa Croce, dopo l'alluvione.

Seicento e del Settecento, reagiva bene. Si poteva conservare e si poteva piano piano cominciare a fare un'essiccazione. Si sono fatte subito delle prove di questa essiccazione in essiccatori di fortuna, cercati in fretta nei dintorni di Firenze, e si è visto che questa carta resisteva. Questo ci ha dato fiducia...

LISTRI — Mi perdoni se la interrompo. Mi pare di aver sentito da altri tecnici e da lei stessa che su questo problema della resistenza della carta ci siano delle ragioni ben precise. Cioè la carta, fino a un certo periodo di tempo, era quasi esclusivamente fatta di stracci...

MORANDINI — Composta di stracci...

LISTRI — ...mentre la cellulosa, il legno è entrato in un tempo successivo.

MORANDINI — Naturalmente la carta quanto più pura, quanto più composta di stracci e quanto meno composta di materiale coloso e gessoso è, tanto più resiste.

LISTRI — E per quanto riguarda gli inchiostri?

MORANDINI — Gli inchiostri acidi del Seicento in qualche caso non resistevano, spandevano, annerivano la carta sottostante; e altri inchiostri, che erano stati usati poi qui da noi in Italia, resistevano bene; ed anche per questa parte abbiamo potuto essere tranquilli.

LISTRI — Vorrei chiederle se c'è un'equazione tra preziosità e fragilità. Non mi pare. Cioè, non è detto che un'opera, se era più preziosa e più antica, fosse meno resistente, anzi...

MORANDINI — Anzi, quanto più era accurata e quanto la qualità del materiale era stata scelta accuratamente, tanto più l'opera dava garanzia di resistenza. Perciò il bilancio di previsione, per quello che riguardava le opere delle collezioni più pregiate, poteva essere positivo, nel senso che era soltanto una questione di tempo e di braccia per dare garanzia della loro salvezza.

LISTRI — Invece, quelle che sono le collezioni più moderne, soprattutto i giornali...

MORANDINI — I giornali erano quelli che ci hanno destato maggiore preoccupazione, perché appunto la carta moderna e l'inchiostro moderno non ci davano nessuna garanzia. E, d'altra parte, c'è anche stato un altro punto, che abbiamo cercato di salvare in primo luogo le collezioni preziose e, in un secondo momento, ci siamo preoccupati di estrarre da questi magazzini allagati i giornali, le miscellanee, i periodici.

LISTRI — La cui preziosità, però, da un punto di vista di documentazione...

MORANDINI — ...da un punto di vista storico e di documentazione è altissima; direi quasi che per gli studiosi di storia sociale, economica, politica moderna è quasi più preziosa la nostra raccolta di giornali che le nostre raccolte di carattere antiquario e bibliograficamente importante della Palatina e della Magliabechiana. Perciò anche per questi ci siamo subito preoccupati di vedere che cosa si poteva fare. Anche le prove fatte in essiccatoio per queste raccolte di giornali si sono rivelate positive.

LISTRI — Questa, diciamo, è già un po' la parte positiva. Io volevo finire di illustrare, se possibile, ai nostri ascoltatori il panorama dei danni. Mi pare che la biblioteca di un milione di volumi se è privata, anche temporaneamente, del proprio catalogo, diventa un enorme organismo inutilizzato; quindi spenderei volentieri una parola sul catalogo.

MORANDINI — Il catalogo ha avuto dei grandi danni soprattutto per quello che riguarda i due cataloghi manoscritti, ancora delle collezioni Palatina e Magliabechiana, i quali erano aperti su grandi leggi nel centro della sala del catalogo, che è stata completamente inondata. Ed è per questo che questi volumi sono stati trascinati in giro per la biblioteca, strappati, hanno urtato contro altri mobili e si sono danneggiati molto più che qualsiasi altro materiale della biblioteca. Per fortuna del fondo Palatino esiste un catalogo moderno su schede, completamente salvo.

LISTRI — Quindi dovranno essere trascritti, per lo meno?

MORANDINI — Questi volumi sono stati raccolti a gran fatica, li abbiamo trovati qua e là, e li abbiamo mandati in restauro all'Abbazia di Grottaferrata, presso i Padri Basiliani, che sono degli esperti, i quali hanno detto che questi volumi in gran parte si possono recuperare. Ora le pagine, però, che sono andate perdute o strappate o gravemente macchiate di nafta, forse non saranno mai più leggibili, non serviranno assolutamente; perciò i volumi potranno essere soltanto in parte usabili come strumento di catalogo. Naturalmente dovremo procedere a un riordino, ad una ricatalogazione delle collezioni, prima che il catalogo stesso possa essere considerato la chiave della biblioteca, come lo era fino ad ora.

LISTRI — Con qualche catalogo a schede non è, diciamo, che dovrà essere reinventariato tutto il materiale?

MORANDINI — Questo ci auguriamo di no. Il catalogo a schede, per quanto carico di melma, macchiato di nafta, e del tutto bagnato, ha dimostrato, dopo qualche giorno di essiccazione, di poter resistere all'acqua. Anche l'inchiostro, con cui erano state trascritte le segnature o altre parti delle schede, ha resistito; le schede sono in essiccazione e sembra che si possano del tutto adoperare tra non molto tempo. Il catalogo a schede, perciò, si può considerare uno strumento della Biblioteca Nazionale che attualmente si può salvare.

LISTRI — Grazie, dottoressa. E adesso, prof. Caretti, si parlava del catalogo della Nazionale, quindi di uno degli strumenti essenziali anche per gli studiosi, anche per gli studenti. I libri sono andati sott'acqua, i quadri lo stesso; l'Università, questo, diciamo così, non materiale ma altrettanto delicato organismo è stato fortemente colpito; dieci delle undici Facoltà, più o meno, hanno riportato danni; alcune come Lettere, come gli Istituti di Chimica, come Giurisprudenza nella sua Biblioteca, come Scienze Politiche, hanno avuto dei danni ingentissimi. Che cosa succede, professor Caretti, quando

un organismo così delicato è improvvisamente investito da una devastazione di questo genere? E soprattutto in rapporto all'Università di Firenze, una delle più importanti, ma forse non delle più fortunate, anche per struttura, precedentemente, fra le grandi Università italiane?

CARETTI — Le riferirò intorno alla nostra Facoltà di Lettere, poi farò qualche considerazione più generale sulla situazione presente e futura dell'intera Università di Firenze. Parlerò della Facoltà di Lettere per essere stato testimone, sin dal primo giorno del disastro, della drammatica situazione in cui s'è venuta a trovare la Facoltà di fronte ad un evento del tutto imprevisto. Dico *imprevisto* perché, oltre tutto, la nostra Facoltà dista circa due chilometri dall'Arno ed è adesso accolta in una sede interamente nuova, non più nella vecchia e gloriosa San Marco, una sede dunque che sembrava atta a fronteggiare i normali pericoli che incombono sopra istituti culturali del genere, primo fra tutti il fuoco. Chi poteva infatti prevedere che questa nostra Facoltà sarebbe stata un giorno invasa letteralmente da acqua di fiume, per alcuni metri d'altezza, e da melma e da nafta e da detriti d'ogni specie? Il fatto è che l'alluvione ha dissestato completamente la Facoltà sia come *biblioteca* che come *scuola*, perché una Facoltà universitaria non è soltanto una biblioteca o un museo, ma è anche — e soprattutto — un centro didattico e di cultura viva per i giovani studenti. Noi siamo tuttora, cioè nel momento in cui parlo, del tutto paralizzati: l'acqua e la nafta sono penetrate impetuosamente nei locali sotterranei della Facoltà, hanno invaso i due primi piani del pozzo librario, hanno sommerso la sala dei cataloghi, la sala di lettura generale, che accoglie per solito il maggior numero di studenti, quasi tutte le aule. Per quanto riguarda il danno materiale arrecato al patrimonio librario posso fornire, con relativa approssimazione, questo primo consuntivo: da 80.000 a 100.000 volumi immersi nell'acqua e nel fango, di cui la metà circa faticosamente recuperati per merito soprattutto dell'opera infaticabile e generosa dei giovani studenti, ragazzi e ragazze...

LISTRI — Mi permetta di dire che io ho incontrato quindici giorni fa anche lei, con grandi stivaloni, dentro la Biblioteca, con alcuni colleghi, a salvare il salvabile...

CARETTI — Era il meno che un professore potesse fare. Quando gli studenti spontaneamente accorrono e si mettono a nostra disposizione, anticipando con volontario slancio ogni altra forma di intervento pubblico, la presenza del professore in quel momento è la cosa più naturale, vorrei dire l'atto più doveroso, se non altro per condividere coi giovani la responsabilità e la fatica di un lavoro davvero inusitato, per dare, sin dove è possibile, disposizioni precise, per organizzare e rendere concretamente fattivo quell'entusiasmo, quella volontà di collaborazione. Per merito, dicevo, dei giovani studenti, che insieme ad alcuni professori e assistenti hanno tenuto di fatto il governo della Facoltà nei primi giorni dell'alluvione, i più drammatici e confusi, si sono potuti trarre dal fango e avviare a completo recupero circa 40-50.000 volumi, i quali ora

vengono sottoposti agli stessi trattamenti messi in opera per i libri della Nazionale con procedimenti che sono già stati illustrati precedentemente. Altri 40-50.000 volumi sono invece da considerarsi irrimediabilmente perduti. Fortuna vuole che si tratti per la maggior parte di opere di consultazione corrente, non particolarmente rari, e quindi riacquistabili agevolmente se il Governo ci sovvenzionerà in misura adeguata e se gli editori vorranno veramente venirci incontro con la loro liberalità secondo quanto hanno pubblicamente annunciato e promesso.

Ma non soltanto il patrimonio librario è stato duramente colpito. L'acqua ha messo fuori uso anche il gabinetto fotografico, le apparecchiature scientifiche e didattiche, la raccolta dei microfilm, i cataloghi, i banchi, le cattedre, ogni suppellettile d'ufficio. Noi in questo momento disponiamo soltanto degli istituti collocati ai piani superiori, ma anche qui mancano luce e riscaldamento. Per il riscaldamento occorrerà certo molto tempo prima che possa essere riattivato. Ci mancano le aule per iniziare le lezioni e i seminari. Urge la presenza di pompieri o di genieri per rimuovere gli ultimi strati di fango nel sottosuolo: sinora hanno provveduto gli studenti con scope portate da casa o con rastrelli improvvisati. Insomma l'intera Facoltà, nel suo complesso, è paralizzata, anche se all'interno dell'edificio dissestato, almeno sino a quando c'è un po' di luce naturale, ferve il lavoro sotto la guida dei colleghi Garin e Adorno, che conoscono la nostra Biblioteca fin dal suo nascere e sono quindi in grado di prendere decisioni avvedute. Anche in condizioni tuttora disagiatissime, gli studenti continuano ad essere presenti e collaborano a interfogliare i volumi recuperabili, che sono stati collocati in alcune stanze attrezzate con stufe d'emergenza allo scopo di creare quel tanto di calore che ne permetta l'essiccazione graduale.

La Facoltà di Lettere di Firenze, gravemente ferita, attende dunque di riorganizzarsi come biblioteca e come scuola, come centro di ricerca scientifica: attende, insomma, di potere al più presto riaccogliere gli studenti i quali, essendo purtroppo destinati a restare esclusi ancora per molto tempo dalla Biblioteca Nazionale, hanno più che mai bisogno di avere a loro disposizione una Facoltà veramente efficiente.

LISTRI — Direi che questo riguarda soprattutto, come è naturale — lei è professore di letteratura italiana — la sua Facoltà, che deve essere la più gravemente colpita. Bisogna aggiungere, per completezza di quadro, che purtroppo alcune Facoltà scientifiche, soprattutto nei loro istituti di chimica, sono state talmente devastate da poterle considerare distrutte. Direi che questo, forse, nella tragedia, è un aspetto positivo; cioè occorrerà rifarle «ex novo». Questo consentirà di farle con una efficienza ed una funzionalità che ci auguriamo tutti sia moderna e sia perfetta.

Ed ora, nei pochissimi minuti rimasti, passiamo un momento all'aspetto positivo. Cioè vorrei chiedere che cosa si fa per ripristinare questo patrimonio. Sappiamo che si parla in termini di anni. Sappiamo anche che tra quadri e libri si procede, mi pare,

con operazioni contrarie; cioè per i libri si corre a rapidamente essiccare, asciugare, queste opere bagnate; per i quadri, invece, si tende a evitare l'asciugamento improvviso, cioè a far sì che l'umidità si ritiri molto lentamente. Quindi sono due operazioni egualmente urgenti ma contrarie. Vorrei chiederti, Baldini, di dirci proprio in un minuto, in un minuto e mezzo, che cosa si sta facendo, che cosa si farà in questi anni.

BALDINI — Dopo il primo intervento immediato, diciamo, che abbiamo eseguito per salvare il salvabile, naturalmente ora si passa alla seconda fase di restauro. Per fare questo noi abbiamo dovuto allestire, e si sta allestendo in questi giorni, spero proprio che sia pronto al più presto, un locale apposito dove tutte le opere d'arte su tavola, i dipinti su tavola, si concentreranno. Si tratta di un locale che avrà un condizionamento d'aria, un condizionamento di umidità, quindi, e di calore, che permetterà ai dipinti di rimanere, praticamente, nello stato in cui attualmente si trovano. Naturalmente bisognerà poi procedere piano piano a questa essiccazione lenta per controllare, intanto, il comportamento delle superfici dipinte e per giungere nella maniera più positiva ad una situazione normale, cioè a un punto in cui si può cominciare a fare il restauro come si faceva in precedenza.

LISTRI — Per la cronaca, questo luogo è la limonaia del Giardino di Boboli, dove saranno raccolte alcune centinaia di opere; dove dovranno stare, « grosso modo », quanto tempo?

BALDINI — Questo dipenderà, diciamo, dal comportamento di queste opere. Naturalmente non possiamo dire, in particolare, nulla, perché si tratta di esperienze nuove.

LISTRI — Si può parlare anche di anni...

BALDINI — Anche di anni, naturalmente...

LISTRI — Ogni opera dovrà essere restaurata con tutte quelle operazioni che richiede un'opera per il restauro.

BALDINI — Appunto. Si capisce, non tutte avranno la stessa operazione di restauro perché, anzi, si spera proprio che alcune non abbisognino di quel famoso trasporto del colore che è un'operazione, come sai, estremamente lunga e difficoltosa.

LISTRI — Dottoressa Morandini, per quanto riguarda i libri... Molto sinteticamente, purtroppo.

MORANDINI — I nostri volumi preziosi, in gran parte, sono stati già avviati a stabilimenti di restauro, all'Istituto di Patologia del Libro di Roma, all'Abbazia di Grottaferrata, all'Abbazia di Santa Maria del Monte di Cesena, all'Abbazia di Praglia. Intanto, qui in città, alcune opere preziose si stanno separando dalle legature preziose in pelle, che sono restaurate da restauratori appositi e il testo viene interfogliato accuratamente, lavato in acqua calda con formaldeide ed asciugato e interfogliato ancora, presso i

pochi posti dove abbiamo potuto trovare acqua calda corrente, cioè presso la centrale termica della stazione ferroviaria.

LISTRI — Si tratta di asciugare i libri e poi di smacchiarli?

MORANDINI — E di smacchiarli. Poi, però, questi libri avranno bisogno, in un secondo momento, dopo questa prima lavatura ed asciugatura, di un restauro vero e proprio, di essere reintegrati delle loro preziose legature e di avere il trattamento definitivo. Sarà un lavoro che richiederà anni e braccia in gran numero, e mezzi enormi. Sarà un restauro accuratissimo per ciascun libro.

Poi, gli altri volumi, le raccolte dei giornali, le miscellanee, tutte le opere moderne, si stanno avviando verso i grandi essiccatoi, fra i più importanti quello di Città di Castello, in cui vengono trattati in maniera molto semplice, con essiccazione a 35 gradi, e saranno poi riportati in città; qui in città si stanno creando dei grandi depositi, uno dei quali è il Forte di Belvedere, in cui questi libri saranno raccolti e sottoposti a un trattamento di disinfezione di cui ancora ci si sta occupando e si sta studiando quale sia il mezzo migliore. Il mezzo classico sarebbe la disinfezione a celle sotto vuoto, che ai primi esperimenti sembra difficile a realizzarsi sia presso la Nazionale che presso il Forte Belvedere; si stanno studiando mezzi più atti per preservare questi volumi definitivamente dalle muffe, per poterli, poi, restaurare e rilegare di nuovo. Anche questo sarà un lavoro che richiederà anni e mezzi enormi.

LISTRI — Grazie. Più che una illustrazione, si deve dare un bollettino di guerra, in questo momento; e lei ce l'ha fornito, mi pare, abbastanza ampio e completo. Direi, una parola soltanto al prof. Caretti, per concludere sull'Università; cioè che cosa si può trarre da questa devastazione, di positivo?

CARETTI — Direi questo: è opportuno che tutte le Facoltà di Firenze rinuncino a operare secondo interessi particolari ed egoistici, a rivendicazioni settoriali (come si dice). Per la Facoltà di Lettere, ad esempio, l'espressione *ripristino* potrebbe anche avere un significato accettabile e ragionevole perché si tratta di Facoltà che s'è da poco trasferita in una sede completamente nuova, ma in verità neppure per la nostra Facoltà il semplice *ripristino* sarebbe augurabile in quanto ci troviamo già in piena crisi di capienza, in gravi ristrettezze di spazio, appena a due anni di distanza dalla costruzione del nuovo edificio che ci ospita. A parte in ogni modo la Facoltà di Lettere, che per parte sua rivendica un sollecito ampliamento della sede attuale e una ristrutturazione degli istituti, la situazione di altre Facoltà fiorentine, soprattutto di quella di Scienze, è da molto tempo, indipendentemente dall'alluvione, quanto mai precaria. Si tratta di un complesso di diversi Istituti sparsi caoticamente nei punti opposti della città, senza vero connettivo, senza un minimo di struttura organica. Di fronte

ad una situazione urbanistica così deficitaria, non può evidentemente soddisfarci la semplice espressione *ripristino*. Per non impiegare notevoli capitali in modo irragionevole e assurdo, occorre che l'Università di Firenze, concorde in tutti i suoi organi e membri, dal Rettore sino alle rappresentanze studentesche, conduca velocemente in porto un piano di risanamento e di sistemazione generale di tutte le Facoltà fiorentine e che il Governo, adeguatamente e tempestivamente informato, e se occorre vibrantemente sollecitato, fornisca quanto occorre per l'edificazione in Firenze di una grande e moderna Università.

LISTRI — Noi ringraziamo i nostri ospiti che quindici giorni fa abbiamo trovato immersi nel fango a salvare il salvabile ed oggi li abbiamo riavuti qui, nella loro giusta qualità di tecnici. Abbiamo visto un film francese, di recente, *Fahrenheit 451*, in cui si descrive una civiltà distrutta dal fuoco; oggi una certa parte di civiltà è stata per lo meno attentata dall'acqua. Speriamo che la previdenza e l'efficienza degli uomini riesca a salvarci da questo improvviso e gravissimo attentato.

FIRENZE, LA MUSICA E ANCORA L'ALLUVIONE

(da *L'Approdo radiofonico* n. 986 del 4 gennaio 1967)

FABBRI — Da un minimo di 18 centimetri, che è il livello registrato nel Museo degli Strumenti Musicali (sarebbe bastato arrivare a 20 e l'acqua avrebbe invaso le bacheche)...

LISTRI — Per due soli centimetri in meno, si è dunque salvata la strumenteria!

FABBRI — Proprio così. Da un minimo di 18 centimetri, dicevo, a un massimo di 51, che rappresenta il livello raggiunto nella Biblioteca, tanto che tutti i palchetti bassi sono stati purtroppo coinvolti nell'allagamento.

LISTRI — Vorrei sapere che cosa ha provato dentro di sé, che cosa ha pensato entrando qui quel giorno.

FABBRI — Credo di significarle quello che ho sentito dicendo una cosa sola: mi sembrava di rivivere ciò che provai nel '44, quando ci dissero che i tedeschi avevano messo delle mine nella strada dove abitavo e trascorsi così tutta la notte fuori di casa, a pensare di perdere il pianoforte e i miei strumenti di lavoro.

LISTRI — Questa è la confessione che ci fa, oggi che siamo venuti a trovarlo, il professor Mario Fabbri, Direttore della Biblioteca e del Museo annessi al Conservatorio Musicale « Cherubini » di Firenze. Nei giorni dell'alluvione ci siamo occupati di quadri, di libri, di documenti; forse avevamo dimenticato la musica. Ma la musica a Firenze,

ognuno lo sa, è importante così per la tradizione come per la realtà della sua attuale fioritura. A Firenze nasce la « lauda »; a Firenze fiorisce l'« Ars nova », le forme popolareshche del Quattrocento alla Corte dei Medici e la « Camerata fiorentina » da cui sboccherà poi, in Palazzo Pitti, la novità del melodramma; a Firenze nasce infine il pianoforte moderno. Su questa tradizione si innesta una realtà musicale che non solo nel Conservatorio ha il suo centro più illustre. Oggi vogliamo qui riparare alla nostra omissione; denunciare, cioè, le ferite che la musica ha sofferto a Firenze in seguito all'alluvione. Sono ferite di doppia natura; da una parte i testi antichi, preziosi, spesso unici, e anche i più recenti; dall'altra i preziosi e impareggiabili strumenti che a Firenze si conservano. Chiediamo dunque al professor Fabbri di darci, in rapida rassegna, un panorama delle conseguenze dell'alluvione sulla vita e sul patrimonio musicale di Firenze.

FABBRI — Prima di tutto parlerò, o meglio darò qualche cenno, intorno ai due grandi « strumenti » della consultazione musicale, che più direttamente mi riguardano: il Museo e la Biblioteca del Conservatorio di Firenze. I danni registrati nella Biblioteca sono stati senz'altro notevoli, mentre non dobbiamo, fortunatamente, registrare perdite o deterioramenti nella strumenteria; cioè nella mirabile raccolta medicea: Stradivari, Amati, Guarnieri, Del Mela, Cristofori, Gabbrielli, Gagliano, Carcassi, ecc.

LISTRI — Un patrimonio d'inestimabile valore. Ma fermiamoci un momento ai testi: qual è la consistenza e la qualità dei testi conservati e quali i danni che hanno subito?

FABBRI — La Biblioteca del « Cherubini » possiede circa 120.000 « pezzi » ed è considerata assai importante, in campo internazionale, soprattutto per il cosiddetto « fondo antico », di massima manoscritto, oggetto di continua consultazione da parte degli studiosi di tutto il mondo. Detto questo, mi soffermerò un po' sui danni che abbiamo avuto. Danneggiatissimo, purtroppo, il celebre « fondo Pitti » che raccoglie partiture e parti manoscritte (relative a melodrammi, oratori, cantate e varia musica sacra, in particolare *Messe*), risalenti soprattutto al periodo in cui Firenze fu strettamente legata alla corte viennese, e cioè al XVIII secolo. Si tratta di un patrimonio davvero invidiabile, qui presente, non di rado, addirittura in « unicum ». Il danno in questo settore è considerevole: circa 600 partiture manoscritte sono state coinvolte nell'allagamento. Poi c'è un altro settore che voglio menzionare, dato che esso ha sempre costituito uno dei più bei gioielli della nostra Biblioteca: il « fondo Basevi », che raccoglie i preziosissimi pezzi donati da quell'Abramo Basevi, umanista e musicista di sicuro rilievo, che fu uno dei massimi esponenti fra i fondatori, poco dopo la metà del secolo scorso, dell'attuale Conservatorio « Cherubini ». E anche qui il danno non è stato indifferente, essendo stati colpiti manoscritti rarissimi (della fine del Quattrocento e della prima metà del Cinquecento), oltre a pregevoli edizioni a stampa — musica e opere teoriche — del XVI e del XVII secolo.



4 - Dopo l'alluvione: Trittico, recentesco del Museo dell'opera di Santa Croce. L'acqua ha fatto sollevare il colore, che in più parti è caduto.



5 - Dopo l'alluvione: Le arnae del Bargello precipitate.

LISTRI — Nel complesso, quanti pezzi sono rimasti sott'acqua?

FABBRI — Non è facile rispondere oggi. Il conto esatto emergerà dall'inventario che stiamo approntando. Comunque posso dirle che siamo vicini ai 10.000 pezzi.

LISTRI — Questi pezzi immediatamente recuperati, in che situazione si trovano oggi? Qual è la convalescenza degli spartiti fiorentini?

FABBRI — Definirei senz'altro confortante la situazione e rassicurante la convalescenza dei pezzi estratti dall'acqua, nafta e fango. E questo, lo si deve all'opera svolta, con zelo ammirevole e con altrettanto spirito di sacrificio, dal personale ausiliario del Conservatorio, da volontari italiani e stranieri e da quanti hanno considerato quasi un preciso loro dovere il salvare un patrimonio di enorme valore per la storia e la cultura. Si iniziò a lavorare già all'indomani dell'alluvione, in condizioni pietose, come lei può ben immaginare. Ed è stato proprio questo immediato soccorso, prestato con dedizione assoluta, direi insperata, che ci consente di poter oggi affermare di aver praticamente recuperato, da morte certa, circa il 95% dei pezzi. Naturalmente resteranno le macchie, le scolorature; resteranno i segni, talvolta indelebili, di quel terribile 4 novembre 1966: soprattutto nei pezzi che sono stati colpiti dalla nafta e dal corrodente liquido delle fosse biologiche. Però, direi che la mano di specialisti restauratori e legatori potrà restituirci, come ho detto, circa il 95%; il che è un grandissimo risultato.

LISTRI — E questi sono i testi del Conservatorio « Cherubini »; ma Firenze non ha solo questa sede musicale.

FABBRI — Esattamente. Direi che Firenze si distingue anche per l'abbondanza di consimili fondi d'archivio, statali e soprattutto privati.

LISTRI — Facciamo, professor Fabbri, una rapida rassegna di questi fondi che hanno interesse per la musica e che sono stati colpiti dall'alluvione.

FABBRI — Ricordo, prima di tutto, il Museo dell'Opera del Duomo, che ha, annesso, l'importante Archivio di S. Maria del Fiore: fondo storico che serve anche alla documentazione della storia della musica a Firenze, nella più importante cappella musicale della città. Fortunatamente il settore musicale di tale Archivio — ricco di quasi 60 volumi manoscritti di musica sacra polifonica, spesso in « unicum » — era stato di recente trasportato al primo piano dell'edificio, dove l'acqua non è arrivata. Coinvolti, invece, sono stati i preziosi Corali miniati pergamenei: mi pare siano quasi 50.

LISTRI — Ma si può dire che ogni grande basilica, ogni chiesa ha un suo nucleo storico-musicale, evidentemente legato alla liturgia e al culto; per esempio, non so, l'Annunziata, S. Lorenzo. Che cosa è successo in queste sedi?

FABBRI — Purtroppo la basilica della SS. Annunziata ha registrato danni notevoli, anche nel non indifferente Archivio musicale. Non ho oggi dati precisi al riguardo — preso come sono stato a lavorare per la « mia » Biblioteca —, ma è certo che le perdite non saranno poche. Lo stesso si dovrà registrare, purtroppo, nei tanti archivi, nei numerosi fondi che si custodiscono nelle antiche case aristocratiche, nelle sedi delle vecchie « accademie », oltre che, naturalmente, nelle chiese della città; e ciò, nella zona amplissima del disastro. Quindi ritengo che la situazione, anche dal punto di vista musicale, sia piuttosto grave.

LISTRI — E ci sono poi i teatri...

FABBRI — Già lei conosce i danni arrecati al Teatro Comunale, alla Pergola, al Verdi, ecc. C'è da aggiungere che, ad esempio, la Pergola conservava ancora qualche importante cimelio musicale, nonostante le perdite registratesi lungo il passare degli anni, dal 1657 (anno dell'apertura del teatro) sino ad oggi. Ho timore che quel poco che era rimasto, custodito alla meno peggio entro bacheche e armadi, sia stato assai danneggiato, forse definitivamente.

LISTRI — Forse più problematica, preoccupante e, direi, anche misteriosa è la sorte degli strumenti: questi delicatissimi oggetti che, salvati oggi dal fango e dall'acqua, potrebbero, domani, risentire, se non sbaglio, delle conseguenze dell'umido. Che cosa pensa in proposito? Qual è la situazione a questo riguardo?

FABBRI — Ho il grosso timore che lo squilibrio sensibile e violento, creatosi nel rapporto di umidità e di essiccamento (che per forza si determina in simili circostanze), possa arrecare col tempo un grave deterioramento alla strumenteria. Lei sa che si tratta di gioielli di precisione, delicatissimi, dove tutto ha importanza, dalla colla alla vernice, ecc. Non si può dire oggi cosa determinerà questo squilibrio, che si è dovuto purtroppo registrare, anche se gli strumenti non sono andati sotto l'acqua e dentro il fango. Penso che quei « delicatissimi oggetti », come lei li ha giustamente definiti, abbiano a risentire del grande tasso di umidità, incredibilmente alto, stabilitosi nell'ambiente e rimasto per molti giorni a livelli preoccupanti. Ho davvero una vivissima preoccupazione in questo senso, tanto che mi sono immediatamente fatto in quattro per informare chi di dovere e per ottenere l'assistenza di specialisti in questo ramo della liuteria, al fine di avere il conforto del loro consiglio. Tanto per dare un'idea, devo segnalare che uno strumento da una stagione all'altra, persino da una stanza all'altra, può subire, in tempi normali, delle modificazioni, a volte anche piuttosto sensibili, che già si riscontrano al suono: ingrossamenti o rimpicciolimenti — certo in valori dell'infinitesimo, se così posso dire —, talvolta distacchi della colla; proprio a seconda dell'ambiente, o troppo secco o troppo umido.

LISTRI — Questo in tempi normali. Figuriamoci quando Firenze è invasa da milioni e milioni di metri cubi di acqua, di fango, di nafta! Ma vogliamo, professor Fabbri, vedere un momento questi delicati convalescenti?

FABBRI — Volentieri. La prego di seguirmi.

LISTRI — Qui un inserviente ha aperto una porticina da cui si entra in una vasta sala, dove vediamo una serie di strumenti ancora quasi accatastati, alcuni invece protetti nelle bacheche. C'è il segno, il segno esatto, la faticida linea scura dei due centimetri in meno, che ha consentito la salvaguardia dei preziosi strumenti. L'acqua, salita fino allo zoccolo delle bacheche di vetro, si è fermata proprio al punto dove comincia il velluto e il piano sul quale poggiano gli strumenti stessi. Per me, che sono profano, questi strumenti non possono parlare; li faccia parlare lei...

FABBRI — Non sarà facile farli parlare con le mie povere parole! Prima di tutto, lei vede, qui davanti, un esemplare unico al mondo; si tratta di uno « Stradivari », e più precisamente della cosiddetta « viola medicea », che il geniale liutaio cremonese costruì nel 1690 per il Gran Principe Ferdinando de' Medici. Essa è di dimensioni inconsuete; cioè leggermente più grande delle normali viole. Ha un valore incommensurabile, essendo, come le ho accennato, un esemplare unico al mondo. Accanto, lei può vedere altri due « Stradivari », ugualmente chiamati « medicei »: un violino e un violoncello, che recano, in madreperla, lo stemma di Casa Medici.

LISTRI — E, al di là del valore di cimelio storico, il suono di questi strumenti, è un suono?...

FABBRI — Meraviglioso, straordinario! Soprattutto il suono che possono dare il violino e il violoncello. La viola, essendo, come le ho detto, di dimensioni inconsuete, può lasciare un po' perplessi, per la sua più corposa intonazione (poi c'è da aggiungere che un tarlo l'ha da tempo sensibilmente danneggiata): si tratta comunque di un suono mirabile, forse irripetibile.

LISTRI — E vengono usati questi strumenti?

FABBRI — Solo rarissimamente.

LISTRI — Vedo che mi risponde con un senso di disappunto, quasi di dolore. Vuol significare che dovrebbero essere usati, suonati spesso?

FABBRI — Esattamente. È necessario, forse di capitale importanza (e lo affermo ancora una volta, sicuro di avere tanti alleati), che questi strumenti vengano suonati; con tutte le salvaguardie possibili e immaginabili, con tutto quello che si vuole! Hanno bisogno di essere suonati! Oltre tutto, certi agenti di deterioramento, come ad esempio un tarlo, finirebbero spesso per scomparire, proprio per effetto del suono e delle relative forti vibrazioni. In ultima analisi, l'amorevole assistenza dell'interprete è secondo me la più efficace garanzia, la migliore salvaguardia contro i molteplici agenti di deterioramento. Poi — e mi si perdoni questa affermazione, del tutto personale —

ridurre al mutismo gli strumenti di perfetta efficienza, fra i migliori costruiti dai più abili liutai di tutti i tempi, è volerli costringere alla peggiore delle sorti.

LISTRÌ — Ma non avviene — mi scusi l'obiezione, che è forse banale, perché di un incompetente — che l'interprete ami avere uno strumento a cui si lega con l'abitudine per una conoscenza più profonda?

FABBRI — Questo è vero. Ma non è che non esistano casi in cui strumenti di museo siano stati consegnati a grandi interpreti. Le segnalerò il caso Gioconda De Vito, cui fu concesso, per la sua attività di concertista, di tenere e usare liberamente un violino « Stradivari », conosciuto come « il toscano », che è poi il gemello degli strumenti che qui lei vede, ultimati dal Cremonese per i Medici. Concludendo, sono dell'avviso che si dovrebbero escogitare forme adeguate d'impiego per questi strumenti, magari per manifestazioni ad alto livello indette dall'Accademia Nazionale « Cherubini » o enti simili, dove grandi interpreti potessero contare sull'uso — studio in loco e concerto — di questi « oggetti », oggi puniti col silenzio più ingiusto e umiliante.

LISTRÌ — Bene. Diciamo dunque che da questa sala alluvionata parte anche un appello a un particolare e straordinario incontro tra strumenti grandi e interpreti grandi. Professor Fabbri, in tempi normali la conservazione di questi strumenti è sufficientemente garantita dai mezzi di cui voi disponete?

FABBRI — Vedo che lei oggi intende mettermi in imbarazzo, rivolgendomi domande molto « delicate » e...

LISTRÌ — Colga, colga l'occasione dell'alluvione!

FABBRI — E sia! In tempi normali la nostra conservazione — tanto per far uso di una frasetta di moda, dove non è assente un pizzico di polemica — potrebbe essere definita « conservazione all'italiana », cioè una conservazione alla meno peggio. Non abbiamo gli ambienti creati apposta, validi dunque a salvaguardare realmente la conservazione nel tempo di tanti preziosi e delicati cimeli. Direi che ciò che ci limitiamo a fare è di misurare con attenzione l'umidità relativa, di sorvegliare il riscaldamento (ché non superi certi livelli), di curare l'aerazione, ecc. Ma questo fa evidentemente sorridere, all'estero, quei signori che, magari, possiedono la metà di ciò che fa parte del nostro patrimonio, e che destinano agli strumenti ambienti adattissimi: quasi fossero dei veri gabinetti scientifici!

LISTRÌ — Qual è il valore, quale può essere il valore di questi strumenti? Qualche volta hanno viaggiato, no?

FABBRI — Dare un valore ai molti pezzi del Museo non è impresa facile; certo si raggiungono cifre con tanti e tanti zeri! In merito ai viaggi, le risponderò che eccezionalmente questi strumenti — intendo in particolare gli « Stradivari » — hanno partecipato a mostre (scusi il modo di dire, che evoca suggestioni quasi « canine »): sono andati vari anni fa a Cremona, più recentemente alla mostra stradivariana di Stresa...

LISTRI — Ed ogni volta, evidentemente, assicurati?

FABBRI — Evidentemente! Ecco, un'idea del valore la si può avere proprio da questo: dal fatto, cioè, che la « viola medicea », del 1690, fu assicurata per 100 milioni: una cifra così, indicativa. Essendo unica al mondo, avremmo forse dovuto assicurarla per molto di più...

LISTRI — Quindi siamo in una stanza di miliardi! Ma si potrebbe, professor Fabbri, creare la magia di fare udire ai nostri ascoltatori qualcuno di questi prodigiosi strumenti?

FABBRI — Guardi: fino a poco tempo fa sarebbe stato possibile, dato che si erano rimesse le corde ed eccezionalmente qualche docente veniva a farli ascoltare, soprattutto per gioia intima nostra, per gustarne l'inimitabile suono. Ma ora è impossibile: lei vede che sono saltate le corde. Effetto chiaro dell'umidità e dell'essiccamento, di quello squilibrio di cui le parlavo poc'anzi, che conferma purtroppo i miei timori. Sono suoni... (*vengono pizzicate alcune corde*)... del tutto scordati e amorfi. La voce del violino « Stradivari » è strana, che posso dirle, è...

LISTRI — È una protesta!

FABBRI — Bravissimo: è davvero una protesta! Vede che anche il violoncello ha le corde molli. Io non ho il coraggio di tirarle, perché ho paura di fare qualche disastro; in questo momento si ha paura a far tutto, a toccare e persino a guardare...

LISTRI — Mi rendo conto. E questo piccolo strumento che abbiamo qui davanti?

FABBRI — Questo?... (*vengono emessi suoni*) Lei si meraviglierà nell'udire questo trionfo della scordatura! Non ha più niente a che vedere col temperamento equabile! Si tratta di un clavicordo, che risale al XVIII secolo, alla prima metà del Settecento; è l'antenato, dal punto di vista costruttivo, del moderno pianoforte. Infatti si tratta di uno strumento a martelletti (pur diversi da quelli usati nel pianoforte). Perciò non appartiene alla famiglia dei clavicembali, i quali vengono pizzicati nelle corde dal becco di penna. Questo si avvale della percussione della corda e non del pizzico.

LISTRI — Di che cosa avete bisogno, a questo punto, dopo l'alluvione?

FABBRI — La domanda è in fondo gradita, ma assai complessa. Devo per forza limitarmi nella risposta. Se dovessi infatti tratteggiare i desiderata di Firenze musicale, per ricondurre in efficienza luoghi e cose inerenti alla musica, che hanno subito seri danni dall'alluvione, dovrei poter avere, diciamo così, un inventario completo, un quadro completo. Ma è certo che la somma delle perdite sarà grandissima, e numerosissime saranno perciò le richieste di denaro. Per quanto riguarda il Conservatorio — di cui ho più precisa cognizione —, ritengo che occorreranno circa 100 milioni per la Biblioteca e il Museo: cifra forse ottimistica.

LISTRI — Anche la vostra sala da concerti è stata rovinata, vero?

FABBRI — Nella sala da concerti l'acqua ha raggiunto un livello medio di 65 centimetri, provocando gravi danni. Per esempio l'organo non funziona più, dato che tutti i cavi elettrici sono rimasti sommersi per diverse ore. In particolare è stata danneggiata la pedaliera dell'organo. E come lei vedrà, tutta la pedana andrà rifatta, insieme alla pavimentazione, alle poltroncine.

LISTRI — Eccoci nella sala da concerti; una sala, oggi, pressoché deserta. In fondo c'è una grande pedana, a mo' di palcoscenico, mentre dall'altro lato, ammucchiate, ci sono le poltroncine. Tutta la parte centrale della sala è vuota, occupata soltanto da cinque o sei leggi e altrettante sedie, su cui siedono dei giovani che stanno esercitandosi...

FABBRI — Sì, è la scuola di musica da camera e quei giovani stanno leggendo un quartetto...

LISTRI — È in grado di dirmi l'autore della musica?

FABBRI — Mi pare si tratti, da queste poche note, dell'Opera 18 numero 3 di Beethoven.

LISTRI — E questa sala, da parecchi anni, forse da secoli, è dedicata alla musica...

FABBRI — Risale nientemeno che al XIV secolo ed era adibita a refettorio di un convento. In seguito, nel Cinquecento, fu usata dallo Studio Fiorentino, quasi aula magna dell'Università. Poi, nei tempi più vicini a noi, verso la fine del Settecento, divenne luogo di musica e di divertimenti in senso aulico: si chiamò Sala del Buonomore. Dalla seconda metà del secolo scorso fu adibita a sala da concerti per l'Istituto Musicale di Firenze, appunto l'attuale Conservatorio. Lei vede che può essere una bella sala, forse idonea, con opportune trasformazioni e modifiche, a divenire un autentico piccolo Auditorium, di cui ha bisogno non solo il Conservatorio — è bene sottolinearlo — ma anche la stessa città di Firenze. Non resta quindi che sperare...

LISTRI — Firenze musicale sta dunque risorgendo, ma non può essere lasciata sola. Accanto a Cimabue, dobbiamo ricordarci che c'è anche Stradivari.

FIRENZE RINASCE CON RABBIA

(Da *L'Approdo TV* del 27 dicembre 1966)

SPEAKER — Da quando il pittore Loffredo registrò con la sua cinepresa l'incredibile allagamento di Piazza S. Giovanni, sono passati quasi due mesi. In queste settimane Firenze ha passato il periodo forse più drammatico della sua storia, un periodo durante il quale la città ha testimoniato la sua scelta: quella cioè di riaffermare — quasi rabbiosamente — la propria volontà di vita.

È stato uno strano Natale. Fra disastro e speranza, i segni di sempre acquistano una evidenza inquietante. Un ramo di abete nelle mani di un bambino basta a raccontare tutto quello che di diverso c'è nell'aria di questo Natale fiorentino, sulle rive di un fiume improvvisamente infuriato.

ALFONSO GATTO — Questo fiume, che è per noi il simbolo dell'immagine mentale di Firenze e che sembra rispecchiare la sua misura, il suo filtro amoroso, all'improvviso sembra che abbia perduto, come dire, tutta questa tradizione e si sia messo ad essere un qualunque fiume naturale, un qualunque torrente della violenza e della smodatezza della natura.

Era, è chiaro, un'immagine bizantina, sofisticata, un'immagine oltremodo intellettuale che voleva rendere forse omaggio ad una città intellettuale per eccellenza, quale è Firenze. E forse proprio questo era l'errore, di considerare Firenze soltanto un'immagine mentale della nostra storia e della nostra cultura. Invece, forse, Firenze è soprattutto una città dell'uomo, del dolore e della miseria dell'uomo.

SPEAKER — Nel Giardino di Boboli, ecco la costruzione dove d'inverno si mettono al riparo le piante di limoni: la limonaia. Andarci oggi, è come visitare un ospedale di guerra: un ospedale dove ogni tanto viene un camion che porta gli annegati della grande alluvione. Tavole e tele dipinte portano i segni di un'offesa non di rado irreparabile. Acqua, fango e nafta hanno deturpato queste immagini di bellezza. Una parte cospicua di quello che fino a ieri era considerato un tesoro inviolabile è qui, in attesa di una salvezza che presuppone procedimenti complicati, con l'impiego di macchinari modernissimi. La civiltà della tecnica e dell'atomo è venuta in soccorso della civiltà dell'uomo. Non potrà quasi nulla, purtroppo, per il grande Crocifisso del Cimabue, simbolo di tutte le devastazioni fiorentine.

DOMANDA — Dottor Baldini, da un mese 200 tra i dipinti più danneggiati a Firenze sono in cura qui alla Limonaia. Come procede il lavoro? Sono sorti nuovi problemi?

UMBERTO BALDINI — Problemi nuovi, direi, non ne sono sorti. Problemi ce ne sono molti ed erano già, in un certo senso, dinanzi al nostro pensiero fin dal 4 novembre, giorno dell'alluvione, quando abbiamo visto in quali condizioni si presentava il nostro patrimonio artistico. In quanto al lavoro che abbiamo fatto qui nell'ambiente, si tratta di un processo di decelerazione lenta di umidità dai supporti.

In questo caso, noi siamo proprio all'inizio di una delle operazioni di restauro: il dipinto, un Lorenzo Monaco, proveniente dalla chiesa di Santa Croce, ha già raggiunto un sufficiente grado di umidità che permette l'eliminazione di quella velinatura che i primi giorni era stata messa sulla superficie dipinta per preservare il colore dalla caduta.

DOMANDA — Quali sono le difficoltà più gravi che si presentano?

UMBERTO BALDINI — Le difficoltà più gravi saranno da vedere nel comportamento dell'imprimitura. Se quest'ultima manterrà una consistenza e una elasticità sufficienti, avremo risolto già un grave problema e il dipinto praticamente potrà essere avviato a una conclusione, senza ulteriore problemi, e si potrà restaurare; se invece ciò non avverrà, dovremo fare ricorso a quell'opera assai più lunga e assai più difficoltosa che è il trasporto del colore su un altro supporto.

C. L. RAGGHIANI — Gravissimi sono i danni alle opere d'arte e al patrimonio bibliografico, artistico e scientifico.

Si tratta, grosso modo, di oltre 350 dipinti su tavola del '300 e '500, di oltre 700 dipinti su tela, di 3 milioni almeno di volumi e di 50 milioni di documenti di archivio. Faccio un esempio molto rapido per far capire l'entità del danno e delle esigenze di recupero e di restauro. Per una tavola di media dimensione, ci vuole il lavoro di almeno un anno di tre operatori. Le opere sono 350: ci vorrebbero 350 anni e 3 operatori per anno.

Evidentemente bisognerà concentrare il massimo di risorse, sia di strumentazione che di materiale, di macchine, di microscopi e via discorrendo, e anche il massimo numero di operatori e di tecnici, per ottenere che almeno in una decina di anni si possa addivenire al recupero totale del materiale danneggiato o in gravi condizioni.

SPEAKER — Un'idea non meno impressionante delle conseguenze del disastro, la si ha nelle sale della Biblioteca Nazionale, dove tutto è ancora sottosopra e dove una grossa parte del patrimonio bibliografico e archivistico fiorentino si trova ancora in forse fra la distruzione e il recupero. Qui si è avuto il conforto di vedere quale sia stato il concorso dei giovani, venuti da ogni città e nazione, per prendere parte a un salvataggio che esige soprattutto un esercizio di pazienza instancabile. Il recupero di questo patrimonio presuppone una vasta concentrazione di energie e una spesa immensa: tanto per fare un esempio, il restauro di un solo volume avrà il costo medio di 3.000 lire.

SPEAKER — Anche le arti dello spettacolo sono rimaste duramente colpite a Firenze.

Queste parrucche facevano parte di una fornitura del famoso parrucchiere teatrale Filistrucchi per il Metropolitan di New York. Sono andati perduti per sempre anche i preziosi disegni delle parrucche del Settecento.

Le iscrizioni murate nei pressi del Teatro Verdi ci indicano quanto è stato grave il danno subito da tutti quanti i locali di spettacolo.

Alla Pergola, il principale teatro di prosa, la melma aveva raggiunto questo livello (*il segno nero sul portone*) invadendo la sala, i magazzini, insidiando le fondamenta. Subito dopo l'alluvione, gli oggetti manifestavano quel senso di desolazione e di morte che gli uomini riuscivano a nascondere con la loro dignità.

Negli ambienti rimasti asciutti, alla Pergola, hanno trovato ospitalità gli artigiani dello spettacolo, rimasti senza casa. Questi, appesi sui tralicci della soffitta, sono i costumi di Cerratelli. Poche cose se si considera la ricchezza del materiale di cui disponeva la notissima sartoria teatrale.

In questo disastro, ci siamo accorti che Firenze, non rinomata come città di spettacolo (a parte il Maggio Musicale), in realtà ne costituiva uno dei centri motori, poiché tanta parte degli allestimenti dei maggiori teatri italiani e del mondo venivano qui ideati e preparati da artisti ed artigiani. Un cimitero anche questo: una delle più ricche collezioni di calzature teatrali per la prosa, la lirica, i balletti d'Europa e d'America.

E ancora le cose che rendono testimonianza di una strage di cui gli uomini possono aver ritegno a parlare, qui a Firenze.

A un passo dall'Arno, nel centro più antico della città, aveva sede la « Libreria del Teatro » della famiglia Baldi, unica specializzata in questo campo in tutta Italia. Persi tutti i volumi, anche i preziosi schedari.

GIOVANNI MICHELUCCHI — L'alluvione, diremo, è una situazione che è precipitata e ha messo in evidenza un fatto fondamentale, che Firenze non sopporta più delle erosioni, non sopporta più degli urti. Ora a Firenze l'urto c'è, continuo, incessante, ed è una specie di alluvione lentissima, ma altrettanto pericolosa; ed è il traffico. Bisogna a Firenze decidersi a levare il traffico e allora Firenze assumerà la vita che le è propria e che le è consentita.

EDOARDO DETTI — Con la vita che affannosamente e penosamente riprende, c'è pericolo che con la ripresa di tutte le attività il Centro storico rimanga nella stessa situazione, coperto da un restauro di superficie che verrebbe a riconfermare tutti i guai che esso ha internamente.

Ma c'è anche un altro pericolo, che cioè la città ritorni ad essere come era, il che non è possibile, proprio nella sua organizzazione generale. L'alluvione, se non ha dimostrato altro, ha dimostrato, colpendo il centro storico, che tutta la vita direzionale, culturale, attiva e funzionale della città, che era tutta in centro, è stata tutta sconvolta, è entrata tutta in crisi.

Sono problemi che conosciamo, anche di natura urbanistica, e che erano già delineati, diciamo, nelle previsioni del piano regolatore.

A questo punto, è necessario che questa vita riprenda altre linee e si cerchi di riconfigurare e ristrutturare alcune attività fondamentali, per esempio quella culturale e quella dell'istruzione universitaria in altre zone che sono già indicate.

Queste azioni di piano che riguardano la città interna, non avrebbero giustificazione, non sarebbero, diciamo, convalidate e rafforzate, se il territorio non fosse, non venisse regolato da un rigoroso piano territoriale.

Come è noto, come succede purtroppo nei dintorni di tutte le città, i territori esterni si sviluppano caoticamente; e ognuno ricorda quale è il grado di civilizzazione e quindi di bellezza, non solo naturale, ma diremo di insieme, dei dintorni di Firenze.

LEONARDO BENEVOLO — L'inondazione che ha colpito Firenze ed altre città italiane ha messo in evidenza alcuni problemi di carattere generale che conviene sottolineare. La prima cosa è l'importanza della protezione del suolo. Nel nostro paese non si è mai pensato seriamente alla protezione del suolo. Presi dai problemi della trasformazione dello sviluppo industriale, abbiamo trascurato fin dall'inizio della rivoluzione industriale, questa elementare precauzione. Abbiamo tagliato foreste, abbiamo distrutto gran parte del verde, abbiamo dissestato, alterato l'equilibrio di vaste zone del nostro paese. Quando si protestava contro la distruzione del verde, contro il taglio dei boschi, sembrava che fossero soltanto lamenti di esteti preoccupati della bellezza del paesaggio. Invece le alluvioni hanno dimostrato che questa è una questione terribilmente seria. Proprio la società in via di sviluppo deve trovare un equilibrio con il suo ambiente naturale se non resta esposta a questi inconvenienti. Per fortuna negli ultimi tempi si sono stanziati finalmente dei soldi in quantità adeguata ad avviare ad una soluzione questo problema, però bisogna avvertire che per rimediare a questi dissesti occorreranno delle generazioni e per lungo tempo noi dovremo subire gli inconvenienti dell'incuria dell'ultimo secolo.

La seconda cosa è la condizione precaria dei tesori artistici custoditi nelle nostre città. Quando la gente ha sentito delle statue, dei quadri, dei libri distrutti a Firenze, si è accorta di queste cose meravigliose, insostituibili, illustri, che sono custodite nelle nostre città. Ha ricominciato ad affollare i musei, ha dimostrato un interesse crescente per questi tesori. Però questi tesori sono custoditi in maniera assolutamente precaria. E mancano addirittura i fondi per la loro normale manutenzione. Questa è una responsabilità che ci viene additata dagli ultimi avvenimenti e occorre assolutamente metterci in grado di difendere seriamente queste cose che sono affidate a noi.

La terza cosa è questa: quando noi vediamo il volto delle città italiane più illustri come Firenze o Venezia deturpato, guastato dalle alluvioni e paragoniamo questo volto, come si vede da queste fotografie, al quadro ricco, accogliente, illustre che siamo abituati a conoscere, sembra che l'unico problema sia quello di rimettere in ripristino queste città. In realtà quando andiamo a vedere che cosa occorre per rimediare ai danni delle alluvioni, ci accorgiamo che sotto questa apparenza illustre e bellissima che conoscevano sussistevano dei paurosi squilibri. E questi squilibri debbono essere eliminati. Cioè occorre pensare seriamente alla sistemazione urbanistica delle nostre città se non vogliamo che facciano la fine di Pompei.

FRANCO NENCINI — Ho voluto specificamente cominciare questo libro con un atto di fiducia e, francamente, mentre lo compivo, questo atto di fiducia mi pareva molto strano e assurdo. C'erano ancora sul tavolo le candele che ardevano sulla macchina da scrivere. La casa era fredda, ghiaccia, e si poteva solo pensare a chi stava peggio. Il dramma di Firenze non è un dramma chiuso, è un dramma aperto. La fine si potrà forse scorgerla fra qualche anno. Solo allora si potrà tentare qualche cosa di diverso da una cronaca, come quella che ho tentato di fare con questo libro.

INDRO MONTANELLI — Di questi tempi, devo dire che c'è un certo sugo ad essere fiorentini, perché lo spettacolo che ha dato questa città è stato veramente uno dei più confortanti; anzi, direi, dei più esilaranti. E, intendiamoci bene, io non sono molto stupito per quello che ogni singolo fiorentino ha fatto per far fronte alla catastrofe che lo ha colpito, questo me lo aspettavo. Quello che non mi aspettavo è lo spirito solidaristico, lo slancio comunitario che hanno dimostrato i fiorentini, i quali non si sono limitati ad affrontare la tragedia, ognuno per conto suo, ma aiutandosi fra loro. Ricordo che quando arrivai al Palazzo Comunale, trovai un funzionario il quale si aggirava lì, in mezzo a quella povera gente che era lì a cercare dei beni di soccorso, con una gavetta in mano ed un cucchiaino e gridava: « Durasse! ». « Ma come, durasse? » « Durasse l'Arno a farci questi dispetti, perché, vede, è in questi momenti che i fiorentini si vogliono bene fra loro. I fiorentini non si vogliono mai bene fra loro; e invece, ora, si vogliono bene fra loro! ». E aveva ragione. Quello che ho trovato nei fiorentini, è lo spirito municipalistico, cioè a dire, l'amore alla comunità fiorentina scaturita dai secoli della loro storia, una storia accentrata appunto nel Comune.

SPEAKER — Nel dedalo di viuzze rintanate alle spalle di Palazzo Vecchio, c'è una strada resa famosa da Vasco Pratolini nel suo romanzo *Cronache di poveri amanti*: Via del Corno. Ogni uscio, ogni finestra, ogni pietra può rinnovarci la sorpresa di un incontro che ha sapore umano prima che letterario: l'albergo dove tanta parte del romanzo si svolge... il magazzino del Nesi carbonaio... l'antro del maniscalco (ricordate l'eroico Maciste?)...

Qua e là cartelli e scritte, a riprova dell'ironia, del sarcasmo, del dantesco spirito bizzarro dei fiorentini...

VASCO PRATOLINI — ... Ma soprattutto, a me pare, questi cartelli vanno intesi come una delle manifestazioni della collera civilmente trattenuta, ma esplosa in ciascuno dei fiorentini fin dall'indomani del defluire delle acque, che li trovò chini sul fango a salvare il salvabile con la immediata coscienza che un aiuto concreto, subitaneo, provvisoriamente risolutivo non gli poteva venire che dalla propria forza di volontà di affrontare, anche con l'arguzia, il che non significava rassegnazione, la situazione davanti alla quale si erano venuti a trovare.

SPEAKER — Sempre nel cuore della città, al Museo delle Oblate, abbiamo rivisto queste immagini di un grande pittore fiorentino: Ottone Rosai. Sappiamo che in lui la catastrofe era presentata.

NINO TIRINNANZI — Fra Ottone Rosai e Firenze c'era uno strano legame che si esprimeva, direi, attraverso una sorta di lugubre profezia che tutti hanno sentito; e questa profezia diceva queste testuali parole: « Un giorno ci sarà una tempesta di mota e di sassi ». E noi ritroviamo questa profezia espressa anche pittoricamente attraverso i monumenti, nei quadri della Firenze monumentale che lui ha dipinto e che si trova in questo museo.

MARIO LUZI — Firenze è la città più affilata e vibrante, ma è anche la città che promana un senso tellurico così forte come io non ho mai avvertito da altre parti. Questo sfrenarsi dell'Arno le ha fatto violenza, ma la violenza degli elementi non è estranea alla città, non è difforme dalle sue leggi. Certo è che non si è mai data la necessaria prevalenza agli interessi comunitari, all'amministrazione dei reali beni pubblici, alle strutture di fondo che caratterizzano uno stato civile da uno stato in cui prevalgono interessi settoriali. Non si può, penso, ricostruire sulle stesse basi che hanno costituito la degenerazione, il deperimento della città e hanno reso possibile questa sciagura immensa che non si riferisce soltanto a Firenze, ma a quel terzo dell'Italia che oggi è quasi al suo anno zero.

SPEAKER — Forse per partecipare del senso di precarietà in cui si svolge oggi la vita dei fiorentini, in bilico fra risentimento e fervore, vale la pena di dare un'occhiata al nuovo quartiere che sta sorgendo a Sòrgane, una località periferica a monte del centro storico. È — o meglio dovrà essere — un quartiere modello, una vera e propria città satellite della Firenze di domani. Ma in queste case lasciate a mezzo, momentaneamente abitate da chi è rimasto senza tetto, le ambizioni dell'architettura moderna sono rimaste sopraffatte dai disagi di una condizione umana che ha tutti i segni mortificanti dell'emergenza.

Firenze vive qui l'anno zero della sua storia di domani. Un domani nel quale, però, ciascuno ha messo fin d'ora in gioco tutto il coraggio che ha.

FRANCO NENCINI — Qui ci sono ancora gli aiuti, chissà a chi serviranno? A Sòrgane c'è gente che da un mese vive in una casa che non è la sua, l'ha occupata la notte stessa dopo l'alluvione e ci vive illudendosi che sarà casa sua. Domani chissà chi gliela potrà togliere? ... Ecco, io vorrei il diario di queste persone. Poi vorrei il diario di un artigiano, di uno di quelli per cui si dice che 200 mila bastano per ricominciare; e non è vero, sappiamo tutti che non è vero.

P. ERNESTO BALDUCCI — Non è che la spiegazione religiosa della sciagura che ha colpito Firenze non sia, per chi ha fede, una spiegazione valida, solo che noi oggi non pos-

siamo ritenerla sostitutiva di altre spiegazioni che non siano di ordine religioso. Il giudizio che riferisce le sciagure individuali e collettive alla giustizia divina è sempre un giudizio che ha una evidenza nella interiorità umana, non è mai un giudizio di oggettività scientifica. Quella inquietudine che tutti abbiamo avvertito, anche quelli non credenti, come mi risulta, di fronte a questa immane sciagura, come un disagio e una insufficienza delle spiegazioni di ordine umano, io penso che debba ricondursi a questa percezione terribile che abbiamo avuto tutti, e cioè, per esprimerci con la famosa parola di Paul Valéry: « Anche le civiltà sono mortali ». Anche una città come Firenze, che è un emblema della civiltà che condensa in sé i valori di una lunga stagione di civiltà, ecco questa città straordinaria, che tutti noi pensavamo come il simbolo della perennità dei valori, anche essa è sospesa nel vuoto, è come se avessimo scoperto dietro la facciata della civiltà umana il vuoto, il buio, il caos originario. E questa percezione della instabilità delle nostre cose ha dato un panico spirituale che l'uomo religioso sa interpretare secondo la sua prospettiva, nella quale tutte le cose sono periture, il giudizio di Dio che distrugge per ricostruire, è già nell'intimo delle cose, di tutte le cose delle civiltà e delle creazioni del genio. L'uomo non religioso ha dovuto riprendere misura della caducità di se stesso e delle creazioni più belle.

SPEAKER — Tornare agli Uffizi, come fa la gente in questi giorni, desta un senso di meraviglia: è come riscoprire salvo un tesoro che si era temuto disperso.

Ora che queste opere sono state avventurosamente salvate, c'è da sperare che ci si renda finalmente conto di quanto tremendo sia l'impegno che ce ne viene di salvaguardarne l'esistenza: con ogni mezzo e a ogni costo. Se una lezione si può e si deve trarre dal disastro fiorentino, è appunto e soltanto questa.

Ma Firenze non vuole essere — e non è — una città-museo, seppure unica al mondo. Ce lo conferma la notizia che in febbraio sarà aperta in Palazzo Strozzi la mostra storica che riproporrà lo svolgimento delle arti in Italia fra il 1915 e il 1935. Altra prova di questa volontà di rilancio la si ha nell'annuncio, dato in questi giorni dal sindaco Bargellini, a proposito della costituzione di un museo di arte moderna. Un grande museo, per il quale i maggiori artisti del mondo hanno già dato con slancio la loro adesione.

Al momento del disastro era in corso la « Rassegna internazionale dei teatri stabili », una manifestazione fiorentina che in due anni di vita si era conquistata stima e fama in tutta Europa.

L'anno scorso, la rassegna aveva per tema « L'uomo e la guerra » e vi aveva avuto particolare spicco « Il gioco dei potenti » elaborato da Giorgio Strehler sul testo di Shakespeare. Si intendeva fare un bilancio dei sentimenti dell'uomo moderno di fronte alla violenza. Quest'anno, invece, si voleva richiamare l'attenzione sugli aspetti di un teatro del tempo di pace.

Il 4 novembre restava da mettere in scena lo spettacolo conclusivo della rassegna, quello dello Stabile di Torino. Non fu possibile rappresentarlo. Ma lo spettacolo — *Se questo è un uomo* di Primo Levi, tratto dal famoso romanzo omonimo — è andato in scena al Metastasio della vicina Prato appena due settimane dopo l'alluvione. Invece della conclusione della rassegna, è apparso come il primo segno della rinascita del teatro di prosa.

Strane e significative le vicende di questa rappresentazione. Quando lo spettacolo fu annunciato nel quadro di questa seconda Rassegna intitolata « Il teatro del nostro tempo », l'argomento sembrò fuori tema. Ancora una meditazione sulla guerra: la tragica testimonianza di un sopravvissuto del campo di sterminio di Auschwitz. Ma offerta nella prospettiva della tragedia d'oggi, la rappresentazione ha svelato un suo particolare prezioso significato: che non c'è mai vera pace nel mondo e sono sempre necessarie quelle qualità morali di fermezza, di speranza, di amore che occorrono all'uomo nel tempo della guerra.

Siamo ad Auschwitz con due internati, un italiano e un francese. Il loro dialogo intorno a un passo della Divina Commedia è tutt'altro che estraneo all'esperienza degli spettacoli di oggi.

Scena da « Se questo è un uomo » di Primo Levi.

Giorgio Albertazzi recita la poesia di Carlo Betocchi che già aveva letto in apertura della ripresa teatrale fiorentina avvenuta al Piccolo Teatro il 20 dicembre 1966.

NEI GIORNI DELLA PIENA...

*Quando vidi avventarsi,
in capo a Borgo Pinti, piegando in giù
con le sue froge schiumanti, l'empia
cavalla della piena, il collo immane
gonfio di sozze vene, gialle d'ira,
unte di morchia, scotendo la criniera
sotto le finestre, precipitando nelle case
con mille galoppi, tanti ne partoriva
quanti abituri c'erano, templi e palazzi;*

*stabilitomi in quel terribile silenzio
guardai il cielo e dissi:*

*— Siamo assai meno considerevoli,
agli occhi di Dio, di quello che ciascuno
di noi non pensi, ogni giorno, di sé.*

*Ed esclamai: — Se abbiamo ridotto
a sapienza d'universale bellezza tanta pietra,
perché non portammo in tempo la natura
a ragione, se Dio ce la dette per questo?*

*E mentre il muso dell'ignudo Appennino
labbreggiava qua e là in torrenti di melma
facendo dei tesori di Firenze il suo trogolo;
è allora che tetramente guardando
questi infelici ridotti a nulla in un fiat
mi passarono in mente altre rovine,
o le stesse, ma non così immani,
qui in Firenze, di secoli fa.*

*E sospirai: — Sempre, mai sempre,
troppa superstizione inane di Dio,
e troppo mischiarlo a ciò che ci conviene
privatamente, dilette d'anima e miseri cordogli!
Allora si isola, Iddio, e ci abbandona
alle bramosie che di dovunque ci sopraffanno.*

*Ma si ritorna preziosi ai suoi occhi,
e duramente perdonati,
appena c'è quello che dice,
che osi dire per sé e per tutti, tra noi,
col cuore pieno di buio: — Padre, in te mi rimetto,
e il tuo nome sia sempre santificato.*

*Ed ecco, su quel motiglio
che già s'adagiava nella sua fiocaggine
riapparve qualcuno di vivo, d'indignazione brandendo
e pale e scope e rastrelli e dicendo: — tirale
addosso, alla svergognata!*

*Poi, subito, vidi una furia di gente,
ch'era sola con sé, spingere melma e stracci,
e canterani, e pagliericci, e il fiato
che gli resta, fuor delle finestre e degli usci:*

*gente vidi che crede, dico gente
che anche a se stessa inesorabile,
e contro tutte le sopraffazioni,
alza la sua vera bandiera, in Dio,
di disperati che non s'arrendono.*

... E DOPO, 25 NOVEMBRE, ALLA PRIM'ALBA SERENA

*L'ago d'un vero giorno, eccolo! punge i suoi figli
la serena costanza della vita, ed un azzurro
chiaro di freddo promette la levata del sole.
S'asciuga il fango nelle vie, e l'Arno accucciato
nel suo letto finge gli antichi idilli, tra le rovine
dei Lungarni. La vita si desta dal tragico silenzio,
tornerà quotidiana lungo le pazienti sue tracce.
Se i problemi di dopo la sciagura pesano ancora
sulle nostre spalle, eccolo l'ago di un giorno sereno
intento ai rammendi. Riprenderemo a gugliate il tessuto
della vita come fa il sole benedetto, dai lunghi punti
dell'alba, ai rapidi del mezzodì, a quelli riposati
dell'ombre serali.*



6 - Dopo l'alluvione: La Biblioteca Nazionale.



7 - Dopo l'alluvione: Al Gabinetto Vieusseux.

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

Sulla poesia sperimentale

La tentazione di iniziare in chiave moralistica l'esame del *Manuale di poesia sperimentale* di Guido Guglielmi e Elio Pagliarani (Mondadori) è forte e va respinta solo in parte: di fatto tanto nell'impostazione quanto nel linguaggio critico della prefazione si presenta con caratteristiche così desuete da far temere reazioni di carattere viscerale (di adesione o di rifiuto), sicché non resta altro da fare che adottare qualche contromisura affilata all'uopo.

Basta prendere cognizione dei titoli che scandiscono la presentazione, *Funzione poetica della lingua* (che si riferisce all'inquadramento generale), per poi introdurre una parte subordinata *Le funzioni della lingua*, biforcata in *la funzione dell'espressione* e *la funzione della comunicazione* (a sua volta suddivisa in *significanti* e *significati*): si è già capito che si mettono a frutto i dettami ormai fin troppo pacificamente accettati circa una necessaria collaborazione fra critica letteraria e linguistica. Diciamo subito che il risultato, anche se non entusiasmante, non scivola poi nel deprimente abuso di una terminologia alla moda orecchiata, senza nessuna precisa rispondenza con l'oggetto: merito di una certa omogeneità di cultura dell'estensore (che,

senza bisogno di dettagliate dimostrazioni attribuzionistiche, ravviseremo in un adepto della scuola bolognese, fra Scalia e Rosiello, quindi nel solo Guglielmi, senza sminuire con questo l'avallo collaborativo di Pagliarani), che esercita un eclettismo moderato al livello di testi che hanno un'innegabile affinità fra di loro. Il pericolo più grosso di queste operazioni non è quello paventato anni fa, cioè la presa di possesso da parte di mediocri di questi strumenti, ma un altro impreveduto che contempla con disincanto lo scendere in campo, pieno di sicumera, di addetti ad altri lavori, che ormai tagliati fuori da una preparazione specifica, nondimeno non deflettono da una volontà legislativa in questioni che li riguarderebbero solo come spettatori dilettanti. Così vediamo mescolarsi ed intridersi una cultura idealistica ed una strutturalistica, entrambe d'accatto, vediamo mescolarsi le cifre come « libertà » « intuizione », con « codice », « segni », « cibernetica », « semiotologia », per non dire di alti concetti come « grammatica generazionale » « sintagmatica » con aggettivi di cui si sarebbe vergognato un Pastonchi « bello », « suggestivo », « affascinante ». Non è facile, come potrebbe sembrare a prima vista, passare da una concezione dell'« individualità lirica » a quella frazionata di « messaggio » inviato da un emissario e ricevuto da un destinatario che lo decodifica

a norma di codice ecc.: per non dire quanto sia arduo parlare degli intricati rapporti fra cultura e poesia a chi come parola d'ordine ha quella di adeguarsi, aggiornarsi e non di contribuire dialetticamente a colmare la perpetua inadeguatezza di ogni strumento culturale per cogliere la realtà in movimento.

Guglielmi, dunque, compie lo scabro esercizio di descrivere nei termini della linguistica funzionale della scuola di Praga la situazione della nuova poesia italiana, assumendo come termine *post quem* la generazione degli operatori nati dopo il 1920. Il suo discorso è particolarmente denso e rivelatore, con rapide aperture verso quei concetti che si trovano al centro degli attuali riferimenti culturali, sia derivati dal *revival* dei formalisti russi, come quello di distinzione fra lingua comune e lingua poetica, di *ostranenie* (l'estraniamento di Brecht), di funzione poetica del messaggio letterario, sia in rapporto con i due sviluppi ulteriori da anni polemicamente contrapposti, quello di Jakobson, che tende ad erodere all'interno del linguaggio poetico la celebre tesi saussuriana dell'arbitrarietà del segno e quello della doppia articolazione di André Martinet. In Guglielmi, conformemente alla posizione dei linguisti di Bologna, il tutto viene conciliativamente amalgamato nella sua tassonomia, che prevede da una parte i poeti dell'espressione (fra i quali è bene sapere che trovano posto Ungaretti e Montale), dall'altra i poeti dei significanti (massimi sarebbero Sanguineti e Spatola, ma anche Porta, Giuliani e Balestrini vi hanno la loro parte) ed i poeti dei significati (il gruppo di « Officina », Giuseppe Guglielmi, Pagliarani, Pignotti). Ci sarebbe molto da discutere su una sistemazione del genere, che usa queste nozioni in senso così metaforico, da essere intercambiabili con qualsiasi altro linguaggio critico sostenuto da un progetto di rigore: per esempio per noi i significanti andrebbero solo applicati ai veicoli informativi ed i significati ad i « generi » in sé stessi, che qui sono richiamati nei termini fatti valere ormai da anni negli scritti di Pagliarani.

Non sarà sfuggito che abbiamo fatto riferimento più volte ad una designazione geografica: Bologna. In effetti, tanto nella presentazione, quanto nell'antologia vera e propria, vi è una continua buona valutazione campanilistica dei bolognesi,

di « Officina » come di « Rendiconti », a detrimento del gruppo milanese del « Verri », del gruppo tecnologico di Firenze, ecc. Purtroppo, questo ostinarsi a concepire la cultura letteraria in termini di cerchie comunali è una delle piaghe più incancrenite della nostra situazione, dalla Firenze degli ermetici, alla Roma dei Moravia e Pasolini, e via di seguito: il lavoro di risarcimento che un osservatore un po' al di sopra della mischia deve compiere è improbo e si rischia il discredito generale. Immeritato discredito, del resto, perché l'ottima scelta di questo *Manuale* (che impropriamente si chiama della poesia *sperimentale*, dal momento che nessun Heissenbüttel di questo mondo credo sarebbe disposto a concedere una simile etichetta per poeti come Orelli, Erba, Volponi, ecc.), ci pone sott'occhio una schiera di « operatori » che hanno già raggiunto il pieno diritto di cittadinanza nel difficile mondo di quell'entità « poesia », le cui qualificazioni dovranno essere emesse con oculatezza caso per caso. Accanto ai nomi che ormai dominano la scena da vent'anni altri fanno la loro presenza in sì nobile compagnia per le prime volte: come Giorgio Cesàrano, di cui Lo Specchio mondadoriano pubblica *La tartaruga di Jastov*, teso all'incandescente e un po' schizoide restituzione di un materiale autobiografico, con droghe narrative di ogni genere (anche ideologico, se una presenza di Fortini è sentita tanto intensa ed ingombrante da domandare la distanziamento in una lunga poesia). Ed altri vi sarebbero apparsi se il *Manuale* fosse stato preparato qualche tempo dopo: come Emilio Isgro, veneto, che ci apre i suoi cassetti con *L'età della ginnastica* (Il Tornasole), dopo averci dato prove più recenti che abbiamo già debitamente apprezzato: appunto Isgro ci dimostra che se è vera l'affermazione di Malraux, secondo cui ogni scrittore nasce alla vita letteraria con un *pastiche*, è anche vero che l'atto vero di nascita è da segnare quando subentra la coscienza autoironica, che quel *pastiche* prende in giro. Anche se purtroppo l'ironia sta diventando una figura retorica un po' usurata, anzi molti sono mitridatizzati contro il sarcasmo, le battute al vetriolo e così via. Eppure a volte basta poco, e la poesia riesce ancora a ferire: quanto dire che è ancora viva.

ALDO ROSSI

Narrativa

Un certo Ramondès di Alberto Vigevani

Alberto Vigevani è al settimo romanzo: del 1943 *Erba d'infanzia*, nelle edizioni fiorentine dei fratelli Parenti, quindi, nel clima d'una cultura letteraria europeizzante, quale negli anni dell'anteguerra ebbe voce nella rivista «Letteratura». Di là il gusto, in Vigevani, per l'informazione artistica più aggiornata e in avanscoperta. Possiamo dire oggi che quelle letture e quel gusto non sono stati esenti da errate indicazioni né privi di pericoli: solo ora hanno trovato adeguata prospettiva in questo nuovo romanzo *Un certo Ramondès* (edito da Feltrinelli).

Le difficoltà muovevano dalla suggestione di una prosa di memoria, volta o al recupero dei ricordi più lontani (appunto, come in *Erba d'infanzia*), o ad agganciarne il clima, libero, incantato, alle esperienze narrative del dopoguerra, come ne *La giovinezza di Andrea*, del 1958 (edito da Sansoni), in *Estate al Lago*, del '57, e ne *Le foglie di San Siro*, del '62 (editi rispettivamente da Feltrinelli, e Rizzoli). Un silenzio di quattro anni, dal '62 al nuovo romanzo: e se ne avvertono i benefici appunto in questo *Un certo Ramondès*. Diverso carattere *La fidanzata*, del '47 (edito da Mondadori), nel quale tentava di mettere a frutto un interesse pur connaturale: una acuta curiosità che, in Vigevani, aderisce strettamente agli elementi e ai connotati più minuti e normali. Ma il mito di una scrittura significante, lirica, che gli veniva da modelli d'una narrativa di memoria da cui traeva la sua stessa prima identità, alterava il suo linguaggio, lo fissava in riuscite sfasate, imprecise, ridondanti. E, sull'onda e nell'alone d'una prosa lirica, riappariva insistente un mondo, tra infanzia e adolescenza, astratto, poco congeniale a uno scrittore portato a una sgombra attenzione per il costume nelle sue forme più normali ma appunto in questo distintive, capaci d'assumer rilievo e significato. E tuttavia, anche componenti di tale ordine dovevano restare inespressive, inutilizzate, finché non avesse saputo riassorbirvi

quella precisa fisionomia culturale da cui, in ultima analisi, veniva proprio l'immediata sapiente percezione del particolare di costume vario. Invece, il trattar d'un tema d'impianto per così dire realistico, a ridosso delle tendenze del giorno, come ha pur tentato ne *La reputazione*, del '61 (edito da Feltrinelli), non poteva avere esito positivo proprio perché non coincidente con la formazione culturale dello scrittore. Eppure, nei romanzi che precedono questo nuovo, costretti a soluzioni parziali, relative, da una materia, come s'è detto, riluttante, ben s'avvertiva la necessità d'un impegno ulteriore, di un chiarimento risolutivo. Libraio antiquario, ed editore, nella professione stessa Vigevani trovava spontaneamente una continuità naturale con la cultura dell'anteguerra, e un relativo distacco di fronte all'irruenza con cui si venivano consumando da noi le nuove esperienze narrative dopo il '45. Tale situazione, in equilibrio tra cultura e cronaca del giorno, tra un passato culturalmente rilevante ma, insieme, circoscritto nei suoi limiti dal giudizio anzi dalle esperienze della guerra e del dopoguerra, è rappresentata nel romanzo del quale parliamo, questo nuovo *Un certo Ramondès*.

I protagonisti sono persone, della politica e del mondo letterario, non solo milanese, che è possibile riconoscere, e forse il nodo stesso del racconto ridà profilo e sostanza e significato a incidenti e voci di quel tempo: un francese, nato a Tunisi, ebreo, certo Ramondès, è inviato a Milano nella primavera del '40, con la missione di esplorare l'effettiva consistenza della opposizione degli intellettuali al regime. Ma Ramondès ha avuto un noviziato letterario, del quale sopravvive in questo singolare e misero personaggio la capacità d'un autocontrollo disilluso, amaro, acuito dalla passione per il mondo delle lettere. Del resto, come quel noviziato non gli portò contatti importanti, qualificati, così approssimativa è ogni sua cognizione. Favorisce passivamente l'equivoco in cui cadono i letterati, a Milano, scambiandolo per un autorevole saggista proustiano, Ramondès: con la *zeta* invece della *esse*, ma la variazione grafica non può esser colta dall'orecchio. Ecco l'equivoco, cioè, quella falsa identità, aprirgli i

circoli, i gruppi della opposizione intellettuale, dei cui rappresentanti Ramondès sa cogliere i temperamenti morali diversi e, insieme, le diverse tendenze, e gli umori, e le sfumature sentimentali, con una acutezza in cui agisce ancora quella sua inclinazione intellettuale inaridita dopo un appena incerto noviziato artistico. È una dote passiva, che però accentua l'amarezza dell'inganno non veramente voluto da lui, pur opportunamente messo a profitto, e che gli rende più grave la coscienza della estraneità sua in quel mondo di cui pratica esponenti qualificati. L'equivoco del nome non regge a lungo: il vuoto che gli si fa attorno, il sospetto, rendono più avvilente l'improvviso isolamento. Intanto gli avvenimenti precipitano: arriva l'ordine di rientrare in Francia. Ma quella primavera è stata pur una vacanza, gli ha portato uno schietto calore umano, che va oltre il ritorno di fiamma delle ambizioni letterarie, artistiche. Gli ha portato anche un amore, un evento marginale ma capace d'arricchimento, d'un insospettato nutrimento della fantasia: ancora un amore sentimentale, in una tradizione letteraria, Milano, Stendhal.

Non c'è polemica, in questo racconto, né l'intento d'un chiaro, obiettivo giudizio su una generazione letteraria, su illusioni letterarie e politiche. Tutti i personaggi si direbbe che si colorino d'una disponibilità quale è della giovinezza, si muovano sotto l'ala di questa. E la dimensione del libro è bensì schiettamente letteraria, ma senza corrosione critica, senza veleni d'ironia. Una lieve sfasatura umoristica serve spesso a far più pungente la passività romantica d'un personaggio che si muove al limite di risoluzioni e atteggiamenti costretti all'imprevisto, ambigui. La esigua traccia degli umori dei nuovi amici costringe Ramondès, nell'invenzione del proprio personaggio, a correzioni continue di comportamento. Una vacanza, comunque, perché ha respirato in un ambiente quale era caduto dalle prospettive della sua esistenza. Il romanzo è a fuoco in quanto ogni particolare, minutamente controllato, vive d'una concretezza narrativa in quel personaggio strano, che è a volte al limite tra l'assurdo e il buffo. Anche la scrittura s'alleg-

gerisce, senza esibizioni e tecnicismi, perché non v'è e non vuol esservi caratura diversa tra racconto in terza persona, e le varie pagine di diario del protagonista. La precisione nell'osservare, un calore di simpatia per il protagonista, sono gli elementi che danno concretezza al libro, e staccano con misura in un reciso passato la fisionomia sentimentale della generazione letteraria dell'anteguerra.

L'esplosione **di Arrigo Benedetti**

Il titolo di questo nuovo romanzo di Arrigo Benedetti (edito da Mondadori), *L'esplosione*, si riferisce ai fatti dell'estate-autunno 1943, dal bombardamento di Roma alla fuga del re dopo l'armistizio: il giovane protagonista, Goffredo Aggiunti, arriva a Roma per uccidere Mussolini, ma varie distrazioni, a cominciare dall'amica ch'è venuta con lui, fanno sì che gli eventi scattino sempre in anticipo, e abbian vantaggio sui suoi velleitarismi. Goffredo scomparirà nel momento in cui si avvia effettivamente a prender parte ad uno dei primi episodi di resistenza armata contro i tedeschi, nei dintorni di Roma. Dal luglio, al settembre: un periodo sconvolto, confuso, come nella accecante violenza d'una « esplosione ». Guerra, e resistenza, erano già materia, e oggetto d'indagine, in *Paura all'alba*, del 1945 e ne *Il passo dei Longobardi*, del 1964: in questo romanzo Benedetti risaliva a tempi e fatti remoti per darci la descrizione d'una lunga decadenza che arrivò al suo ultimo atto con la guerra e il crollo delle istituzioni. Ne *L'esplosione* acuisce l'analisi di quel momento che segnò una svolta, un passaggio, verso un corso storico realmente nuovo: il romanzo risponde a un impegno morale, al bisogno di sostanziare la coscienza di eventi sul cui confronto sian da misurare le insufficienze dei figli di un passato non tradotto ancora in un'esperienza nuova. Di qui l'intenso avvertire un senso, una suggestione, in certi scatti della storia, e l'accreditarli d'una forza attiva di realtà operante: bombardamento di Roma, caduta del regime, armistizio e fuga del re. I protagonisti, per lo

più della città dell'autore, Lucca, son giovani di famiglie compromesse col regime o, comunque, appartenenti a una classe che vuol sentirsi dirigente: ma li muove una scontentezza, una inquietudine che si viene chiarendo come coscienza di rottura con una parte di se stessi, e di necessario impegno verso responsabilità non ancora ben definite. Parla, in quei giovani, una radice ambientale, che dà una lievitazione più segreta, fonda, al loro trovarsi, divisi, tra due realtà, una memoriale, privata, d'ascendenze familiari, l'altra presente e in atto e di drammatiche conseguenze generali. La cultura è interesse attivo in loro, nati in una città di provincia ma di grandi e schive tradizioni, Lucca, con le sue ville a pochi chilometri dalla città, immerse in un isolamento che acquista dimensione col precipitare degli eventi in Roma (e, con la capitale, in tutta Italia: eventi in anticipo sempre su programmi e speranze) e col vuoto che separa i protagonisti e s'allarga in un silenzio, in una difficoltà di comunicazione, generali: «impossibile», è un termine che torna più frequente col proceder del racconto.

Questo, il giudizio che un amico dà, di Goffredo: «lo giudicava ingenuo, fantastico, inadatto ai tempi che cominciavano». Ma il contatto, con i «tempi che cominciavano» risultava non al solo Goffredo più suggestivo che chiaro. Che i tedeschi non se ne vadano, la guerra continui, la realtà non segua o non confermi le prime speranze, questo determina una tensione, uno sforzo, del pensiero, «debilitante»: «— Non faranno saltare i depositi di munizioni, i tedeschi, prima d'andarsene? — Goffredo lo chiedeva con uno sforzo da cui usciva debilitato: non era vero, non se ne andavano, tanti altri fatti avrebbero dovuto prodursi a Roma e in Italia perché la pace, che fino alla sera prima era parsa prossima, diventasse possibile. Senza esprimersi a voce alta, si chiedeva tuttavia quale altro evento straordinario corrispondesse a certi spari secchi, seguiti dal silenzio dei vicoli in cui erano risuonati». E che la guerra continui, è pure, in Goffredo, una speranza, ma: «come sempre, era convinto che fare supposizioni equivallesse a dissipare una realtà simile a quella delicata dei sogni, durante i quali la coscienza

di sognare attenua la felicità di vedere appagati i desideri». È uno stato d'animo, che parla negli ufficiali irritati dai richiami all'ordine da parte dei superiori dopo l'armistizio: richiami, causa di «rabbiose delusioni», ma che «equivalevano a un invito a considerare meglio la realtà», perché «la guerra esisteva ancora, e via via che si dimenticava l'annuncio della resa, riacquistava anzi una consistenza suggestiva»: la stessa suggestiva consistenza del desiderio di darsi alla macchia, come in altri paesi; ma «possono succedere certe cose da noi?». Ecco il rammarico d'una sproporzione tra abitudini, educazione intellettuale, e una realtà che procede per proprio conto: il rammarico d'una inserzione «impossibile»: «A Goffredo che, alcuni giorni prima, m'aveva rivolto la stessa domanda, avevo risposto che non sarebbe mai accaduto, ma allora era in me il proposito di contraddire le sue fantasterie, d'impedire che me le comunicasse e mi costringesse ad ammettere che anch'io ci avevo pensato, anche Federico, tutti, concludendo fatalmente che era impossibile: gli italiani mi apparivano simili ad animali intimiditi che cercano rifugio nelle pieghe d'un terreno accidentato, e che vorrebbero potersi concedere un lunghissimo letargo; era vicino l'autunno; presto sarebbero cominciate le piogge sulla dorsale appenninica sarebbe caduta abbondantemente la neve, non siamo il paese ameno che si crede, le ridenti colline sono gli elementi d'una illusione, il freddo ci avrebbe permesso di sparire, di stare inerti, fino alla primavera, quando, forse, della guerra non avremmo avuto altro che un confuso ricordo». La presenza ineluttabile, il passo duro della storia, soprattutto parla in questo sforzo di scrollarsi di dosso una tradizione, da parte di generazioni giovani e ben caratterizzate nel tempo ma che l'autore riesce ad immergere costantemente in disagi e difficoltà e insufficienze remote, generali: accentrate in un tema unitario ne *L'esplosione*, e trattate invece, nel precedente *Il passo dei Longobardi*, con un interesse non solo narrativo ma sagistico.

I protagonisti, nel momento in cui gli avvenimenti li obbligano a incontrarsi, a riconoscersi, confrontarsi, e muovere insieme, spinti da una

forza esterna, accumulano ombre, dubbi, insofferenze che rendono struggente lo sforzo, appena accennato, e diretto a risoluzioni che potranno dare effettivamente senso al loro disagio, e unione: vi si riflette indirettamente la crisi d'una intera società in un momento particolarissimo di trapasso. Scarsi gli accenni a una presenza popolare, quasi un aspetto di quel procedere dei fatti per proprio conto, vanificando quanto è individualmente sofferto come «impossibile», ma pur tuttavia già aspirazione, coscienza. Perplexità, e riserve, nel romanzo, implicano un giudizio sulle difficoltose condizioni in cui urtò l'avvento della libertà, in Italia: solo in questo senso ci sembra giustificata l'ambizione dell'autore che sente il suo libro come «romanzo storico»: in quanto, effettivamente, il romanzo storico si ispirò sempre al presente, fu rivolto sempre al presente (fin dalle sue prime origini in Italia, del secondo decennio dell'Ottocento), quando riuscì «storico» veramente e non oleografia apologetica, o di gusto archeologico.

***Storie naturali* di Damiano Malabaila (Primo Levi)**

Primo Levi presenta quindici fantascientifiche *Storie naturali* (editore Einaudi) con lo pseudonimo Damiano Malabaila: per un riguardo — spiega — verso i lettori dei precedenti suoi libri sui Lager *Se questo è un uomo*, e *La tregua*: «proporre a questo pubblico un volume di racconti-scherzo, di trappole morali, magari divertenti ma distaccate, fredde: non è questa frode in commercio, come chi vendesse vino nelle bottiglie dell'olio?», e aggiunge: «c'era chi, magari toccato di persona o nella famiglia dalla tragedia dei Lager, leggeva i miei racconti sul giornale e poi mi diceva, come puoi scrivere di queste cose, tu che vieni da Auschwitz?». Ma è una ferita, quella, che dolera anche nelle *Storie naturali*. Malabaila, cioè, «cattiva balia», rende il senso delle sue nuove invenzioni ora raccolte in volume: di un «nutrimento che non è più tale... di contaminazione e malefizio»; l'autore si richiama, in una lettera riportata nel «risvolto» del libro, a una intuizione propria

dei nostri giorni, di una smagliatura, una falla, un «vizio di forma», che, oggi «vanifica uno od altro aspetto della nostra civiltà o del nostro universo morale». Un vizio, un mostro, «generato dal sonno della ragione» che ebbe principio nei Lager. Pseudonimo, lettera e avvertenze dell'autore servono ad ammonire circa le conseguenze prevedibili di quel «vizio», a metter sull'avviso, e a orientare quindi in tale direzione la lettura delle *Storie naturali*. Primo Levi, chimico, lavora a Torino, in un'azienda. La competenza scientifica gli è utile per mettere a fuoco queste invenzioni; ma è da aggiungere che la sua formazione culturale resta sostanzialmente letteraria (un esempio, il Levi, della buona parte d'astutezza che è nelle polemiche e discussioni dei nostri giorni intorno alle «due culture»). Delle *Storie naturali*, alcune sono dialogate: altre, in prima persona; ritroviamo spesso uno strano rappresentante di macchine, e progetti, il signor Simpson. L'ombra dei Lager, e della guerra, è presente quasi sempre: prossima come un incubo, o riflessa nelle conseguenze di rovinose abdicazioni morali: il «vizio» del mondo uscito dalla guerra.

Intensa la vicenda di *Angelica farfalla*, ambientata nella Germania all'indomani della disfatta. Ufficiali dei paesi alleati recuperano in una casa, tra le rovine dei bombardamenti, i resti d'esperimenti biologici segreti. Da esseri umani erano state portate a sviluppo larve di possibili diverse forme organiche. Nei giorni del crollo militare, quelle bestiali nature erano state fatte a pezzi, in un assalto di affamati. Due volte, per caso, una ragazza, sebbene il padre la ammonisse, «noi tedeschi, meno cose sappiamo, meglio è», aveva intravisto qualcosa, e aveva anche assistito alla strage: gli spostamenti d'aria provocati dalle bombe avevano sfondato due volte le finestre di quella casa mostrando se pur per breve tempo scene o momenti di metamorfosi d'esseri umani in figure immonde, tra d'uccelli, e di mummie. Il responsabile è dato per morto, ma uno degli incaricati delle indagini osserva: «Io però sono persuaso che non è vero. Perché gli uomini come lui cedono solo davanti all'insuccesso, e lui invece, comunque si giudichi questa sporca faccenda, il successo lo ha avuto.

Credo che, cercando bene, lo si troverebbe, e forse non tanto lontano. Credo che del professor Leeb si risentirà parlare». Chiude su queste parole il racconto, nel quale si riflette l'ombra dei Lager, e dei conflitti e degli odi successivi, e della minaccia atomica: il « vizio » che l'autore ha appreso da Auschwitz a leggere nell'uomo, nella società. E si veda l'ambiente, nel quale s'apre questo racconto: « Sedevano nella jeep rigidi e silenziosi: facevano vita comune da due mesi, ma fra loro non c'era molta confidenza. Quel giorno toccava al francese guidare. Percorsero il Kurfürstendamm sobbalzando sul selciato sconnesso, svoltarono nella Glockenstrasse aggirando di misura una colata di macerie, e la percorsero fino all'altezza della Magdalene: qui un cratere di bomba sbarrava la strada, pieno di acqua melmosa; da una conduttura sommersa il gas gorgogliava in grosse bolle vischiose ».

In *Cladonia rapida*, il fenomeno oggi tipico del largo impiego delle macchine, suggerisce l'idea d'un lichene (appunto, la « *cladonia rapida* ») delle automobili, che arriva già in determinati casi a presentarsi come sostanza organica, tessuto nervoso: una scoperta, quest'ultima — conclude il racconto —, « che ha ridestato interesse vivacissimo in ogni paese del mondo civile sul conturbante problema della convergenza in atto fra il mondo animato e il mondo inanimato » (e ricorda il « clinamen » degli epicurei, ed *Erehon* di Butler: ma i diretti richiami letterari dell'autore sono frequenti in questi racconti). In altre, delle sue *Storie naturali*, macchine riproducono oggetti, e, magari, persone umane (*L'ordine a buon mercato*, *Alcune applicazioni del mimete*); altre, sono divertimenti più marginali, incerti (*Il versificatore*, *La bella addormentata nel frigo*, *Quaestio de Centauris*). Ne *I mnemagoghi*, queste sostanze restituiscono, in un odore, una intera esperienza del passato d'una persona, una parte d'una vita: l'inventore afferma che, d'uso strettamente personale, tali « mnemagoghi »: « sono la mia persona, poiché io, almeno in parte, consisto di essi ». È il tema d'alcune tra le più originali invenzioni del libro: il tema dei « messaggi falsi » che sempre più oggi bombardano e distruggono l'uomo. Questi sono rappre-

sentati, in *Versamina*, dagli « spirani », sostanze che convertono il dolore in piacere. Il ricevere, dal dolore fisico, piacere, spinge al suicidio. Il dolore è, in realtà, un guardiano fedele, una difesa. Non lo si allontana impunemente. Spesso l'uomo crede di liberare l'umanità dal dolore; non sa che « niente è gratis: tutto si paga ». Eppure, come si insinua il messaggio falso: lo stesso protagonista, che riconosce la necessità del dolore, « pensava che, se le versamine sanno convertire in gioia anche i dolori più pesanti e più lunghi, il dolore di un'assenza, di un vuoto intorno a te, il dolore di un fallimento non riparabile, il dolore di sentirsi finito, ebbene, allora perché no? ». Il racconto ha un'allucinata ambientazione nella città, quale il protagonista la ritrova, dopo la guerra: « Stava ascoltando con attenzione, ma insieme non riusciva a distogliere lo sguardo dalla nebbia e dalla pioggia fuori dai vetri, né ad interrompere un suo filo di pensiero: la sua città come l'aveva ritrovata, quasi intatta negli edifici ma sconvolta intimamente, lavorata dal di sotto come un'isola di ghiaccio galleggiante, piena di falsa gioia di vivere, sensuale senza passione, chiassosa senza gaiezza, scettica, inerte, perduta. La capitale della nevrosi: solo in questo nuova, per il resto decrepita, anzi, senza tempo, pietrificata come Gomorra. Il teatro più adatto per la storia contorta che il vecchio andava dipanando ».

In *Trattamento di quiescenza*, altra forma di suicidio: con un casco, si vive un'esperienza d'altri (che questi avrà accettato venisse registrata su nastro): il calciatore famoso, che segna un goal; o un atto erotico, o un episodio politico, o religioso: per una infinita serie di scelte. Chi si applica il casco, rivive un'esperienza a lui estranea, ma reale e completa, cioè oltre i limiti dei sensi perché parte dai centri nervosi. Ci si estrania così non solo da se stessi ma dalla vita, si soggiace a un progressivo avvelenamento che uccide: ecco prefigurate e proiettate nel domani le conseguenze degli spettacoli di massa e delle comunicazioni di massa: d'una situazione già in atto. *La misura della bellezza* parla di una macchina in grado di tarare gusto e opinioni relative alla bellezza: perché « l'uomo medio, oggi, si può tarare nei modi

più incredibili: gli si può far credere che sono belli i mobili svedesi e i fiori di plastica, e solo quelli; gli individui biondi, alti e con gli occhi azzurri, e solo quelli; che è solo buono un certo dentifricio, solo abile un certo chirurgo, solo depositario della verità un certo partito: un totale annullamento nel mare del conformismo».

Il dato tecnico, in questi racconti, sostituisce spesso la pazienza delle concrete notazioni psicologiche. E spesso, il carattere delle invenzioni si allinea entro certe costanti, a scapito della varietà, e con un più o meno diretto richiamo a casi e formule che sono ormai elementi tipici della letteratura di fantascienza. È un fatto dovuto all'interesse preminente per una rappresentazione della disumanizzante cultura tecnica, propria del nostro tempo, e che Levi sostanzia d'inquietudine morale, d'allarmi, capaci di nuovi e più complessi o controllati scavi.

ALDO BORLENGHI

Critica e filologia

Umanesimo volgare e latino

È un momento propizio per Leon Battista Alberti scrittore. Nel passato era stato quasi del tutto trascurato a vantaggio dell'architetto, che certo fu grandissimo ma non tale in ogni modo da oscurare a tal punto il prosatore magnifico che egli fu. Se si toglie, infatti, l'interesse, un po' pigro e convenzionale tuttavia, per i giustamente celebrati *Libri della famiglia*, il resto dell'opera letteraria dell'Alberti era sino a poco tempo fa poco o nulla divulgato, come è attestato dal fatto che da un secolo a questa parte non si stampavano più raccolte dei suoi scritti. In questi ultimi tempi si deve a Eugenio Garin l'aver riproposto con adeguato rilievo la personalità dell'Alberti nel quadro della cultura fiorentina del primo Quattrocento, conferendole finalmente l'importanza che le compete nella storia del nostro Umanesimo. A Garin si deve oltre tutto, come a suo tempo segnalammo in questa stessa rassegna («Approdo letterario», 32), la scoperta e la pubblicazione degli

ignoti dialoghi latini (*Intercenali*) dell'Alberti. Ma sulla linea di una riedizione moderna, filologicamente accurata, di tutti gli scritti, volgari e latini, dell'Alberti si colloca soprattutto, con autorevole spicco, un italianista straniero, espertissimo della nostra letteratura del Quattrocento, l'inglese Cecil Grayson dell'Università di Oxford. Il Grayson ha infatti avviato, e ormai condotto a buon punto, la raccolta e la stampa in edizione critica delle opere volgari e latine dell'Alberti. Questa importante raccolta viene pubblicata, via via, nella collana degli «Scrittori d'Italia» dall'editore Laterza diretta da Gianfranco Folena. Nel 1960 uscì il primo volume delle *Opere volgari* (con *I libri della famiglia* e due operette ad essi connesse: *Cena familiaris* e *Villa*). Quest'anno è apparso il secondo volume (*Rime* e *Trattati morali*). Seguirà un terzo volume dedicato ai trattati d'arte, a completamento delle opere volgari. Da ultimo Laterza stamperà, sempre per le cure del Grayson, tutti gli scritti latini (ma intanto il Polifilo di Milano dà proprio ora alla luce, per conto suo, il trattato *L'architettura* con il testo originale latino e una nuova traduzione italiana). Ci sta dunque ora tra le mani il secondo tomo delle *Opere volgari* dell'Alberti in cui il lettore troverà per prima cosa le *Rime*, diciassette componimenti appena, ma tali tuttavia, pur nel loro esiguo numero, di assicurare al loro autore una quotazione assai alta nella borsa valori dei lirici volgari del primo Quattrocento. I metri sono vari: dal severo sonetto canonico d'ascendenza petrarchesca al sonetto caudato di tipo burchiellesco, dalla rigorosa e geometrica sestina dantesca e petrarchesca all'ardita e agile frottola di stampo sacchettiano, dalle originali «egloghe» ai primi esperimenti di esametro volgare. Per così pochi componimenti, neppure venti, tanta varietà di metri sembra attestare una vocazione schiettamente sperimentale del nostro Alberti. E così è, tanto che gli va attribuito sin da ora il merito di avere rinnovato e rinfrescato forme ormai vetuste e di avere avviato, con slancio precorritore, talune esperienze poetiche del secondo Quattrocento: da quelle rusticane e popolaresche a quelle aristocratiche e raffinate del nuovo petrar-

chismo e della nuova poesia pastorale. Alle *Rime* fanno seguito i tre maggiori trattati morali dell'Alberti, dopo i *Libri della famiglia*: il *Theogenius*, dedicato al contrasto tra la virtù e la fortuna; il *Profugiorum ab aerumna* ovvero *Della tranquillità dell'animo*, in cui la ragione è additata come fonte di conforto nelle avversità; e infine il *De Iciarchia*, che riguarda il governo della casa, fu scritto intorno al 1470 e costituisce una sorta di testamento morale dell'Alberti. Il volume è completato da scritti morali minori e da due «intercenali», *Uxor* e *Naufragus*, di cui ci è conservata, oltre al testo latino, anche la versione volgare dello stesso Alberti e che perciò trovano esatta collocazione in questo secondo tomo delle opere volgari.

Il teatro latino del Rinascimento era ed è tuttora assai poco noto anche agli studiosi più esperti di quell'età, e agli storici del teatro, sia per la grande difficoltà a reperirne i testi e a interpretarli, restituendoli ad una lezione rassicurante, sia per la troppo protratta diffidenza verso forme teatrali che a torto si continuano a considerare sotto l'aspetto di semplici esercitazioni letterarie, rigorosamente contenute entro i canoni della imitazione classica più ortodossa. La verità è che il teatro latino sin dal suo risorgere, agli inizi dell'Umanesimo, si rivela quanto mai vivace e inventivo, ricco di una sua pungente e attiva originalità. In questo teatro confluiscono infatti, con dosaggio diverso da testo a testo ma sempre con effetti gustosamente felici, tradizioni varie ed esperienze molteplici: da quelle del teatro classico a quelle del teatro medievale, da quelle novellistiche a quelle delle farse goliardiche, oltre a elementi realistici derivati dalla cronaca quotidiana e dalla vita domestica di una società in via di sviluppo: quella società borghese a cui gli umanisti guardarono sempre con interesse vivo e spirito sollecito. Sotto l'apparenza dunque di letteratura dotta, i testi teatrali umanistici dispiegano invece un tesoro di situazioni e di caratteri, di intrecci e di figure, veramente inatteso e si offrono alla nostra attenzione come un momento fondamentale della storia del teatro, tra forme sacre e rituali del Medioevo

e forme libere e spregiudicate del Rinascimento volgare, italiano ed europeo. Nessuno certamente era più indicato di Alessandro Perosa per offrirci un panorama adeguato del teatro latino umanistico. Perosa è infatti tra i maggiori conoscitori viventi della letteratura umanistica e da anni ha rivolto al teatro latino una particolare attenzione, sia avviando, con la collaborazione dei suoi scolari delle Università di Cagliari e di Firenze, nuove edizioni critiche di quei rari testi, sia studiandoli e illustrandoli dal punto di vista storico e culturale. Mettendo a profitto questa attività filologica e letteraria, Perosa ha pubblicato or non è molto un volume che sotto il titolo di *Teatro umanistico* (Milano, Nuova Accademia) raccoglie le traduzioni di alcune tra le commedie più rappresentative di quel periodo, e precisamente: cinque commedie di scrittori italiani (il *Paolo* del Vergerio, la *Cauteraria* del Barzizza, la *Filogenia* del Pisani, la *Criside* del Piccolomini e l'*Eteria* di anonimo), una farsa francese (l'*Avvocato* di anonimo), un dramma del tedesco Kirchmeyer (il *Mercante*), oltre al prologo che il Poliziano compose per una rappresentazione fiorentina del *Menecmi* di Plauto. Le traduzioni sono state condotte su testi filologicamente riveduti per la prima volta dallo stesso Perosa, e sono precedute da notizie biografiche e storiche sugli autori e da giudizi critici essenziali. L'ampia introduzione, con cui si apre il volume, offre un panorama quanto mai ricco e articolato del teatro umanistico, precisandone con lucidità i caratteri fondamentali e la particolare natura, e illustrandone il significato e l'importanza nella storia del teatro italiano, e non soltanto italiano. Lo stesso Perosa, in collaborazione con il latinista Scevola Mariotti, ha dato anche vita ad una collana destinata ad accogliere, in rigorose edizioni critiche, i testi più rappresentativi e quelli meno noti del teatro latino del Rinascimento sotto l'insegna dell'«Istituto Nazionale di studi sul Rinascimento». Il primo testo apparso nella nuova collana è la *Versione del Pluto* di Aristofane dovuta alla penna di Leonardo Bruni (Firenze, Sansoni). Hanno curato questo testo prezioso, con precisione impeccabile, Maria ed Enzo Cecchini.

Codicillo fiorentino

Non sia detto che una rassegna come questa che da tanti anni (dalla Liberazione ad oggi), per via radio o giornale o rivista, inalbera (forse un po' presuntuosamente, certo con intenzione provocatoria) un emblema come « Critica e filologia », e che è nata e vive tuttora a Firenze, taccia su quanto è accaduto tra il 3 e il 4 novembre, e nei giorni successivi, nella città che a noi tutti è cara. Se non altro per ricordare i giovani, fiorentini e

non fiorentini, italiani e non italiani, che hanno lavorato con fervido entusiasmo, e continuano tuttora a lavorare, per salvare manoscritti, libri e periodici inzuppati d'acqua, infangati e dilacerati. Anche una rassegna impassibile come questa, e umilmente descrittiva, non può non registrare la vibrazione violenta di quelle mani volontariamente operose, di quel risalire vittorioso dei libri (proprio in virtù di quelle mani giovani) al vertice finalmente dei nostri affetti e dei nostri pensieri.

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA INGLESE

Vathek

È uscita quest'anno nel « Pesanervi » di Bompiani (per opera del compianto Aldo Camerino e di Ruggero Savinio) la traduzione integrale di *Vathek*, il « racconto orientale » che fu il classico della generazione romantica. Per un poco si riconobbe nel califfo Vathek l'autore stesso, William Beckford, ma soprattutto vi si riconobbe, più tardi, Lord Byron. Vathek insaziato di piaceri, alla perpetua ricerca di una scienza e di una potenza sovrumana, Vathek che non fugge davanti a nessun vizio, a nessun orrore, e che finisce perciò col cuore infiammato, in una sofferenza perpetua e segreta: più romantico, più faustiano o byroniano di così, Vathek non potrebbe essere; e forse noi, oggi, dimetteremmo il libro con un sorriso (i racconti in versi di Byron non trovano infatti molti lettori). In *Vathek*, però, ci tiene la pagina, dove il romanticismo interiore si mitiga ancora nell'eco tranquilla di un classicismo formale. Ha ben ragione quindi Salvatore Rosati a riproporre il libro al lettore moderno non più come classico dell'orrore ma come lettura d'evasione, come « una parentesi di riposo dalle occupazioni e preoccupazioni di cui la vita è fin troppo prodiga a tutti in questo nostro tempo ». In questo nostro tempo che ha visto Auschwitz e Hiroshima, che ama trarre i suoi romanzi e spettacoli dalla *Psychopathia sexualis* del Krafft-Ebing, che non ha nemmeno la consola-

zione della pagina stilisticamente distesa, *Vathek* può essere davvero una lettura di riposo.

Questo racconto è, in primo luogo, il prodotto di un'esaltazione, romantica innanzi tempo, per l'orientalismo settecentesco. Il suo autore, William Beckford, nato nel 1760 da padre ricchissimo che però l'aveva lasciato orfano ad undici anni, era stato istruito privatamente mostrandosi subito fanciullo precoce: a cinque anni studiò musica sotto Mozart, e poi architettura e pittura sotto maestri allora illustri, fra i quali il pittore Alexander Cozens che si diceva figlio illegittimo di Pietro il grande. Fu costui a comunicargli il proprio entusiasmo per l'Oriente; e il frutto ne fu *Vathek*, scritto a ventun anni tra il 1781 e il 1782. In pochi mesi sì, ma non in tre giorni e due notti come più tardi volle far credere l'autore.

Le fonti più evidenti di *Vathek* son quindi *Le mille e una notte*, già note nella versione francese, e l'*Enciclopedia orientale* dell'Herbelot: in francese infatti fu scritta la versione originale; la versione inglese è opera di Samuel Henley sebbene rivista dal Beckford. *Vathek* apparve nel 1786 (senza i racconti finali che furon trovati solo dopo la morte dell'autore) in francese a Parigi, in inglese a Londra; e qui qualche mese più tardi e con la pretesa di essere stato tradotto dall'arabo.

Sebbene cento anni più tardi proprio Mallarmé curasse la riedizione del testo francese (un francese che imita quello di Voltaire), *Vathek* si col-

loca meglio nella tradizione inglese. Non è infatti un « racconto filosofico », ed è un « racconto orientale » soltanto per il suo scenario e per i suoi spunti fabulistici, cioè formalmente; internamente, nello spirito, è gotico quanto il suo predecessore, *Il castello di Otranto* di Horace Walpole: quando infatti il Beckford volle costruirsi, come Vathek, un « palazzo dei piaceri », lo costruì in stile gotico: enorme, cinto da tredici chilometri di mura, con una torre di ottantatré metri. Oggi tutto l'edificio è crollato; rimane però il romanzo, e non soltanto come testimonianza di un gusto.

Le prime pagine sono incerte e di sapore settecentesco; l'ambiente è di maniera; qualche tono è farsesco, altri di una facile ironia alla Voltaire: non credeva Vathek « che si debba fare di questo mondo un inferno per ottenere il paradiso nell'altro ». Ma subito dopo, l'intervento della madre maga, Carathis, e di un genio diabolico già introduce una atmosfera allucinante di incubo che durerà, in crescendo, per tutto il romanzo fino al finale volutamente dantesco. (Nella versione moderna, ahimè, i « racconti ritrovati » interrompono questo finale; era meglio forse relegarli in appendice). E questa

atmosfera è il racconto. La storia di Vathek, al morale, è la storia della degenerazione di un'anima assetata di potenza per magia nera: Vathek, infatti, voleva conoscere tutto, anche le « scienze che non esistono », cioè che è male conoscere, le scienze « dei sultani preadamiti »; e perciò, spinto dalla madre, altrettanto insaziabile, e dal malefico genio, non esita a violare tutti i precetti di Allah (il dio buono), a giungere fino al sacrificio umano ad Eblis (il dio cattivo). Ma il viaggio spirituale è rappresentato pittoricamente, non allegoricamente; è davvero un viaggio nel « misterioso oriente », e qui sta la forza del racconto: il mistero è concreto, certo nella raggiunta « sospensione d'incredulità », fino all'esito fatale nel sotterraneo regno di Eblis: la sofferenza perpetua di un fuoco che arde nel cuore. E, si noti, non è questa sofferenza pena imposta da Allah, ma esito ovvio (anche se ignoto a Vathek) dell'andar verso il male. Proprio per questo piacque ai romantici, che, almeno a parole, accettavano la sofferenza perpetua e segreta come segno di gloria; proprio per questo potrebbe essere una lezione per noi, che, almeno a parole, vorremmo evitarla.

SERGIO BALDI

LETTERATURA TEDESCA

Hermann Kesten: *L'epoca dei folli*

Di Hermann Kesten, autore di più di trentacinque volumi, alcuni dei quali tradotti in più di venti lingue, si conoscono alcune opere anche in Italia. Ricordo tra le più note *Un figlio della fortuna* (Mondadori, Milano 1957), *Copernico* (idem, 1960), *Poeti al caffè* (Bompiani, Milano 1961) in cui lo scrittore tedesco si presenta già nel suo aspetto di narratore, di saggista, di acuto e spiritoso rievocatore di figure e personaggi del passato. Ma tra poco saranno accessibili al pubblico italiano anche due dei suoi migliori libri *Meine Freunde, die Poeten e Deutsche Litteratur im Exil* (per cui v. il n. 28 di questa rivista, ottobre-dicembre 1964). Si tratta di uno scrittore fecondo, come si soleva dire un tempo, che ha al suo attivo una

quantità di opere veramente importanti, anche se non tutte e trentacinque (senza contare le antologie e le presentazioni) sono dei capolavori, il che del resto sarebbe troppo pretendere. Ma Kesten era già un personaggio importante, prima che l'avvento del nazismo lo costringesse a emigrare, a lasciare la natia Norimberga e a rifugiarsi in America, ove gli venne affidato durante la guerra un compito molto delicato: quello di vagliare le domande di immigrazione dei vari scrittori tedeschi, perché tra di loro non si insinuasse una spia o comunque un elemento infido. Kesten era stato direttore di due case editrici e conosceva si può dire tutti quelli che, fossero giovani e vecchi, in Germania, verso il 1935, scrivevano romanzi, poesie, drammi, saggi, studi. Pur avendo oltrepassato oggi i sessantacinque anni

questo scrittore si dimostra instancabile in ogni campo: in quello della critica e rievocazione dove dimostra una cultura immensa, come in quello della creazione pura. Ed è proprio a questo ultimo campo che appartiene un romanzo uscito da poco con un titolo molto indicativo: *Die Zeit der Narren* (*L'epoca dei folli*, K. Desch, Monaco 1966). Kesten non è uno scrittore ermetico e quindi si rimane un po' perplessi quando si arriva alla fine del volume (con uno « happy end » e cena finale di pacificazione generale) senza aver incontrato, tra i vari personaggi, neppure uno di quei pazzi, o comici o tragici, che il titolo lasciava aspettare. Ma poi si comprende come per Kesten i protagonisti di queste vicende sieno sostanzialmente tutti matti. La follia di un'epoca viene praticamente confermata dal fatto — sembra suggerire l'autore — che *tutti* hanno perso la misura reale delle cose. Non vengono presentate vicende particolarmente interessanti, né assolutamente nuove; l'autore sembra aver voluto fissare la sua attenzione di proposito sopra figure di mezza tacca, proprio per dimostrare che non si tratta di una « grande » pazzia, ma di una follia collettiva. È la storia di sei ragazze e di tre uomini — la proporzione può parere strana ma nella Germania dell'immediato dopoguerra c'era una grande abbondanza di donne e mancanza di uomini³; i tre protagonisti maschili hanno nomi tinti di una leggera ironia come Pomp, Laufer, Brenner, mentre le ragazze portano nomi normali, come Elena, Sofia, Paola, Gusti, Lore, Ruth. In bocca a quest'ultima si incontrano dei passi che sono evidenti frecciate contro la Chiesa e il Cristianesimo — un po' troppo facili per essere state scritte da un autore come Kesten (ed anche se egli le ha messe in bocca ad una ebrea uscita da un campo di concentramento e quindi carica di un giustificato risentimento contro qualsiasi tedesco e contro l'umanità in genere). Una tarda eco del lavoro di Hochhut sembra di cogliere per esempio in queste parole: « E il Papa concluse un concordato cogli assassini, sapendo che erano assassini e non disse neanche una parola in favore dei perseguitati » (pag. 64). Ora il concordato venne concluso da Pio XI molto prima della guerra, delle camere

a gas ecc. e appena ne ebbe sentore scrisse una enciclica in cui condannava apertamente il nazismo, una enciclica compilata eccezionalmente in tedesco e conosciuta dalle prime parole *Mit brennender Sorge*. Cosa doveva fare un Papa? Sparare delle cannonate? Quanto all'azione di Pio XII, che non vollé ripetere la condanna del suo predecessore, Kesten sembra dimenticare che questo Papa se non parlò, agì, e in maniera meravigliosa, attraverso tutta la organizzazione capillare della Chiesa. Cosa è meglio parlare o agire, in certi casi? E anche questa tirata non mi pare degna di un autore così fine e colto come Kesten: « Chi è il vero Giuda? La Chiesa! Tutta la Cristianità è Giuda. Tutti tradiscono il Figlio di Dio per trenta denari, e anche per meno, anzi senza compenso, gratis! Che possiamo aspettare da voi? I vostri sacerdoti non prendono le cose sul serio. La vostra Chiesa è un peso inutile per la società moderna. Non soltanto in Germania ci sono dei cristiani che non lo sono. Tutto il mondo è pieno di cristiani, che non lo sono. Da ogni parte nel mondo si levano gli assassini. L'unica cosa che vi distingue dagli ebrei è un vizio, che avete inventato o particolarmente coltivato, il vizio dell'antisemitismo » (pag. 140). Ora se è vero che ci sono molti, troppi cristiani di nome e non di fatto, mi par che certe affermazioni sieno antistoriche, e non facciano buona impressione anche se immaginate come sfogo di un animo esacerbato. Una spiegazione del titolo si trova invece più innanzi: « Occorre essere pazzi per vivere. Occorre essere pazzi per morire. Se ci fosse un Creatore, certamente sarebbe venuto fuori da un manicomio cosmico. Soltanto un pazzo ha potuto creare l'umanità a questo modo e tutto il mondo terreno in più » (pag. 186).

Ma è solo un momento in cui traspare il fondo amaro di questo romanzo. Le vicende alquanto complicate che legano i vari personaggi — in due periodi diversi (nel 1949 e dopo sedici anni nel 1965) — non sono tragiche, ma, come avviene spesso in Kesten, colorate da una ironia sottile e penetrante. È una storia un po' nuova per noi italiani, quella in cui gli amici si scambiano le mogli, più o meno segretamente, ove ciascuno dei coniugi ha il suo *Seitensprung* (lett. « salto late-

rale », vuol dire la sua avventura di un momento) che non scompagina l'unità della famiglia. Pasticcini ce ne sono diversi, conditi ogni tanto con un pizzico di oscenità, che, lo si sente benissimo, è estranea all'autore, ma che non ha voluto far mancare al romanzo, forse per timore di non essere sensibile alla moda del momento. Complessivamente è un'opera che si legge tutta d'un fiato, senza annoiarsi mai, e si sente la mano di uno scrittore esperto. Ci sono però dei contrasti: tra il tono ironico con cui vengono narrate certe vicende — ove intorno ai protagonisti si muovono delle riuscitissime caricature — e il tono amaro che a tratti assume il romanzo non senza giustificazione, specie nei discorsi messi in bocca alla ebrea Ruth. E direi anche che il ritmo della narrazione si appesantisce con tutto quel parlare che fanno i personaggi, per pagine e pagine, anche se la trama si svolge regolarmente. Ma è più una vicenda narrata dai protagonisti che una azione esposta o commentata dall'autore, e questo provoca un certo rallentamento nel fluire del romanzo. Però, conclusa l'ultima pagina con quello « happy end » con cui Kesten ha voluto evidentemente dissipare ogni ombra di amarezza, e ripensando al titolo e al tema, si sente che in quelle vicende apparentemente insignificanti si nasconde un senso più profondo. Ed è un merito notevole quello di far pensare, raccontando ironicamente piccoli fatti della vita quotidiana, a qualcosa di più profondo, a questo mondo di pazzi in cui viviamo.

Kafka e il marxismo

Ci giunge con tre anni di ritardo una serie di rapporti della cultura marxista sulla vita e sull'opera di Kafka intitolata *Franz Kafka da Praga 1963* (De Donato editore, Bari 1966). Il 27 e 28 maggio 1963, ricorrendo l'ottantesimo anniversario della nascita dello scrittore, si tenne a Liblice, nei pressi di Praga, un convegno di studi sulla sua opera. Vi parteciparono studiosi anche non cechi, ma francesi, austriaci, tedeschi, polacchi, ungheresi e jugoslavi (gli italiani risultano completamente assenti); un bel complesso dunque, se questo non venisse limitato dal fatto che si

doveva trattare di critici *esclusivamente* marxisti. Era a quanto pare una *conditio sine qua non*; forse questo ha dato ai vari interventi una certa omogeneità — ma l'esclusione di *tutta* la critica occidentale, di studiosi che da anni si sono occupati e a fondo, di Kafka, senza paraocchi, senza prevenzioni come W. Emrich, Peter Demetz, Klaus Wagenbach per non parlare di H. Politzer, del nostro Baioni, si è fatta sentire. Del resto, leggendo accuratamente gli interventi pare che si volesse fare proprio un discorso *entre nous* senza possibilità di relazioni che avrebbero potuto mettere in discussione tutto quel che era stato detto. Dirò anche di più: si ha la sensazione che il nome e l'opera di Kafka abbiano servito non tanto ad approfondire la conoscenza dello scrittore, ma piuttosto come banco di prova per la nuova estetica, chiamiamola così, del marxismo, il famoso « realismo socialista » dai contorni non ancora ben definiti.

Non si può fare a meno di restare un po' stupiti quando i rapporti di questo convegno presumono di trascurare tutto quel che è stato detto sinora, da destra e da sinistra, su Kafka e giungere di colpo a nuovi risultati. Questa « scoperta » marxista appare un po' prematura, quando si viene a sapere che la lettura delle opere del grande scrittore praghese è, o almeno era ai tempi del convegno, assai problematica, se un adolescente scambiava un motociclo addirittura con una copia del *Castello* di Kafka (pag. 261). La parola « copia » ha un significato letterale. Infatti il grande torso di romanzo dello scrittore praghese circolava a quei tempi in una copia *manoscritta*. Eduard Goldstücker, che riferisce l'episodio, non può trattenersi dal commentare: « È vero, i giovani vanno particolarmente soggetti alle mode, ma che uno di essi scambi il proprio motociclo con un libriccino sgualcito, mi sembra un fatto singolare » (idem). Si stenta a credere dunque, nel mondo che è al di là del cosiddetto « sipario di ferro », che un autore come Kafka possa diventare « popolare » e soprattutto che possa essere inserito nel « realismo socialista ». Dopo il ventesimo Congresso del Partito Comunista e la svolta che ne seguì, anche in letteratura, venne ufficialmente tolto l'ostracismo mantenuto per oltre trent'anni all'opera di Kafka, ma si andò piano

a ripubblicarlo, perfino nella Germania Orientale, come ha comunicato Helmut Richter nella sua relazione sul seguito che Kafka ha avuto nella letteratura tedesca occidentale, relazione non compresa nel volume italiano, ma presente in quello tedesco (*Franz Kafka aus Prager Sicht*, Accademia cecoslovacca delle Scienze, Praga 1965); relazione molto più interessante delle altre escluse, in quanto vi si parlava non solo dei cosiddetti epigoni di Kafka, ma anche della situazione psicologica in cui si erano trovati dopo la guerra i tedeschi, di qua e di là dal muro, con una specie di complesso di inferiorità di fronte agli altri popoli, in cui l'opera dello scrittore praghese circolava ormai da anni. Una manifestazione di questo complesso era appunto l'entusiasmo senza limiti, l'accettazione completa della sua opera nel mondo tedesco, che si sentiva un poco in colpa per aver ignorato per almeno vent'anni buoni uno scrittore di tale levatura. Il fatto appariva più grave perché sino al 1935 — incredibile a credersi — i censori del Terzo Reich (e si può immaginare di che levatura fossero) non posero il veto alla stampa delle opere di Kafka, forse perché non ci capivano nulla, forse perché l'autore era ormai morto da dieci anni e la sua origine ebraica non saltava agli occhi di tutti.

Nel convegno la preoccupazione maggiore è stata rivolta a questo problema, chiaramente formulato da Ernst Fischer: «Kafka è un poeta estremamente attuale. Ma è un realista? Molti marxisti negano che lo sia» (pag. 161). Si trattava insomma di risolvere una questione attualissima per i marxisti, certo, ma poco interessante per noi. Mi sembra in questa formulazione di Ernst Fischer, che è stato del resto uno dei primi a protestare contro la fissazione di etichette sull'opera di un autore, di riascoltare le antiche polemiche e critiche, in cui si dibatteva se un certo autore era romantico o no. Chi la pensava in un modo, chi in un altro, ma si credeva che una volta fissata la qualifica di un certo poeta, prosatore e pensatore, fosse detto tutto. E invece non risultava detto nulla.

Soltanto pochi relatori hanno presentato qualcosa di interessante. Per esempio Paul Reimann, che dopo aver detto alcune sciocchezze nella sua

prima relazione e anche nelle conclusioni che ha tratto dal dibattito, ha affrontato seriamente il problema del «Carattere frammentario dell'opera di Kafka» dicendo, per esempio: «Si può riconoscere pienamente la grandezza di Kafka e dare un giudizio altamente positivo sulle opere incomplete che egli ci ha lasciato, ma non si può sorvolare sulla circostanza che il poeta stesso, al termine della sua vita, ha ritenuto fallita la propria opera, che i risultati pratici non hanno corrisposto alle fondamentali intenzioni artistiche dell'autore. Anche questo è un problema importante che la critica deve saper affrontare e chiarire» (pag. 214). A conclusione di questo intervento egli afferma che Kafka lascia «aperte solo due alternative: una assoluta disperazione sul mondo, oppure la ricerca di una via per cambiarlo» (pag. 215). Questo, modestamente, l'avevo scritto anch'io circa trent'anni or sono, nella Introduzione alla prima traduzione della *Metamorfosi* (Vallecchi, Firenze 1934).

Completamente falliti mi sembrano invece i tentativi di fare di Kafka uno scrittore solo per caso tedesco, nel fondo in realtà ceco. La lingua ha purtroppo certe sue leggi, un suo mondo, come dire, un centro di gravitazione che non si può cambiare. Che invece Kafka avesse contatti con scrittori praghensi o di tradizione ceca è indiscusso e non rappresenta una grande scoperta. Viceversa molta attesa susciterà l'annuncio del ritrovamento di alcune lettere inedite scritte alla sorella Ottilia, che gli fu sempre la più vicina, e alla fidanzata Felice Bauer. Una relazione che mi è piaciuta molto è stata quella di Ivan Sviták su «Kafka filosofo» (pagg. 95-102) nonostante il titolo che mi aveva un po' insospettito. È l'accettazione completa dell'opera di Kafka in tutti i suoi aspetti: poetico, religioso, filosofico, sociale (se c'è), insomma tale da costituire di nuovo una figura in tutta la sua grandezza. Ma è una relazione rimasta trascurata, forse proprio per questo. In lei vedo la voce della nuova corrente della critica marxista, più intelligente, più sottile, in conclusione più seria. Ma non c'è altro da segnalare, anche se qua e là si possono cogliere delle osservazioni giuste. Così se queste pagine fossero state presentate con un po' più di misura, sarebbe stato meglio per loro.

RODOLFO PAOLI

LETTERATURA AMERICANA

La rivolta dei «visi pallidi»: cultura e accademia negli Stati Uniti

Fu, come si sa, D.H. Lawrence, nel suo fortunato quanto acutamente tendenzioso libro sui classici americani, a proporre una distinzione tra la cultura dei «visi pallidi» e la cultura del «pellerossa», per indicare due costanti a volte opposte, a volte intrecciate, che a suo avviso percorrono tutta la letteratura americana. La ironia di Lawrence nasceva da motivazioni contestabili ma tutt'altro che fuori luogo, e in certo senso la distinzione si potrebbe riutilizzare, applicandola alle vicende degli ultimi vent'anni. Ce lo suggerisce implicitamente Saul Bellow, col suo discorso all'ultimo congresso del *Pen Club*, pubblicato in riassunto anche in Italia e sul quale si è discusso e si discute tuttora. In poche parole, Bellow mette sotto accusa non senza acrimonia tutta una zona della cultura americana, espressa dalle generazioni più giovani, rimproverandole di chiudersi nel santuario di un esercizio fastidiosamente «professionale», di rifugiarsi nell'accademia e di respingere una sorta di frequentazione diretta e genuina con l'esperienza dell'individuo, al punto di baloccarsi con dei manichini. Le opinioni di Bellow erano già note da tempo: egli le aveva espresse organicamente in un lungo saggio apparso sull'inglese *Encounter* e di cui avevamo trattato in una delle nostre *Rassegne* in questa stessa sede. Da quel momento aveva trovato voce il disagio non soltanto di uno scrittore, per quanto rappresentativo e dotato, ma di un gruppo o di una generazione che pure segnò il distacco dai moduli della grande stagione del romanzo americano tra le due guerre. Il 1966 ha visto, oltre alla denuncia di Bellow, la comparsa di una serie di documenti coi quali diviene inevitabile fare i conti per meglio comprendere gli sviluppi di un momento particolarmente critico e aperto della cultura degli Stati Uniti.

Va detto innanzitutto che esiste una questione di carattere per così dire organizzativo, e riguarda

i rapporti tra cultura militante e cultura accademica. In un paese nel quale l'intellettuale non ha né il prestigio né l'influenza che gli si attribuisce generalmente in Europa (stanno qui le radici del *malaise* di Henry James e del suo esilio europeo); dove egli è rimasto fin dalle origini soprattutto merce o «entertainer», cui si rimprovera un mancato contributo alla comunità e un'assenza di concretezza, certe alternative ma in particolare certe ambiguità si pongono quasi inevitabilmente. Nel racconto di Hawthorne che si intitola *The Artist of the Beautiful* esistono «in 'nuce» tutti i termini del problema: la dicotomia tra vita pratica e vita contemplativa si drammatizza e diviene irreconciliabile, con la conseguenza che, se la società pragmatica, con il suo culto della produttività e della efficienza, respinge l'artista e lo pone ai margini, l'artista stesso rischia per reazione di estraniarsi e di rinchiudersi, perdendo il contatto con la realtà. Il faustismo di Hawthorne, e cioè uno degli aspetti più tormentati e irrisolti della sua problematica, ha in sostanza questa origine. Ma se cent'anni or sono lo scrittore attendeva per lo più dal mecenatismo dei politici una sistemazione pratica — che significava, in parole povere, una nomina nel servizio diplomatico — gli ultimi decenni hanno comportato un singolare incontro tra cultura militante e cultura accademica, portando ad una massiccia osmosi. Il fenomeno ha riguardato soprattutto i critici, anche qui con risultati divergenti: il «new criticism» ha influenzato larghi settori dell'università ma si è progressivamente isterilito.

Il caso è leggermente diverso per i narratori e i poeti, e ne ha trattato con molta efficacia Leslie Fiedler in *Waiting for the End*, una raccolta di saggi apparsa nel '64 (e pubblicata in italiano nel '66 da Rizzoli col titolo *Aspettando la fine*). L'istituzione del «writer in residence» e dei dipartimenti di «creative writing», sviluppo di quelle scuole che potremmo ben chiamare di retorica e che molto futilmente si deridono in Europa dove la nozione stessa di retorica è stata

lamentevolmente sepolta (con quali conseguenze un critico francese delle ultime leve, il Genette, ha sottilmente trattato di recente negli *Annales parigini*), ha posto gli scrittori a contatto diretto con l'ambiente accademico. In genere — e rimandiamo ancora al Fiedler per un chiarimento — si è trattato di una coesistenza tutt'altro che pacifica: da un lato la diffidenza dei membri « regolari » delle facoltà, dall'altro il larvato disprezzo dello scrittore nei loro confronti mostrano un attrito permanente. Pure, alcuni degli scrittori più interessanti di questi anni hanno sperimentato in qualche modo un tirocinio accademico; la scuola di Olson e dei « Black Mountain Poets » è legata essenzialmente a una università del Sud. Lo stesso Bellow ha insegnato e insegna ancora occasionalmente a Chicago.

Il nodo della questione è dunque un altro. Scrittori come Bellow hanno portato in scena la condizione umana e il paesaggio inquietante della metropoli americana nella fase più disperata del livellamento e della nevrosi provocate dal trionfo della società industriale e tecnologica, anche in questo riprendendo un tema ben presente nello Ottocento a Melville o ad Hawthorne, anche se con implicazioni diverse. In Bellow e in Malamud l'uomo del sottosuolo e l'anti-eroe sono spesso degli intellettuali; *A New Life* di Malamud va probabilmente considerato il primo romanzo di una certa importanza il cui protagonista è immerso nella vita universitaria, e che introduce il motivo della frustrazione intellettuale cui, come in *Herzog* di Bellow, corrisponde in genere una frustrazione sessuale. Biblicamente, in una cultura con grossi debiti puritani, realizzazione sessuale e conoscenza tendono visibilmente a identificarsi. Ma questi scrittori hanno continuato a credere in una funzione in senso lato didattica e rigeneratrice della narrativa; appunto in Malamud e in Bellow — nel primo, e si pensi a *The Assistant*, quasi ritualmente — sussiste sempre una possibilità magari negativa e ambivalente di salvezza, e quindi di purificazione. L'avversione di Bellow per i « comedians » più eversori quale Lenny Bruce si spiega dichiaratamente con il nichilismo e il rifiuto che li contraddistinguono, a riprova che

la fede nell'America missionaria può assumere incarnazioni differenti ma resiste tenacemente. Il rinnegamento di un impegno sia pure mediato da parte dei giovani scrittori fornisce in realtà il punto di rottura, e son convinto che Robert Lowell sarebbe pronto a sottoscrivere le accuse di Bellow.

L'intellettuale, o addirittura il professore, dei romanzi di Barth appartiene già alla dimensione disimpegnata e per così dire testimoniale che Bellow deplora: il suo itinerario conduce alla catastrofe o a una verifica di fallimento. Ma la crisi e la rapida degradazione di una narrativa che ancora dieci anni or sono poteva sembrare di avanguardia conosce il suo preciso equivalente sul terreno delle strutture. Bellow o Malamud o Ellison hanno sperimentato un linguaggio piccolo borghese, di tipica intonazione americana anche se non spericolatamente gergale, ma si sono paraltro arrestati a una struttura interna di impronta al più joyciana. La loro invenzione ha rivelato smagliature e una stanchezza che *Herzog* (a differenza dell'ancora vitalissimo *The Victim*) tradisce in modo macroscopico. L'area in cui opera molta parte della narrativa americana si definisce oggi per la sua scarsa disponibilità e per la sua faticosa ripetitività. L'esempio di Barth fornisce allora una indicazione preziosa. Lontano com'è dallo sperimentalismo dell'avanguardia, Barth ha tentato una riutilizzazione del materiale della tradizione picaresca ed eroicomica: ci è riuscito splendidamente con *The Sot-Weed Factor* e con dubbi risultati nel nuovo romanzo apparso nel '66, *Giles Goat-Boy*. Siamo a un esercizio letterario se non per iniziati, certo per un pubblico ristretto, ma si tratta di un rischio che valeva bene la pena di correre, forse più dei funambolismi *pop* di Barthelme, anch'essi peraltro non trascurabili. La necessità di una revisione dei rapporti tra realtà e sogno, tra realtà e una rappresentazione irrazionale o ironica e assurda, di cui parlava nel '61 Ihab Hassan in *Radical Innocence*, sembra ormai urgente a molti giovani narratori americani. Ma il documento forse più caratteristico della cultura « estraniata » e professionale che Bellow non sopporta va scorto forse nella raccolta di

saggi di Susan Sontag, *Against Interpretation*, venuto alla luce nei primi mesi del '66. La Sontag, autrice di un romanzo assai intelligente, *The Benefactor* (pubblicato in Italia da Mondadori, *Il benefattore*, e passato inosservato) e, essa pure, insegnante d'università, fa parte del gruppo della «Partisan Review», il che sembrerebbe porla, con Dwight MacDonald ed altri, nel novero dei fustigatori della *mid-cult* e degli assertori di una cultura deliberatamente *high-brow*, non senza secondo la moda del momento, una qualche simpatia nei confronti di una critica genericamente formalistica, ma con fondazioni più filosofiche che linguistiche, visto che la linguistica non ha mai cessato in America di restare una disciplina riservata agli addetti ai lavori. Può incuriosire il tentativo di mediazione che la Sontag opera nei confronti della cultura francese, da Sartre a Robbe-Grillet, da Merleau-Ponty a Camus e a Starobinski; in passato il muro dell'incomunicabilità tra Francia e America non fu che lievemente scalfito, e basta pensare alla nessuna fortuna di Gide negli Stati Uniti, o ai furori anti proustiani di Pound (che gli contrapponeva D'Annunzio). Ma in effetti ciò che non può non rendere perplessi è l'inaudito diletterismo con il quale la Sontag si affaccia alla problematica che vorrebbe far supporre di aver familiare: l'antinomia contenuto-stile sulla quale spende molte pagine nel suo libro indurrebbe addirittura a rimandarla per informazioni all'estetica crociana.

Val piuttosto la pena di soffermarsi su due saggi: quello sulla nozione di «camp», e un altro, l'ultimo del volume, ove si tocca la polemica sulle «due culture» e il contrasto tra *high-brow* e *mid-cult*. «Camp» è un termine proposto dalla Sontag che ha avuto immensa fortuna fin da quando la prima stesura del saggio apparve sulla «Partisan Review», ed è passato a indicare quasi un canone. È «camp» precisamente ciò che infastidisce Bellow: «l'artificio e l'esagerazione; ... la regia di Visconti di *Salomé* ed *E peccato che sia una squaldrina*; ... i romanzi di Firbank e della Compton-Burnett; ... Cocteau ma non Gide, Richard Strauss ma non Wagner; ... è innocenza ma non stravaganza; ... è stile contro contenuto,

valori estetici contro valori moralistici; ... è Genet quando afferma che "l'unico criterio sta nella eleganza"». Si potrebbe aggiungere che è anche risoluzione dell'oggetto e del personaggio nel linguaggio; ma soprattutto, come osserva nell'ultimo capoverso la Sontag, è noia, ed è prodotto tipico di una società del benessere.

La Sontag appare più esplicita là dove diverge dalle posizioni di MacDonald per negare la reale urgenza del conflitto tra le due culture. Dichiarandosi in disaccordo sia con C.P. Snow che con i suoi avversari, essa sostiene che non può esistere divorzio tra scienza o tecnologia ed arte, poichè l'interscambio reso inevitabile dalla situazione culturale di oggi le rende complementari. Se essa non rivela un interesse diretto, poi, per la cultura di massa, si affretta però a sottolineare che il carattere di «oggetto» e quindi di prodotto dell'arte contemporanea rende la alternativa tra «high» e «low» insussistente. Singolarmente, e pur senza seguire le postulazioni abbastanza recenti di Lionel Trilling, la Sontag sembra voler recuperare la nozione romantica di piacere per giustificare la funzione dell'opera d'arte; un piacere che può apparir negativo proprio perché si spoglia di ogni implicazione edonistica o edificante. E giacché l'opera d'arte si risolve nella propria tecnica, va da sé che le definizioni di genere non hanno senso: essa includerà l'opera sociologica e quella critica; il lavoro dello scultore ma anche del neurologo; tutti condideranno una forma di «coerente agnosticismo nei confronti della realtà». L'artista non prende mai posizione. L'arte chiederà dunque soccorso alla tecnologia e si servirà di «sensazioni programmate» (ove il termine «programma» è usato nello stesso senso che si riferisce ai cervelli elettronici); come nel *Marat-Sade* di Weiss, le idee «possono agire come *décor*, come suppellettili di scena, come materiale sensoriale».

Interessa fino a un certo punto risalire alle influenze che hanno operato sulla Sontag, e che si chiamano anche, in larga misura, Barthes e Lévi-Strauss. Piuttosto, sembra di cogliere nelle sue pagine la celebrazione di quella che Harold Rosenberg ha chiamato «fantasia orgamericana»

nella sua *Tradition of the New* (pubblicato da noi nel '64 da Feltrinelli): «il dramma della storia è stato sostituito da una pantomima», nella quale i protagonisti sono, per lo più, degli automi. Susan Sontag si configura dunque come uno dei «visi pallidi» contro i quali tuona Bellow; il suo è un digesto della turbata ma impassibile nuova cultura americana, di una letteratura con-

traria alle avventure. Che nuove proposte per uscire da un vicolo cieco fossero necessarie non si può disconoscere. Ciò che non siamo in grado di prevedere è come e se in questa forma la società americana riuscirà nuovamente (parafrasiamo ancora Hawthorne) a integrare la cultura nel sistema.

CLAUDIO GORLIER

LINGUE E LETTERATURE ROMANZE

Poesia popolare e origini neolatine

A distanza di oltre un secolo dalle sue prime e più spavalde formulazioni, malgrado l'assidua contestazione ben presto opposta con efficacia progressivamente crescente da più moderne ed agguerrite teorie, non si può ancora dire che la tesi delle origini popolari della lirica europea e in particolare (ciò che specialmente ci riguarda) romanza sia sostanzialmente estinta e definitivamente abbandonata. Come è noto, movendo da premesse vichiane e herderiane, usando oltranzisticamente i concetti romantici di *Naturgeist* esprimendosi liberamente nelle «età primitive» (a cui sommariamente veniva ascritto il medioevo) e di *Naturpoesie* (schietta e spontanea, di gestazione collettiva) contrapposta alla *Kunstpoesie* (convenzionale e riflessa), quella tesi rinviava le premesse storiche della letteratura creativa (nelle sue molteplici specificazioni di «genere») ad un settore per definizione non documentato quale è quello popolare, suprema scaturigine incontaminata della «vera poesia» che è la voce genuina del popolo (o della Nazione) esente da adulterazioni di natura dotta. L'iniziativa individuale, in assoluto non eliminabile, si perde tuttavia secondo tale concezione nell'anonimato, risultando irrilevante in quanto il singolo si atteggia ad interprete occasionale della collettività. La tradizione orale è il tramite specifico per il quale è divulgata siffatta produzione. Con questa strumentazione teoretica pregiudizialmente considerata l'unica adatta allo scopo (o addirittura l'unica legittima) i «popola-

risti» più o meno recenti hanno rivolto ogni loro cura al reperimento degli «antecedenti necessari» e dei «fattori determinanti» della poesia documentata, ravvisando ad esempio la matrice della lirica romanza (che è come dire di quella cortese provenzale) in una lirica popolare latina celebrante festività pagane in onore di Flora o di Venere nel vetusto verso saturnio supposto non quantitativo ma ritmico accentuativo; quella dell'epica francese (che ha nella *Chanson de Roland* l'esemplare sotto ogni rispetto più venerabile) nelle «cantilene» (canti epici contemporanei degli avvenimenti che ne sono oggetto) del popolo franco, poi manipolati con varia fortuna dai giullari (e così è schematicamente concepita l'evoluzione dalla fase orale verso i componimenti scritti); quella della narrativa cortese nel serbatoio favoloso delle leggende celtiche ritornanti in vigorosa reviviscenza. Contro questi e altrettali postulati, che per essere di estrazione romantica non furono perciò meno bene accettati al pensiero positivista in quanto conformi alla sua concezione evolucionistica dei generi letterari, singoli eruditi, spregiudicati quanto attenti alla realtà effettuale, non tardarono molto ad opporre la ricchezza e solidità di legami intercorrenti fra le letterature romanze e la tradizione latina, classica e medievale, tanto dal rispetto formale quanto da quello tematico. Fu così persuasivamente dimostrato che la versificazione romanza continua la ritmica bassolatina derivante dalla metrica classica quantitativa; che la tecnica letteraria romanza applica gli insegnamenti delle *artes* medievali nutrite delle norme

della retorica antica; che la musica romanza, condizionante la struttura strofica dei componimenti forniti di notazione melodica, dipende da quella liturgica anche per ciò che è dei generi poetici più tenacemente ritenuti di derivazione popolare come l'alba e la pastorella; che molti romanzi cortesi presentano cospicue e indiscutibili componenti tematiche di ascendenza classica (specialmente ovidiana) ovvero sacra, comunque non popolare; che persino le canzoni di gesta che trattano di eventi storici (quale la rotta di Roncisvalle) si rivelano strutturate mediante un'afabulazione intensamente romanzesca, materiata di elementi dotti. Rettificando gli assertori della «teoria popolare» più o meno profondamente le loro posizioni per superare od aggirare le difficoltà e le riserve via via prospettate dagli increduli, dalle formule iniziali tutto sommato semplicistiche ed ingenui dei promotori (fra cui Fauriel), attraverso quelle più moderate e meglio congegnate di Diez, Paris, Jeanroy, e quelle apparentemente più suggestive degli «arabisti» (sostenitori dell'origine araba, o meglio arabo-andalusa, della poesia provenzale, quali il Burdach, il Ribera, il Nykl, il Pérès ed altri), si arriva all'odierno «neotradizionalismo» che di quella teoria è una variante riveduta, corretta e aggiornata che trova ancora largo credito, sotto l'autorevole patronato del quasi centenario don Ramón Menéndez Pidal, grazie al presunto suffragio documentario ad essa fornito dalla scoperta relativamente recente delle ormai famose *kbarge* mozarabiche. Il tradizionalismo popolarista, in vivace polemica con l'individualismo storicista che riconosce nell'iniziativa di singoli autori particolarmente dotati la mossa d'avvio dei movimenti letterari coi quali s'inaugurano le letterature romanze, opina esso pure che i più arcaici testi pervenutici postulino una lunga tradizione precedente di creazioni anonime di carattere non letterario, destinate a un effimero intrattenimento e affidate alla tradizione orale. Si tratterebbe in sostanza di una produzione in lingua latina volgare o romanza primitiva gestita non dagli individui ma dalla collettività e vissuta per secoli allo «stato latente», disprezzata dai dotti per i suoi barbarismi ma gelosamente custodita

e alimentata dai giullari. In quella età mitica il giullare avrebbe infatti svolto una decisiva funzione demiurgica in ordine al passaggio della primitiva poesia romanza dalla fase non documentata a quella documentata. Rivivono palesemente in tutto ciò la vecchia nozione romantica degli ambienti dotto e popolare concepiti come «mondi separati» e la altrettanto vecchia istanza pure romantica di attingere un qualche «antecedente necessario» dei primi monumenti letterari: supporti anacronistici di una concezione altrimenti sorretta da qualche vaga e opinabile testimonianza archivistica e da molti patetici appelli al senso comune, che pertanto avrebbe avuto senza dubbio vita grama se non fosse sopravvenuto il suffragio documentario di cui sopra si è detto. Esso consiste nella parte terminale (*kbargia*) dell'ultima strofa di alcune *muwashshabat* o canzoni strofiche ispano-arabe o ispano-ebree dei secoli XI-XIII venute alla luce insperatamente nel 1948 e negli anni successivi dapprima tra il materiale manoscritto della sinagoga del Cairo poi nella moschea di Tunisi e altrove. Nel contesto delle *muwashshabat* le *kbarge* hanno una posizione specialissima per due motivi: in primo luogo per la diversità linguistica, essendo redatte in arabo volgare o in spagnolo mozarabico; secondariamente per essere presentate dal poeta come citazioni di detti altrui, per lo più effati d'amore muliebri. Non fa meraviglia che i tradizionalisti abbiano preteso di riconoscere in esse una clamorosa conferma delle loro ipotesi, tale che parrebbe tradursi in un insidioso rilancio in forma nuova della tesi popolarista delle origini romanze: ciò che sarebbe non tanto sproporzionato alla tenue consistenza fisica di quelle «canzonette», quanto improprio per la loro qualità di «arte minore» che non autorizza a porle in rapporto genetico con la grande lirica d'arte. Contro simili prevaricazioni storico-critiche, più che il diniego eventualmente pretestuoso e preconconcetto degli avversari del tradizionalismo potrà valere, forse, la voce degli specialisti in materia, che sono gli studiosi di tradizioni popolari. Non tanto nel senso che si debba attendere da loro un verdetto sulla questione, quanto per gli insegnamenti da trarre dalle conclusioni delle

loro professionali ricerche. Un contributo senza dubbio assai utile in tal senso offre adesso il volume di GIOVANNI B. BRONZINI: *Il mito della poesia popolare* (Edizioni dell'Ateneo, Roma 1966). Esso raccoglie, rielaborati e aggiornati nella bibliografia, studi parzialmente già pubblicati in periodici specialistici, in miscellanee, in atti congressuali, di diffusione ovviamente limitata e perciò messi ora opportunamente a disposizione di una più ampia cerchia di lettori. Proposito comune di tale serie di saggi è quello di impostare da un punto di vista rigorosamente storicistico, immune da ipoteche e pregiudiziali di stampo romantico o positivisticco, i problemi della poesia popolare, la quale « non esiste come entità astratta, avulsa dai suoi componenti, o come sistema moventesi per moto proprio; può essere definita un genere (fubinianamente inteso con significato e valore stilistico), la cui esistenza è condizionata, più di qualsiasi altro, da fattori storici e sociali. Il suo mondo iperuranico è un mito, il suo aureo isolamento è un "idolum poesis" ». La chiarezza d'impostazione e di formulazione del pensiero del Bronzini, la sua misura veramente scientifica di prospettare e valutare i fatti fa onore alla luminosa tradizione di studi che il nostro paese può vantare in questo campo, illustrata da nomi quali quelli di A. D'Ancona, D. Comparetti, M. Barbi, V. Santoli, P. Toschi. Pensare la poesia popolare come alcunché di storico, storicizzabile nelle sue attestazioni concrete, e non immaginarla « come un'isola misteriosa, di cui il vergine e primitivo costituirebbero l'incantato tesoro, il sentimentale e nostalgico, l'irresistibile fascino »: ecco ciò che

i « popolaristi » devono ancora apprendere dagli studiosi di tradizioni popolari. I quali insegnano anche che « tra poesia popolare e poesia d'arte non c'è mai un netto confine » né può esserci mai stato, che « nella realtà storica, l'esistenza allo stato puro di una poesia popolare autentica, originale, incontaminata è un puro sogno. E ancora più inafferrabile è la poesia popolare del passato... »; infine che non avendo la poesia popolare « un'esistenza autonoma e indipendente da quella d'arte » a tutto rigore nell'ambito della poesia in generale è ammissibile soltanto la distinzione tra « poesia dei maggiori e poesia dei minori ». Storicamente precisata in questi termini la sua natura, tanto più illecito sarà attribuire alla poesia popolare (o tradizionale che dir si voglia) una priorità genealogica rispetto a quella dotta e clericale dell'alto medioevo. Del resto, alcuni anni or sono Aurelio Roncaglia faceva giustamente notare che « nel medioevo non ci sono problemi d'origini in senso proprio, ma soltanto problemi di tradizione e di consapevoli innovazioni nell'ambito della tradizione ». La quale tradizione nell'Europa romana non può che essere quella latina: come nel seno di questa, per impulso fecondo della tensione dialettica fra resistenze conservative e spinte innovatrici, si formi in concreto una letteratura neolatina mostra assai bene la limpida e suggestiva trattazione sulle *Origini* dello stesso Roncaglia, che apre il primo volume della Storia della Letteratura Italiana in corso di pubblicazione presso l'editore Garzanti.

GIORGIO CHIARINI

ARTI FIGURATIVE

Gli scritti d'arte di Félix Fénéon

È stato Vallotton, credo, a lasciarci l'immagine più completa di Félix Fénéon; neanche il saggio di Jean Paulhan ci dice su di lui tante cose come quel quadro del 1896, dove vediamo lo scrittore al suo tavolo di lavoro della *Revue blanche*: i lineamenti duri, decisi, gli occhi fondi nel buio

dell'orbita, l'alta fronte illuminata, tutto chiuso in sé, piegato sul foglio, come un antico monaco sulla sua tavoletta, la penna sicura tra le mani, a scrivere lentamente, alla luce di una lampada verde, poche parole essenziali, circondato dalla penombra della stanza.

La precisione, la secchezza, il rigore dell'insieme corrispondono benissimo al suo carattere; ma la

macchia verde della lampada, un breve cedimento di poesia, di commozione, al centro del quadro, ci suggerisce proprio la dolcezza del suo animo, il sentimento nascosto dietro la scontroosità, sotto il distacco.

Da un lato le sue risposte precise, tecniche, ironiche al processo degli anarchici, nel 1894, dove figurava sul banco degli imputati, dall'altro la testimonianza di Verhaeren, che lo aveva visto arrossire davanti a un quadro. Doti opposte, che a trovarle riunite nello stesso uomo ci dimostrano l'eccezionalità della sua presenza silenziosa in quegli anni di fine secolo, in cui nasceva l'arte contemporanea. E che fanno l'eccezionalità dei suoi scritti, dove si ritrovano, nuovamente dosate, ad ogni momento.

Di questi scritti, così rari, Paulhan aveva già messo insieme una raccolta molto ampia nel 1948, unendo alle pagine sull'arte quelle sulla letteratura, alle cronache di costumi, i racconti. Ma il libro era passato per lo più inosservato; non però a Longhi, che ne dava un acuto resoconto sul primo numero di *Paragone*, ed inseriva Fénéon in quella ideale antologia di critici con la quale si apriva, in modo memorabile, la rivista.

Esce ora a Parigi, nella bella collezione *Miroirs de l'art*, diretta da André Chastel, un libretto che raccoglie, a cura di Françoise Cachin, la maggior parte degli scritti artistici; abbiamo dunque ancor più numerosi documenti, che non ci avesse offerti Paulhan, per giudicare l'eccezionalità del suo talento critico. La Cachin comincia così la sua introduzione: «Da Remy de Gourmont a Jean Paulhan, molte generazioni hanno visto in Félix Fénéon il miglior critico letterario e artistico del post-impressionismo e un'eminenza grigia della cultura, dal giudizio infallibile. Ma anche, con più sottigliezza, l'incarnazione enigmatica di un talento che si sarebbe volontariamente mutilato. Fatte le debite proporzioni, una specie di Rimbaud della critica, il cui pacifico Harrar sarebbe stato una galleria di quadri del Boulevard des Italiens». E non c'è dubbio che in questa direzione i meriti di Fénéon siano molti; ma ciò che rende queste pagine ancor oggi così vive e stimolanti non è l'infallibilità, o almeno la difficile fallibilità, del

giudizio, la precisione delle scelte, il coraggio delle stroncature; piuttosto la sostanza dell'invenzione critica e dello stile, quello cioè che Longhi aveva indicato come «l'indistinzione fra riflesso critico e riflesso poetico».

È vero critico solo il vero scrittore; quando il giudizio può incarnarsi nell'originalità e nella forza dell'espressione; tutti gli altri sono dei momentanei addetti ai lavori. La critica d'arte di Fénéon si basa sulla descrizione, ma non c'è critica che, come la sua, vada in ogni momento al di là della descrizione; qui sta il suo miracolo: l'opera d'arte rivissuta in un insieme di poche parole, che contengono, nella loro difficile aderenza e unicità, quasi tutto, cioè il sentimento e la forma del quadro.

Basta un aggettivo a Fénéon per definire, nella loro sostanza, certi pioppi di Monet: quell'aggettivo, «plumuleux», che ci dà nello stesso momento il senso di un fenomeno naturale, la primavera, e quello di un fenomeno artistico, la luce e lo stile di Monet, non potrebbe essere usato per nessun altro pittore e forse per nessun altro quadro. Così con l'invenzione delle parole, e del posto preciso che occupano nella frase, Fénéon trasforma una lenta, breve e difficile descrizione, in un fatto critico e poetico; non per niente il suo maestro ideale era stato Mallarmé.

Messo in un punto della storia, dove l'impressionismo, già splendidamente maturato, lasciava ormai spazio libero a una nuova visione, egli seppe fulmineamente capire chi doveva occupare quello spazio, chi andava al di là dell'impressionismo, senza rifiutarlo: era Seurat. In lui Fénéon vedeva realizzato ogni suo ideale: la scienza unita alla poesia, la tecnica al sentimento; e vi trovava la rigorosità e la precisione delle forme a correggere l'espansiva improvvisazione impressionista; vi coglieva fermato per sempre il flusso, che sembrava senza fine, di Monet.

Baudelaire aveva scritto nell'*Arte romantica*: «Non è lontano il tempo in cui ogni letteratura che si rifiuti di camminare fraternamente tra la scienza e la filosofia sarà una letteratura omicida e suicida». Forse Fénéon credeva venuto quel tempo; per questo dedicava tante pagine alla

spiegazione delle teorie scientifiche che sono all'origine delle opere di Seurat e di tutta la scuola neo-impressionista; questi fatti corrispondevano benissimo alla sua natura, al suo bisogno di precisione e di regola, è naturale che lo incantassero. Ma capiva anche fino a che punto fossero un tramite, come venissero bruciati e dimenticati nella poesia infinita del *Pomeriggio di domenica all'isola della Grande Jatte*.

Così questo anarchico raffinato, questo letterato senza letteratura, questo scettico ricco di umanità, ci ha lasciato, nel modo più semplice e modesto, alcune delle più belle pagine della critica d'arte moderna. Anche se il suo giudizio non era sempre così sicuro, come ha voluto far credere Paulhan: siamo disposti infatti a passar sopra a quasi tutto, ma non sapremmo perdonargli la pagina ironica, incerta, di assoluta incomprensione, sul più grande pittore dell'Ottocento, Gustave Courbet. Questo è l'unico vero dispiacere che ci dà Fénéon nel suo libro per ogni verso ammirevole.

I « portaroli » del Ceruti

Leggiamo in *Lord Jim*: « Può darsi benissimo che, se fossero stati visibili, quei fanali avrebbero avuto l'effetto di una muta invocazione — la loro luce solitaria, contro l'oscurità della nuvolaglia, avrebbe forse avuto il misterioso potere di uno sguardo umano, capace di risvegliare il senso del rimorso e della pietà. Avrebbe detto: "Sono qui — ancora qui..." » e cosa può dire di più l'occhio del più abbandonato essere umano? ». Ecco, questo è il sentimento vero degli uomini del Ceruti: il senso della presenza, dell'essere qui, come affermazione ineliminabile, perentoria ed eterna della vita, la dignità malinconica e pacata del vivere dimesso, del vivere abbandonato. Il Ceruti dipinge un'umanità grama, misera, infinitamente triste, ingrignata e abbrunita dalla miseria, vestita di panni antichi su cui brulicano le toppe versicolori, e pure con una sua nobiltà estrema, malinconica e severa, ma non per furezza, anzi chiusa in una dimessa ferialità, in una nostalgia terrena rivolta all'interno e appena diffusa sui volti e nei gesti. E questa nobiltà ecclae apparire

tutta umana, tutta di natura, sposata così alla povera vita, con essa presente nell'immagine e completamente esaurita, data per sempre, nella sua presenza.

Una presenza tanto esaustiva e naturale di persone create non si era vista in Italia dai tempi del Caravaggio, né si vedrà, di poi, in Europa, fino a quelli di Courbet, dico l'immagine così gravida, nella sua naturalità materia e corpo, di ogni vera e semplice palpitazione di vita, così esposta da parer quasi pronta a uscire dal suo spazio. Aveva scritto Longhi: « Mi sembra poi d'intuire che... avvertisse il Ceruti come, alla sinistra "ripresa" pittorica della vita feriale, non artefatta, dello strato più misero dell'umanità, non occorresse neppure il correttivo episodico del soggetto di genere, predestinato a stingere nel lepidio, e nell'umoristico...; e bastasse invece la semplice (e come edificante) "presentazione". "Ritratti", insomma, di uomini comuni e infelici, senza commento, ma grandi come il vero; grandi com'erano un tempo i quadri d'altare nelle chiese dell'antica religione; e dipinti con la stessa, antica fede (ma per nuovi argomenti) ».

Ma quando il Ceruti dipingeva veri ritratti, di signore, di gentiluomini o di giovani preti? La cosa non era poi tanto diversa, come si è voluto per tanto tempo far credere: c'era la stessa passione umana, la stessa vita umile, malinconica e sicura della propria ora, del proprio giorno e la stessa poesia naturale.

E da dove gli veniva al Ceruti, in un tempo come il suo, che era il cuore del Settecento, questa forza di creare cose che andavano a congiungersi con altri fatti, con altre presenze lontane, passate e future? Qui occorre allora parlare della Mostra bellissima, organizzata dalla Finarte a Milano, di trentadue Ceruti inediti. Per dire che nel catalogo un saggio di Giovanni Testori dà risposta a quella domanda. Questo saggio, intitolato *Giacomo Ceruti, lingua e dialetto nella tradizione bresciana* è uno degli scritti più vigorosi, non solo di critica d'arte, che siano apparsi in Italia negli ultimi tempi. E con questo altro documento sarebbe forse il caso di cominciare a conoscere dove, per le generazioni più giovani, siano anche

da andare a cercare veri scrittori; anche cioè fuori delle strade maestre, in quelle della saggistica e della critica: abbiamo già visto Arcangeli nel libro su Morandi, vediamo Citati, vediamo Testori.

Ma tornando al Ceruti, si sarà forse già capito, dal titolo del saggio, qual era il terreno da cui il pittore, secondo Testori, traeva la sua sostanza. A cominciare dallo *Stendardo di Orzinuovi* del Foppa, anzi da più indietro, da certi anonimi affreschi bresciani del Trecento, attraverso il Romanino, il Moretto, il Savoldo, e perfino l'inedito scultore Simoni, e la grande diversione del Caravaggio che aveva « dilatato » dice Testori « la tradizione lombarda (nella fattispecie, bresciana), per quant'è grande il mondo », per giungere a questo momento e luogo del Settecento, che è quello del Ceruti: lo svolgimento della lingua figurativa bresciana; di una parlata cioè di cui il Testori individua gli elementi, di sostanza e di stile, e segna tutte le espressioni, creando così un mondo, un ambiente, e un terreno sui quali vediamo, per la prima volta, il Ceruti crescere e svilupparsi come creatura umana, come pittore vivente, non più come vaga ombra miracolosa.

Ma non è questo il solo merito dello scritto, poiché in esso la passionalità creante di Testori si incontra, in una concomitanza di sentire che più stretta non potrebbe essere, con la naturalità estrema di Ceruti e dà luogo a pagine che sono, a loro volta, l'ultima alta manifestazione di una tradizione letteraria lombarda, di cui fan parte e il Porta e Carlo Dossi e Gadda. Raramente, di questi tempi, si sono lette pagine partecipanti così unitamente di uno spirito creativo e di una ordinazione stretta, rigorosa e critica della materia su cui quello spirito vive.

Il Ceruti ne esce più chiarito e fissato in quella sua sostanza così miracolosamente nuova, di umana religione e pietà, umano affondamento nella vita e nella poesia, di cui alla mostra sono esempi supremi i due *Portaroli*. Un mondo bruno e grigio, unito e riscaldato dalle luci appena dorate, nell'ora serale, quando le ombre si allungano fin sui muri polverosi e i malinconici ragazzi si abbandonano su un sasso, o sulla grande cesta vuota, per un attimo di riposo. Qui è la verità delle cose, degli uomini e del cuore.

ROBERTO TASSI

TEATRO

C'è speranza nel sesso?

Il mondo di Saul Bellow che i tre atti unici, riuniti sotto un unico titolo *C'è speranza nel sesso?* mettono a fuoco, non differisce da quello suggerito dai suoi romanzi — in particolare *Herzog* — già esaurientemente preciso di riferimenti alla cultura ebraica, al modo di intendere e rappresentare l'America, con le sue contraddizioni, la sua alienazione, le sue nevrosi.

Bellow è scrittore satirico; oltre il tratto picaresco che può rinvenirsi ogni volta prende a bersaglio un particolare « tipico » esponente di quella società, c'è il preciso senso « comico » di inventare situazioni paradossali spinte fino al

limite del ragionamento e della verità ritrovata nelle situazioni via via definite. L'atteggiamento verso la società americana è preciso: gli uomini sembrano a Bellow così distaccati dalla loro realtà tradizionale, così profondamente « alienati » da costituire essi stessi le trame per nuovi tessuti, nuove possibilità di intese, nuovi mondi; ciascuno vive la sua parte, senza rimpianti, senza ricordi e soprattutto distaccato da ogni atteggiamento romantico. In ogni caso l'umorismo di Bellow è più spietato e dissecante di qualsiasi analisi realistica, tutto ciò che accade nei suoi romanzi porta la traccia dell'anormalità come norma. « Se sono matto, inizia *Herzog*, per me va benissimo ». Il dato di fatto è il punto di partenza, l'ipotesi di lavoro di Bellow. La nevrosi del piccolo uomo borghese che in *Non c'è scampo* (uno dei tre atti

Comp.: Valeri-Caprioli-Tedeschi, Roma *Teatro Quirino*, novembre 1966.

unici rappresentati) inventa le situazioni più assurde per evitare un ennesimo matrimonio che gli incombe sin dall'infanzia, è un dato di fatto e come tale si articola nell'universo di una America desolata, di motel, di villette, di macchine che ossessionano senza fare paura. Al di là della morale più o meno lepidica espressa dal poliziotto che alla fine commenta « non c'è scampo, con la fame che hanno queste donne... e gli uomini rimangono incastrati senza sapere come », restano le « situazioni », la paura del niente da conservare, l'aggressività fanciullesca di una vecchia vedova, dai gesti premurosi e ridicoli, e soprattutto la volontà di vita, di apparire giovani nonostante gli anni, gli infarti, le disperate malinconie.

In *Soufflé à l'orange* la « situazione » di una volontà di vivere anche fisicamente a dispetto degli anni è delineata dall'incontro patetico di un vecchio ultraottantenne e di una prostituta. La situazione è feroce: quel vecchio sul letto, infoderato nel suo completo maglia-mutande di color rosa che viene rivestito a puntino come un cadavere dalla donna, distaccata e affettuosa come un'infermiera dei nidi d'infanzia, ha un terribile accento di monito. Ma la « situazione » è data per oltrepassare la semplice constatazione. Nel breve dialogo tra i due verrà a galla una realtà che si scopre rapidamente nello squallore colorato di quell'appartamentino di donna, dove i gesti, sempre uguali, vengono ripetuti da dieci anni, ogni mese, con il vecchio industriale, padrone di un impero smisurato e ammasso di ossa, di dolori reumatici e di insoddisfatta carica vitale. La prostituta tenta invano di apparirgli — oltre tutto — come donna, come essere vivo, con problemi, moralità, speranza. Il rapporto tra i due è destinato a durare, è chiuso nel silenzio di poche cose, sempre le stesse, come prodotto industriale di una società industriale.

Ma l'atto in cui più a fondo si delinea il mondo di Bellow è *Il neo*. La situazione è data con pochi tratti: lui, uno scienziato atomico di fama internazionale, lei una povera, borghesuccia, moglie di un pedicure, che vive in un alberguccio in Florida. Quando erano ragazzi giocavano e, spesso, nell'androne del sottoscala si guardavano nelle parti proibite, con un senso profondo di rispetto e di

amore. Per lei, tutto questo è sepolto nella polvere spesso di un passato immemorabile; per lui, nonostante la celebrità, il successo, è restato come un fatto ossessivo a fissare la sua nevrosi, a definire il carattere. Non hanno importanza le conferenze sul disarmo, Ginevra, gli incontri internazionali, dove è atteso; ha preso l'aereo come in una follia, ed è venuto in questo alberguccio per ritrovare lei, la ragazza di ieri, invecchiata come lui, e rivivere quelle stesse emozioni ricercando nel suo pudore « quel » neo. La situazione si innesta in un'altra situazione; allo sbigottimento della donna per l'incredibile richiesta, subentra l'ironia impassibile con cui Bellow guarda beffardo le sue creature e parla attraverso di loro. La follia dello scienziato è precisa, analizzata nelle sue componenti perfettamente logiche; la donna lo ascolta, lo guarda, si stupisce. E se accondiscende lo fa per istinto materno, per un amore, ritrovato, vincendo imbarazzo e senso del ridicolo. Non cede al ragionamento, cede alla pietà. Franca Valeri è stata abilissima a rendere questo personaggio, a render credibile il gesto, la situazione, lo smarrimento, l'imbarazzo, la goffaggine della richiesta. Ha costruito, da attrice perfetta, il miglior ritratto di donna tra i tanti che intelligentemente ha anche inventato. Gianrico Tedeschi ha capito perfettamente il valore di ogni personaggio, ne ha messo in risalto la follia, la nevrosi, la verità nell'assurdo di un universo comico.

La regia di Caprioli ha intelligentemente messo in risalto l'evidenza figurativa della situazione, lasciando alla recitazione distaccata degli attori di arricchirla con altre implicazioni.

Medea

Il mito di Medea ci è stato tramandato dal teatro classico entro precise regole, il dolore di una madre è visto come furia vendicatrice di una donna che uccide quando vede perduta la sua libertà e il suo amore. Alvaro ha umanizzato il significato leggendario, ponendo a base della sua opera una più inquietante polivalenza dei senti-

Comp.: Teatro Indipendente, Roma *Teatro La Cometa*, novembre 1966.

menti, dando alla figura antica echi e riflessi moderni, allargando il senso del dolore come « pietas » e innalzando il gesto a simbolo di una ribellione cruenta e disperata alla sopraffazione e alla discriminazione.

La *Medea* di Alvaro è una mediazione tra l'antico e il moderno, la riscoperta contemporanea di un mito. L'opera conserva costumi, ambienti, gesti di antichi usi ma filtrati attraverso quello che ne è rimasto di vivo nella tradizione popolare italiana o meglio calabrese. La ninna-nanna *Luna Lunella* è ancora oggi un modo di cantare delle donne calabresi e Alvaro la inserisce nella sua tragedia come riferimento ad una realtà che si « spiega » nella logica espressività.

La *Medea* è nell'itinerario dello scrittore, opera datata negli anni del dopoguerra, o come direbbe Pasolini, negli anni del dopostoria. Si sentono gli echi delle persecuzioni razziali; *Medea* è il simbolo di una generazione senza patria, in una continua interrogazione di se stessa e degli altri. I suoi biondi capelli o le mani affilate portano i segni di una diversità anche fisica, « dello straniero ». Così il mito di *Medea* si allarga a significati che coinvolgono la nostra stessa partecipazione alla storia, la nostra responsabilità di fronte a fatti che dalla irrealtà si fanno reali, sino a modificarsi, nello stesso significato. La *Medea* di Alvaro si spoglia del mistero, della religiosità immanente, dei simboli magici per riproporsi nella verità dissacrata di una riflessione amara, fatta nella dimensione dell'uomo. Il gesto della madre abbandonata si carica di una violenza terrena, si colora di profonda tristezza sino a determinarsi all'atto supremo che accoglie come situazione drammatica dolorosa inevitabile. Non c'è una motivazione meta-storica; c'è la esatta visione dei giorni che sono stati e dei giorni che verranno, nella certezza di un potere nuovo stabilitosi tra l'uomo e il dio: il potere politico. I moti popolari, le credenze, le superstizioni sono dati di fatti che Creonte sfrutta per fini politici, per costruire una situazione nuova che accolga e modifichi quegli stessi sentimenti; riconduca gli eroi dentro gli schemi umani, in una parola razionalizzi le emozioni e le sensazioni.

Creonte diviene uomo storico; così Giasone rappresentato come uno che già fu eroe e che ora cerca un ubi consistam diverso, più conseguente alla razionalizzazione della storia. È lo « straniero » che si adatta a vivere, che diviene uomo per continuare ad essere eroe. *Medea* no; *Medea* è sempre donna, vuole restare fedele alla sua ragione, porta con sé i segni di una cultura superiore, rivoluzionaria « là dove il padre pianta la sua tenda, o costruisce un muro, là è il suo focolare »; e lo fa con fermezza e al tempo stesso con dolce pietà. Il gesto crudele per cui è consegnata alla storia, è un gesto di disperazione e di accusa. *Medea* uccide i figli perché non vuole per loro un universo di persecuzioni e di dolori. Perché sente nell'ostilità degli altri un calcolo preciso, di distruzione, di annientamento. Troppo grande è la sua solitudine, troppo rancore coglie nelle voci degli altri mossi da un potere politico che ha deciso di distruggerla per conservare il « suo ordine ». Uccide i figli ripetendo il gesto della tradizione, ma per ragioni diverse. È la prima vittima della ragion di stato. L'oggetto delle trasformazioni, delle intese, la vittima di una scelta, che sfrutta demagogicamente le credenze del popolo. Creonte non teme, nel profondo, le maledizioni della donna; c'è nei suoi gesti un riflesso di questo timore oscuro, ma certamente è già consapevole che i miti non possono ergersi contro la storia. Il rischio calcolato di Creonte (come pure di Giasone) è già affermazione del pensiero moderno, è un discorso che si sovrappone ai fatti, è l'interpretazione dissacrante che Alvaro propone. Fedele alla sua concezione di una messinscena lineare, Scaparro ha ridotto ogni elemento all'essenziale, ha raccolto i colori in una scena d'interno semplice e netta; ha cercato negli attori una recitazione che identificasse i loro gesti prima ancora delle parole. Ciò è riuscito perfettamente con Laura Adani, *Medea* intensa di passione, di dolcezza, e di disperazione; meno con gli altri attori, Renzo Giovanpietro, un Creonte abbastanza incredibile e convenzionale, Elio Zamuto un troppo esteriore Giasone.

La tragedia di Re Riccardo II

La tragedia di Re Riccardo II di Shakespeare, appartiene al ciclo dedicato alla storia patria, risente l'influenza del teatro di Marlowe, ma già mostra una definizione particolare, la ricerca del vero come equivalente dell'umano. Emergono due ritratti, quello di Riccardo e quello del Duca di Hereford, poi re.

Riccardo II appartiene alla galleria dei personaggi turbati, modernamente ambigui, partecipi di ironia e disperazione, di calcoli e di inganni, di saggezza e di viltà. Il carattere contrastante del Duca, il valore ambiguo del suo essere e non essere riformatore, despota, rinnovatore delle costumanze, è il tratto saliente del personaggio visto in dimensione critica. Attorno a queste due figure muovono cortigiani, ribelli, sicari; Isabella di Francia, consorte di Riccardo è la causa del dissidio con l'aristocrazia. Riccardo tende alla pacificazione con la Francia; ed allo stabilizzare il potere assoluto. Ma la ribellione vince, e il Duca di Hereford già esiliato dal re, invade l'isola e depone Riccardo. Con il nome di Enrico IV regnerà e, contrariamente alle proclamate intenzioni, porterà avanti la politica del suo predecessore, che nel frattempo i sicari avranno assassinato per suo ordine. La commedia degli inganni diviene tragedia e la scena si addensa di lacrime, di morti, di dolori.

Shakespeare coglie il momento della ragione e il momento della follia nell'uomo turbato dagli avvenimenti. Guida la storia, ma non può resistere; la sua politica resta ma l'uomo ne è travolto.

Mettere in scena Riccardo II è impresa ardua. L'opera, divisa in molti quadri e scene, è ricca di particolari che possono facilmente far disperdere il valore polisenso dell'immagine e della parola, al quale è affidata l'ambiguità dei personaggi. La struttura del dramma ha senz'altro carattere popolare; ma se apparentemente ogni cosa ha

radici naturalistiche, in realtà muove dalla profonda conoscenza del pensiero dell'uomo.

Ogni gesto ha più valenze, i fatti accaduti vengono rivissuti attraverso una lettura critica che interpreta culturalmente i fatti stessi.

La capacità di cogliere la verità, diventa in Shakespeare un lato crudele che si rivela⁽¹⁾ nella densità della sua scrittura.

Mario Luzi, che ha curato la traduzione della opera, ha avvertito questa corposità di linguaggio « di una civiltà pratica e mercantile nelle metafore, plastico anche nei suoi preziosismi e nelle sue sottigliezze » e ne ha rilevato i nessi, sottolineato i tempi, ricostruendovi un tessuto di colleganze nuove, tali da cogliere, con attenzione stilistica, gli elementi esatti per una rilettura, ancora capace di essere « popolare ». La impostazione naturalistica della recitazione non ha aiutato questa nuova lettura critica del testo, opacizzandone i ritmi e, a volte, rendendo troppo discorsivo il messaggio. Il senso storico degli avvenimenti non è stato accertato come meritava dalla regia — peraltro sempre scrupolosa — di De Bosio ed è andato perduto assieme al fluire e rifluire di questa società, tremenda alle origini della sua formazione.

Ricordiamo una edizione esemplare presentata da Jean Vilar per il Théâtre National Populaire, nel 1953 a Parigi, dove Riccardo si imponeva in tutta la sua violenza, sino all'ambigua accettazione della sua deposizione gelida e piena di oscuri rancori e alla umiliata rassegnazione, poco prima di essere, a tradimento, ucciso. L'interpretazione di Glauco Mauri, nella attuale edizione presentata dallo Stabile di Torino, ha disperso, nella fissazione univoca di una caratterizzazione, la multiformità del personaggio.

EDOARDO BRUNO

(1) MARIO LUZI, *Come ho tradotto il "Riccardo II"* (dal quaderno n. 6 del Teatro Stabile, Torino 1966).

MUSICA

La musica come rappresentazione

È da alcuni anni ormai che assistiamo alla nuova velleità del «concerto» che vuol diventare rappresentazione; il raduno dei ben disposti all'ascolto, dei mistici del suono che si barricano contro il pericolo di lusinghe visive dietro il sipario cieco delle palpebre, corre rischio di passare alla storia come un raggruppamento di maniaci ai quali sarebbe più opportuno aprire le porte dei manicomi anziché quelle degli auditori. Me lo rivelava un giovanissimo amico musicista che, con aria scandalizzata mi diceva mesi or sono: «Come è possibile che centinaia di persone si riuniscano in una sala per ascoltare? Non è forse una cosa inconcepibile?» e alla mia domanda circa il modo da lui immaginato per impedire anacronismo così grave egli non sapeva cosa rispondere limitandosi ad ammettere le sale da concerti come musei per le opere del passato, ma negando alla musica di oggi il diritto di contaminarsi al contatto con quella di ieri. Come si vede la confusione esiste per lo meno nel campo delle intenzioni; ma esistono anche delle realizzazioni che, pur avendo fatto il loro tempo, vanno ricordate perché rivelatrici di uno stato d'animo da valutare. In sostanza, mentre il Teatro lirico stenta a trovare la strada che lo liberi dalle secche nelle quali è arenato, gli strumenti musicali tendono a diventare oggetto di spettacoli e gli interpreti veri e propri attori: uno scambio di parti e di funzioni, in sostanza, e non è detto che non ne venga la risoluzione di alcuni problemi tra i più ardui del nostro tempo. Del resto in qual modo alcuni autori intendano realizzare quei propositi lo sanno quanti frequentano i festival più spinti e più noti, quelli che hanno luogo a Venezia, a Palermo, a Darmstadt, Donaueschingen, ecc. si tratta generalmente della presentazione di un qualsiasi strumento, flauto, violoncello, violino, quasi sempre sostenuto da gruppi di percussioni dal quale gli esecutori traggono pochi suoni se non addirittura soltanto rumori svolgendo invece una qualche azione:

per esempio il flautista che legge annotazioni o indicazioni fissate sopra un rotolo di carta igienica che si svolge da un capo all'altro della pedana, cosa che lo costringe ad emettere i pochi suoni mentre lo percorre, i due violoncelli gareggianti in un «match» sotto la guida di un arbitro, che per l'occasione è un batterista che impiega tra gli altri strumenti anche il fischietto che all'arbitro si addice, ed altre azioni del genere nelle quali la musica entra poco o nulla e dove l'autore si affida non già a trovate nuove ma, generalmente ad alcuni vecchi giuochi che i clown presentano ancora oggi nelle arene dei circhi equestri, con il risultato che se tra i cavalli, le bestie feroci e i domatori essi riescono divertenti grazie anche alla abilità dei comici, sulla pedana di una sala da concerti risultano spesso malinconici e squallidi anche perché non sempre la capacità di muovere al riso si addice a chi, in definitiva, altro non è che un musicista privo dell'abilità di trasformarsi in un attore e per giunta comico. È naturale che produzioni di tal genere offrano ad alcuni autori finora poco fortunati la possibilità di una riabilitazione, specie là dove si stabilisce il comodo commercio degli applausi e degli incensamenti reciproci sulla piattaforma di un disprezzo preconcepito verso tutto quanto ha sapore di creazione musicale; ma non bisogna fermarsi a critiche a loro volta preconcepite che, anzi, è necessario tentare la scoperta di cosa è alle spalle di cotesti atteggiamenti, da quale molla essi scaturiscono. E ci poniamo subito degli interrogativi: è forse una reazione al clima dell'angoscia dal quale la musica, dopo tanti anni, non sa ancora tirarsi fuori? È un avvertimento della necessità che la musica si faccia divertente, ricreativa dopo tanti anni di esercitazioni accademiche fiorite sulle trovate geniali di quanti hanno imposto alla musica nuove dimensioni armoniche, ritmiche, costruttive? Ovvero è semplicemente l'ultima scaramuccia della retroguardia di un esercito in rotta? Il fatto che gli interrogativi nascano è già di per sé importante, tanto più che essi hanno origine

non tanto negli episodi citati come esempio, quanto nella produzione di alcuni autori che sono indubbiamente musicisti seri e capaci di creare nello spirito e nella tecnica del linguaggio sonoro; ed in questo caso i tentativi possiamo anche considerarli conseguenza della preoccupante situazione nella quale si dibatte il Teatro lirico. Io che sono a contatto da molti anni con quanto in esso accade sono portato a fare alcune considerazioni purtroppo gravi. Se è forse definitivo e progressivo almeno in Italia l'aumento del pubblico che segue le manifestazioni musicali, non è certamente in progresso l'interesse per le nuove produzioni melodrammatiche: qualunque sia il genere della musica che le riveste o tradizionalmente pucciniana, ovvero spinta fino alle espressioni più nuove, il pubblico le segue distrattamente: un ascolto affrettato e via, anche in paesi quali la Germania dove l'interesse per le cose nuove è certamente più vivo che da noi. L'opera del nostro tempo non ha vita lunga; le eccezioni che possono essere rilevate confermano la triste regola sicché viene fatto di pensare che il pubblico cerca qualche cosa di profondamente diverso: e la predilezione per le commedie musicali, per le riviste, per gli spettacoli che pretendono di divertire sono la dimostrazione che se nel secolo scorso l'opera era considerata il grosso spettacolo al quale tutti si avviavano con entusiasmo, e le novità costituivano il richiamo più valido, oggi il pubblico si interessa all'opera lirica soltanto come a un fatto di cultura; è un appuntamento con vecchi amici, come è un appuntamento con vecchi amici, per quanti hanno fatto gli studi classici, il ritorno alla lettura degli scrittori e dei poeti del passato; il pubblico torna per l'ennesima volta alla *Traviata* e alla *Bohème*, ritorna sempre con amore a Wagner ma le opere scritte oggi, la cui architettura non si discosta da quella tradizionale, anche se capaci di suscitare un interesse cadono presto nella dimenticanza più assoluta. È più facile che la curiosità venga suscitata da un modo nuovo di dar vita allo spettacolo con musica che non ad una produzione che pur presentando musiche veramente belle, appaia nelle forme e nei modi del passato. È più viva l'*Histoire du soldat* scritta nel 1917

che non *The Rake's progress* dello stesso Strawinski scritta nel 1950. E allora? bisogna confessare che il teatro lirico presenta pochi tentativi di rinnovamento formale oltre che sostanziale, ed è proprio cotesta scarsità che dà valore reale alle considerazioni negative che già da qualche anno ho avuto occasione di fare intorno alla esistenza del Teatro lirico. È evidente cioè che molte delle produzioni a fondo visivo fiorite nel campo del concerto costituiscono tentativi di creare un nuovo trattamento con musica che vada incontro ai gusti e ai desideri del pubblico di oggi.

Il «concerto spettacolo» nelle sue manifestazioni estremiste non è altro che l'espressione portata ai limiti estremi della polemica necessaria per i chiarimenti che si vanno facendo sempre più urgenti; e se guardiamo a quanto vanno scrivendo i musicisti che tali sono davvero, diamo alla realtà l'importanza che essa merita. Lasciamo stare cioè il lato clownesco della realizzazione e guardiamo invece a quanto alcuni autori hanno creato: ma sono autori come Nono, Berio, Maderna, Stockhausen, Ligeti e altri le cui opere sonore creano suggestioni in quanto costruite e articolate in modo di costituire veri e propri racconti, dove le espressioni musicali superano agevolmente le barriere degli intervalli, creano riverberazione e rivelano le sottigliezze degli armonici, dove la voce non si limita a cantare ché tra le note definite ecco insinuarsi le parole recitate, i sospiri «glissati», le risatine appena accennate sicché lo spettacolo nasce da sé come un fatto naturale. Fermiamoci a questa trovata ed alle applicazioni che da essa derivano per constatare che il formarsi di cotesto linguaggio costituisce un risultato significativo. Cosa ne deriverà? A me sembra già sufficiente quanto già esso ci ha dato: ricordiamo la suggestione creata dal canto che si spiega sopra le parole sillabate nella più completa libertà ritmica, il suono dello strumento che dà qualificazione ai suoni nati dalle vibrazioni elettroniche; tratti o frammenti, se volete, ma basterà che la vicenda si articoli in una sequenza di scene perché il Teatro con musica arrivi ad espressioni nuove, a quelle cui forse il pubblico aspira. E il concerto?

Sarà sempre gioia, almeno per me, ascoltare le grandi opere di ieri e di oggi nella loro essenza sonora, al di fuori di qualsiasi sovrapposizione visiva sempre dannosa perché toglie a chi ascolta la sacrosanta libertà di fantasticare: e perciò ben resti il concerto così come è; forse si potrà variarlo sì da presentare gli uni accanto agli altri l'opera sinfonica e quella da camera, il brano corale e il « lied », in raggruppamenti concordanti o divergenti secondo il gusto dell'ordinatore; ma il

concerto spettacolo sarà giustificato solo se prodotto da un autore che ne indichi l'architettura, che dia alle successioni dei brani, da lui creati, organicità e spirito: ma alla fine non ne verrà fuori invece che un concerto, un vero e proprio spettacolo con musica? chi sa che tentando di percorrere la via marittima per le Indie del concerto variato non si finisca per scoprire il contingente impreveduto del melodramma nuovo?

MARIO LABROCA

CINEMA

Verifica di successi

È a conoscenza di tutti la quasi totale concordia con cui la Giuria e la critica più sottile, a proposito dell'ultima Mostra veneziana, hanno onorato *Au hasard Balthazar* del titolo di vincitore morale della competizione. Non sappiamo se e quando questo film sarà esposto nelle nostre sale di proiezione: a Parigi lo si può già vedere nei locali di secondo ordine, per la verità con scarsi interesse e soddisfazione del pubblico.

A torto, a ragione? Il carattere di Bresson è dei più rappresentativi per la serietà e addirittura austerità dell'impegno. *Un condamné à mort s'est échappé* e *Le journal d'un curé de campagne* consacrarono largamente, anche in Italia, la sua fama di moralista senza grettezze, anzi aperto al ripensamento e all'analisi del caso umano. Regge, al confronto di queste affermazioni significative, la sua recente opera?

La storia è nota: Balthazar è un asinello, vittima e giudice senza volerlo delle vicende in cui gli uomini lo coinvolgono. Certi bambini, incantati della sua grazia di nuovo nato, lo battezzano, la sua padroncina, Marie, lo coccola. Età dell'oro. Ma presto comincia il suo calvario. Il mondo in cui gli tocca a vivere, passando da un padrone all'altro, è, a dispetto della semplicità rustica dell'ambiente, malvagio e corrotto. Acquistato da un fornaio di villaggio, è affidato a suo figlio Gerard, una specie di blouson noir campagnolo, ladruncolo e prepotente, che seduce Marie e la rende sua

schiava, tal quale l'asinello. Un delitto è commesso, non si sa quale e da chi, i gendarmi indagano tenendo d'occhio i cattivi soggetti del paese e un anziano ambulante alcoolizzato piuttosto sinistro ma forse innocente: il terzo padrone di Balthazar. Di mano in mano, il ciuchino capita in un circo dove è costretto alla parte di asino sapiente. Ma non è finita, altre avventure lo attendono, un tessuto di brutalità squallide e gratuite finché non incontrerà la morte, durante un'operazione di contrabbando. Marie, intanto, sempre succube di Gerard, rovina la sua vita, torbidamente incapace di riscattarsi e reagire. L'analogia fra il destino delle due creature è appena sottintesa, mai evidente: ma dalla crudeltà degli uomini solo l'animale sembra difendersi, inchiodando le cose e i gesti con lo sguardo attonito dei miti occhi profondi. Tale il sugo della storia su cui rifluiscono i ricordi di certa letteratura post-simbolista, di ricerca della « verità »: da Francis Jammes a Claudel a Alain-Fournier, e simili. Con tutte le inflessioni moralistiche che ne derivano.

La tecnica di Bresson è precisa, scarna, antiretorica: le immagini sono esplorate a fondo, rimanendo a lungo sullo schermo come riflessi nella retina di un occhio stupito a cui il cervello non trasmette i suoi comandi. A questa laboriosa lentezza si accompagna il disprezzo dei nessi fra l'uno e l'altro quadro, così nebulosi da richiamare il succedersi dei cartelloni esplicativi, nei racconti dei vecchi cantastorie.

Così costruito, il film si affida più che alla logica delle sequenze, alla interiorità presunta di ciascun fotogramma: non per caso vien fatto di pensare a un ritorno, da parte del regista, alle suggestioni del muto. Il problema critico sorge di qui, nel discernere se le figurazioni siano all'altezza del compito, abbastanza dense di significato e necessarie per scansare i pericoli della compiacenza calligrafica, dell'«art pour art» e, in fondo, di una nuova retorica. Un problema che non è facile risolvere.

Anche Lelouch, autore di *Un homme, une femme*, conta sull'eloquenza delle immagini. Il film che da principio sembra partire da uno stato di fatto alla Godard, se ne distacca a poco a poco, nel succedersi di quadri contemplativi, che però di rado indulgono ai primi piani di visi, mani, gesti silenziosamente rivelatori. I veri protagonisti sono piuttosto i paesaggi urbani e marini dove l'uomo e la donna, alle soglie dell'amore, s'incontrano: essi hanno la grazia dell'istante miracoloso che resterà intatto nella memoria, quando luci e colori parevano secondare con delicatezza l'accordo fra le cose e il sentimento, preziose garanzie dell'eccezione, del caso straordinario. Il dramma dei due vedovi, egualmente percossi da un ricordo funesto, non esclude la loro naturale vitalità, l'inconscio bisogno di un recupero: la loro psicologia non enigmatica, non banale, è semplicemente umana. Gli attori, soprattutto Anouk Aimée, recitano con una vigilanza che testimonia più che la loro evidente bravura, l'intelligenza del regista che li ha scelti: ancor giovani, ma un poco appassiti, essi richiamano i protagonisti dell'indimenticabile *Breve incontro* di David Lean. Di perfetta fattura, incalzanti e concisi i flashbacks dell'antefatto, specie l'episodio della tragica corsa automobilistica, un capolavoro di documentario e di montaggio. E tuttavia, la sagacia psicologica di Lelouch ha reso più ardua la ripresa della donna, già moglie di un caro pazzo, spericolata controfigura cinematografica, perito in un incidente sul lavoro. Qualcuno potrà osservare che dietro la scena d'amore nell'alberghetto traspaiono le lunghe

sequenze erotiche di *Hiroshima mon amour*, d'altronde piattamente imitate da tanti films degli anni sessanta; o lamentare che il regista conceda troppo alla tradizione del «tout bien qui finit bien», per la verità assunta un po' alla svelta. Piccola menda, quest'ultima, giustificabile col desiderio di soddisfare un vasto pubblico, mandandolo a casa contento, non perplesso o irritato, come oggi si usa. Un atto di coraggio, dopo tutto, data l'originalità di questo artista delle mezze tinte, che cerca una via d'uscita nel groviglio degli attuali problemi narrativi, senza cedere né al facile né all'impervio.

Se gli spettatori parigini si sono leggermente annoiati alle proiezioni di *Balthazar*, hanno invece molto gradito il filmetto con cui Roberto Rossellini è ricomparso sullo schermo televisivo e cinematografico: *La prise du pouvoir de Louis XIV*, evidentemente di stretta consumazione francese. Diciamo subito che, quando lo vedremo in Italia il pubblico dovrà dimenticare il curriculum rosselliniano, e anche il film su San Francesco con cui il regista esordì nel genere storico, suscitando pareri contrastanti.

Alieno, infatti, dalle ideologie che son state sempre alla base del suo lavoro, il Nostro si è qui ingegnato a dimostrare come il giovane Luigi, spettatore più che re durante gli anni della Reggenza, abbia, alla morte di Mazzarino, preso le redini del potere iniziando una sua politica di forza e di fermezza, preludio al celebre «l'état c'est moi» del suo lungo regno. Tutto si può fare con eleganza, anche un lavoro di commissione. Vediamo dunque come Rossellini se la sia cavata.

I problemi del film storico, si sa, possono presentare almeno due soluzioni: ricostruzione grossolanamente fastosa e popolare, da romanzo di cappa e spada, buttata giù senza scrupoli, con effetti luccicanti; o pretesto a una sottile indagine di idee e di costume, condotta sul filo di un'interpretazione ironica e sofisticata, spesso non priva di allusioni al momento presente. In quest'ultimo caso la precisione cronologica, la cura del particolare, il buon gusto del quadro sono d'obbligo e necessitano un lungo e intelligente lavoro di

documentazione, così letteraria come figurativa. Né l'una né l'altra soluzione ha scelto il nuovo Rossellini, si direbbe che egli non ci abbia nemmeno pensato. Vero che il film, eseguito per la televisione, non consentiva grandi mezzi spettacolari: ragion di più, parrebbe, per escogitare trovate e dedicarsi alle rifiniture. È successo invece che la preoccupazione di tenersi all'essenziale, e cioè al «come dovevasi dimostrare», ha dato luogo a un raccontino striminzito e alquanto squallido. Il consigliere storico del regista, il mediocre Philippe Erlanger, autore di un *Louis XIV* di stretta osservanza nazionalista, gli ha certo suggerito di dipingere la corte della Reggente, immiserita dalle guerre e dalle lotte delle due Fronde, costretta, durante le fughe, a dormire sulla paglia, mal nutrita, senza séguito. Sarebbe stata, in fondo, una buona occasione per chi avesse trasferito il realismo nella storia. Ne è risultata, al contrario, un'esibizione guitta, con costumi noleggiati dal trovarobe, e con comparse goffe, che non sanno recitare né muoversi. Il parlato è sentenzioso, didascalico, teso a un unico fine celebrativo, sicché più che a uno schermo bor-

ghese lo spettacolo par concepito per i giovedì delle scuole primarie.

S'è detto, anche autorevolmente, che il maggior merito del film sta nella proposta insolita di un giovane Luigi né brillante né maestoso, anzi massiccio e rustico, che cammina pesantemente, senza grazia né contegno, salvo che nell'impassibile immobilità del volto. Non era un ruolo difficile e il giovanotto cui è stato affidato, fisicamente idoneo, l'ha portato a termine con grande perseveranza. Comunque, a nostro avviso la miglior riuscita dell'operina va indicata nella lunga sequenza del pranzo solitario del re, meticoloso e circostanziato rito descritto dalle cucine alla gran tavola dove il sovrano spolpa coscienziosamente ossa e ossicini. Qui sembra apparire un'ombra di sorriso, una punta di humour, forse ottenuto in barba alle intenzioni dei committenti.

I quali, non c'è da dubitarne, sono, senza accorgersene, i buoni borghesi di Francia, così pronti a mugugnare, ma inguaribilmente attratti dal mito della potenza ed elettori compatti degli uomini che sembrano incarnarla.

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

