

L'APPRODO LETTERARIO

40

Rivista trimestrale di lettere e arti

N.40 (nuova serie) / Anno XIII / Ottobre / Dicembre 1967

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, CARLO EMILIO GADDA, 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 41 - Tel. 57-101

UN FASCICOLO: Italia: L. 750 - Estero: L. 1100 - ABBONAMENTO ANNUO: Italia: L. 2500 - Estero: L. 4000

ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA

SOMMARIO

n. 40 (nuova serie) - Anno XIII - Ottobre-Dicembre 1967

OMAGGIO A CECCHI

a cura di Giulio Cattaneo

CARLO BO	<i>Cecchi e le cose</i>	pag.	3
MARIO PRAZ	<i>Emilio Cecchi e la cattedra della terza pagina</i>	»	7
ADELIA NOFERI	<i>Le ragioni critiche di Emilio Cecchi</i>	»	17
GIOVANNI MACCHIA	<i>Cecchi e la letteratura al trotto</i>	»	25
ATTILIO BERTOLUCCI	<i>Cecchi critico d'arte</i>	»	31
ALFIO RUSSO	<i>Cecchi e il giornalismo</i>	»	35
GIULIO CATTANEO	<i>L'itinerario di Cecchi</i>	»	43
ENRICO FALQUI	<i>Invito ai « Pesci rossi »</i>	»	55
PAOLO GONNELLI	<i>Rileggendo una prosa di Cecchi</i>	»	64
MARCO FORTI	<i>Emilio Cecchi in « Arcadia »</i>	»	69
MASOLINO D'AMICO	<i>I taccuini di Cecchi</i>	»	79

TESTIMONIANZE E RICORDI

ANNA BANTI - GABRIELE BALDINI - GIANNA MANZINI - LEONE PICCIONI - MARIO
MISSIROLI - PIERO BIGONGIARI - MARIO CAMERINI - ALESSANDRO BLASETTI - CLOTILDE
MARGHERI

RASSEGNE

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	pag.	110
ALDO BORLENGHI	» » : <i>Narrativa</i>	»	112
LANFRANCO CARETTI	» » : <i>Critica e Filologia</i>	»	115
PIERO BIGONGIARI	<i>Letteratura francese</i>	»	117
SERGIO BALDI	<i>Letteratura inglese</i>	»	121
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	»	122
ANGELA BIANCHINI	<i>Letteratura spagnola</i>	»	126
CLAUDIO GORLIER	<i>Letteratura americana</i>	»	130
ALBERTO MEROLA	<i>Storia e cultura</i>	»	134
ROBERTO TASSI	<i>Arti figurative</i>	»	135
EDOARDO BRUNO	<i>Teatro</i>	»	137
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	»	141

Illustrazioni: Iconografia fotografica riguardante Emilio Cecchi

MAX ERNST - GIORGIO DE CHIRICO - VICTOR BRAUNER

CECCHI E LE COSE

di

Carlo Bo

Quale sia stato il posto occupato da Emilio Cecchi negli ultimi cinquanta anni di letteratura italiana sembra superfluo ripeterlo qui. Più utile invece ci sembra vedere quali siano state le ragioni di fondo della sua presenza e in che modo egli si sia distinto in tanti anni di lavoro critico e di invenzione letteraria. Naturalmente non mancano per quest'operazione dei riferimenti ben precisi: si comincia con i nomi del Pascoli e di Kipling e si arriva poi alla *Ronda* per passare ai *Pesci Rossi* e alla lunga interrogazione quotidiana che ha i suoi confini tra *Il tarlo* e il critico del *Corriere della Sera* ma, se si guarda bene, ci si accorge che sono tutti termini di valore generale, ci aiutano a capire Cecchi nell'ambito del suo tempo ma trascurano quelli che, a nostro avviso, sono i veri nodi di resistenza della sua particolare intelligenza. Ora da questo punto di vista, la prima cosa da fare è mettere in luce la concretezza di Cecchi, quel suo mai sconfessato bisogno di andare diritto alle cose, prima di tutto per tenere in soggezione l'altra sua tendenza romantica, il gusto dell'abbandono e della compiacenza sentimentale e poi per non restare prigioniero di tutta una serie di luoghi comuni, quali sono stati quelli che hanno caratterizzato la nostra letteratura del Novecento. Cecchi aveva due modi preferiti per condurre questa sua piccola battaglia di costume (non dimentichiamo che Serra è stato il primo a parlare di un Cecchi moralista): il rifiuto immediato, una reazione epidermica che tra-

diva un diverso orientamento generale e dall'altra parte un costante condizionamento delle verità quotidiane, accettate per desiderio di pace dalla comunità. Ma non sono i modi che ci interessano qui, anche perché la psicologia dell'uomo è sempre stata sufficientemente analizzata e illustrata dalla cronaca, bensì il fondo della reazione, la ragione per cui la sua natura lo portava ad opporsi a una lettura accondiscendente. Si provi ad esaminare la sua posizione lungo un numero largo di anni e si vedrà subito che il Cecchi perseguiva uno scopo ben preciso: demitizzare la letteratura e ancorarla a qualcosa di più solido, di meno suscettibile di corruzione sentimentale. Mancano nella costruzione dei suoi quadri, dei suoi rapporti grossi principi ispiratori. Nell'inevitabile polemica anticrociana, quale era stata vista e prospettata dagli uomini della sua generazione, egli seppe mantenere sempre una posizione oggettiva, di grande chiarezza. La cosa curiosa è che gli riuscisse di arrivare a risultati del genere che, fra l'altro, contrastavano con la sua natura così ricca di istinti di ribellione e di rifiuto. Ciò significa che alla fine aveva il sopravvento lo spirito critico, il rispetto delle cose. Ne conseguiva anche per il prosatore un regime di vita che vale la pena di analizzare brevemente: per quanto portato al rapporto estroso delle variazioni (si vedano le parole del Gargiulo a questo proposito), egli sapeva sempre chiudere al momento giusto e distinguere quello che era il frutto dei suoi umori, delle sue letture marginali da quanto invece costituiva il fondo delle verità per le quali non era disposto a fare concessioni. Anzi, era proprio la coscienza delle cose a metterlo in una posizione di privilegio, a proteggerlo dall'usura del tempo e delle mode.

Con questo non si intende affatto dire che come critico non abbia mai sbagliato, al contrario. Si vuol sostenere — caso mai — che anche i suoi errori dipendevano da questa estrema coscienza di certi valori e dall'impossibilità di aderire a degli esperimenti di cui egli non sapeva calcolare le possibili reazioni. Non occorre fare nomi, portare esempi e d'altra parte a noi interessa soprattutto mettere in luce questa sua costante cifra di riduzione. Tenere il pedale, controllarlo: tutta la sua storia sta qui. Eppure mi si potrebbe contrapporre tutta l'opera del prosatore e del commentatore ma neppure questo servirebbe. Alla fine ci si accorgerebbe che sotto tutti i giuochi

e sotto le sue impennate Cecchi aveva la prudenza di delimitare un campo sacro, di porre delle condizioni: andare al di là non rientrava nei suoi calcoli. Certi suoi rifiuti istintivi, per esempio per quanto riguardava la storia del futurismo, si spiegano soltanto in questo modo. Nella stessa luce va letta la parte di ossequio e di rispetto che c'era in lui per i grandi studiosi. Cecchi non era passato inutilmente nelle stalle del Granduca, trasformate in aule dell'Istituto di Studi Superiori di piazza San Marco a Firenze e tutti sanno che uno dei suoi santi è stato il Vitelli. Ma che cosa voleva dire Vitelli, tanti anni dopo, in un altro mondo, nel giuoco di altri valori da bruciare subito? Voleva dire il primato delle cose, il primato del concreto. La sua stessa filosofia si arrestava su questi punti: per Cecchi il giuoco poteva durare all'infinito, quel tanto che aveva imparato da Chesterton lo aiutava a superare le piccole difficoltà, gli ostacoli minimi della vita ma veniva sempre un momento che tutta questa frenesia umorale taceva di fronte a delle cose (libri, opere d'arte, monumenti) che avevano per lui un valore d'ordine sacro. Non discuteva più in quel momento, e questo non significava neppure che rinunciasse alla musica delle sue reazioni, non era disposto, cioè, a correggersi, soltanto sentiva che fra le sue possibilità e « quelle cose » non c'era nessuna linea in comune.

Degli uomini della sua generazione soltanto lui aveva questo senso delle ultime responsabilità. E questo ci spiega come rispetto a un Papini o a un Soffici egli apparisse sempre un po' contratto, troppo prudente, a volte addirittura avaro. Ma mentre gli altri andavano allo sbaraglio ed erano disposti a pagare di persona, a fare bancarotta, il Cecchi misurava i suoi passi, non dimenticava che c'erano delle cose per cui ben poco valevano l'improvvisazione o qualunque immagine di fede. Del resto, anche per Cecchi sembra utile parlare di fede ma in un senso del tutto diverso da quello che poteva valere per i suoi vicini: per Cecchi il credere nelle cose coincideva con la coscienza dei propri limiti. Di qui il continuo scivolare verso i riflessi, sui rapporti d'umore. Quasi egli volesse dire (e in fondo negli ultimi tempi non lo nascondeva): inutile stare a scherzare; ci sono delle cose che restano e non vanno discusse. Uno strumento di separazione a cui egli non mancò di ricorrere tutte le volte che il suo tempo lo portava a sposare una causa.

Anche qui mi si potrebbe obiettare che qualche volta ha sbagliato ma — stiamo bene attenti — anche questi errori derivavano dal sacro rispetto delle cose. In questi casi, egli sentiva che per molte ragioni derivanti dalla sua formazione non aveva i mezzi per aggredire la realtà sul punto giusto e quindi preferiva mettersi da parte.

Com'era questo suo mettersi da parte? Da ultimo era arrivato a far coesistere nello stesso movimento il sacro rispetto delle cose e un'altra filosofia che, a poco a poco, si era costruita nella frequentazione degli uomini. Certo, non è questa la zona più ricca della sua opera ma ha tutti i numeri per restare fra le più importanti. Una filosofia, del resto, che era strettamente legata a questa seconda valutazione delle cose, alla certezza che sarebbe venuto il momento della demistificazione. Quel tanto di baldanzoso e di eccessivo che c'era negli uomini del suo tempo il Cecchi lo aveva saputo domare o, per lo meno, separare nettamente: gli umori da una parte, riservati alla critica parlata, e la misura dall'altra, strumento indispensabile per non perdere di vista la realtà. Ecco perché l'ultimo nome della sua lunga avventura restò Guicciardini: il suo Vangelo di uomo affascinato dalla crosta impenetrabile delle cose.

Lo stesso rapporto vige nell'ambito della geografia letteraria del Cecchi: passare a Roma non ha significato — come si sarebbe potuto temere — cadere nel ritmo amplificatorio, al contrario è stato inteso dallo scrittore e dal critico come un invito a spostare i termini della verifica su un territorio molto più vasto. La stessa prosa conobbe una nuova fase di irrobustimento. Insomma, da qualunque punto di vista si voglia leggere la storia della sua evoluzione si conclude sempre che c'è un centro fisso e che tale centro era formato dal senso primo ed ultimo delle cose. Curioso dato per chi apparentemente ha subito il fascino delle parole, i riflessi dei "pesci rossi" nel piccolo acquario domestico della sua fantasia. Ma restiamo ancora per un momento sul rapporto segreto che ha animato tutta la sua esistenza fatta di opere, almeno per vedere che anche nei momenti di giuoco Cecchi obbediva a una spinta diversa: cercava di sfuggire all'urto della coscienza, nell'illusione di prendere i riflessi per vascelli magici e tutte le volte si trovava a fare dei conti ben precisi. L'umore non ha mai avuto ragione della profonda morale religiosa — non denunciata, non allusa — che egli sapeva raccogliere nel nome esatto e pulito delle cose.

EMILIO CECCHI

E LA CATTEDRA DELLA TERZA PAGINA

di

Mario Praz

Qualcuno scrisse che quella cattedra che Emilio Cecchi non si vide offerta per la sua *Storia della letteratura inglese nel secolo XIX* (1915, seconda edizione riveduta: *I grandi romantici inglesi*, 1962), se la creò invece, quanto più viva, sulla terza pagina dei giornali. E qualcuno rimproverò al Cecchi d'aver violentato l'articolo di giornale, sforzandolo a dir cose che nessun lettore sarebbe stato in grado di comprendere. I professori s'inalberavano contro l'intruso; Cino Chiarini arrivò a scrivere in una rivista filologica una requisitoria di cinquanta pagine per dimostrare, come ebbe a notare il Cecchi, che all'autore di quella *Storia*, « capitava di aver torto, ma sempre come un uomo », mentre il suo critico poteva « anche aver ragione, ma sempre come un automa ». C'erano invero in quella prima edizione della *Storia* alcuni errori; curiosissimi, pittoreschi quelli di versione di passi poetici citati (ne ha fatti di simili Robert Lowell traducendo Montale, e se ne è per giunta servito come di trampolino per le proprie variazioni fantastiche), ché bisogna pur dire che l'inglese, in senso scolastico, il Cecchi l'ha sempre saputo perfettamente. Sentirlo parlare inglese è stata sempre una pena, e ricordo che una volta, in tempi recenti, quando Edmund Wilson si recò a fargli visita, non riuscivano a intendersi. Ora come si spiega che uno che conosce male una lingua possa poi esser capace di giudicare (e con che sottigliezza, con che sensibilità per le sfumature!) le opere letterarie in quella lingua scritte?

Il caso ha qualche analogia con quello di Rousseau il doganiere, che non era stato mai nei paesi tropicali, ma ne aveva intuito così perfettamente l'atmosfera attraverso illustrazioni di solito divulgative e dozzinali, che pochi altri ne han saputo rendere così bene l'incanto e il mistero: a Tahiti si pensa più a lui, che non c'era stato mai, che a Gauguin, che c'era vissuto ma vi aveva trasferito certi elementi della sua Bretagna. Sia Cecchi che Rousseau il doganiere erano autodidatti e il loro segreto era quello dell'arte povera. Si è parlato del Cecchi come del più cospicuo rappresentante in Italia della prosa d'arte; io lo direi della poesia dell'arte povera. Su codeste basi egli era un mago. Del resto non ha mai celato le sue preferenze per l'arte povera. Certi prodotti artigianali del Messico gli erano più cari, li trovava fantasticamente più stimolanti delle opere d'arte più rinomate di quella civiltà, e dal suo soggiorno in quel paese ne aveva riportati alcuni che conservava gelosamente in uno scaffale a vetri, come altri avrebbe conservato porcellane preziose. Dei saggi di Charles Lamb, da cui tanto imparò nell'arte del saggio, apprezzava assai *Barbara S.* (e fu, credo, dietro suo consiglio che io lo inclusi nella mia antologia di quello scrittore), probabilmente per questo brano relativo ai primi passi di quella attrice divenuta poi famosa, Fanny Kelly:

« Molto tempo dopo che questa ragazzina era diventata una donna d'età, ho visto alcune di queste piccole parti, ciascuna di due o tre pagine al massimo, trascritte nella peggiore scrittura del suggeritore d'allora, il quale senza dubbio avrà copiato un po' più accuratamente ed elegantemente per le adulte stelle tragiche della compagnia. Ma pur così macchiate e scarabocchiate com'erano, roba da bambini, lei le conservava tutte; e, quando ebbe raggiunto più tardi l'apogeo della fama, era delizioso vederle rilegate nel più ricco dei marocchini, ciascuna — ognuna delle piccole parti formava *un libro* — con eleganti fermagli, dorature, ecc. Essa le aveva serbate coscienziosamente come le erano state consegnate; non una macchia cancellata o alterata. Le erano preziose pei loro commoventi ricordi. Erano i suoi principi, i suoi rudimenti, gli atomi elementari, i passettini coi quali s'era avvicinata alla perfezione ».

Si vedrà tra poco come il Cecchi prenda gli spunti per le sue immagini soprattutto da oggetti e circostanze umili, quotidiane, e se ho parlato poc'anzi

di Rousseau, potrei aggiungere ora il nome di Chagall, anch'egli capace dei più mirabili fuochi d'artificio con materiale da quattro soldi.

Chi va a cercare errori di disegno in un Rousseau o in uno Chagall? E che cos'erano gli errori d'inglese del Cecchi, e la sua poca padronanza della lingua di fronte alla sicurezza delle sue intuizioni critiche? Sta di fatto che nella storia degli studi inglesi in Italia, tra un primo periodo di divulgazione entusiasta e indiscriminata che conta i nomi di Enrico Nencioni e Adolfo De Bosis, e quello meno noto del primo cattedratico d'inglese alla Università di Roma, Federico Garlanda, e l'avviamento su sicure basi filologiche di quegli studi tra le due guerre, nel nostro secolo, i saggi inglesi del Cecchi e la sua *Storia* assolvero al compito d'aggiornamento e di critica di quella letteratura meglio di qualsiasi cattedra.

Se Cecchi, al principio del secolo, non contentava i professori, non contentava neppure, come si diceva dapprincipio, neanche i giornalisti. I quali trovavano che egli, in terza pagina, era un intruso, intruso per essere troppo astruso, e i più benevoli lo scongiuravano a mani giunte perché scendesse da quelle che a loro parevano nuvole, e si decidesse una buona volta a *write down*, come dicono gli anglosassoni, a mettersi alla portata di tutti.

Ma il Cecchi aveva già più rispetto per la cattedra da un lato, e per il gran pubblico dall'altro, di quanto non ne avessero certi professori e molti giornalisti. Il Cecchi portava con sé un bagaglio di punti di vista inediti, e faceva ai lettori il gran complimento di comunicarli come apodissi di palmare evidenza. Gridassero pure gli uni al paradosso, e parlassero gli altri di rompicapi, cruciverba, enigmi, cabale; sta di fatto che se il Cecchi non avesse seguitato diritto per la sua strada, dei volumi di saggi su scrittori inglesi e americani ov'egli ha raccolto saggi che era venuto pubblicando in giornali e riviste (editi da Carabba nel 1935, dal Mondadori nel 1947), ci capiterebbe oggi di dover dire quello che si disse d'un volume omonimo di un altro critico giornalista, Carlo Linati, apparso nel 1932, che cioè articoli scritti appositamente per un giornale mostran la corda appena si ripresentino nella forma più impegnativa del libro.

I saggi del Cecchi, invece, solitamente s'adagiano nel definitivo come nel loro clima naturale; e non dico con questo che dovessero essere, al loro

tempo, cattivi articoli di giornale. Se oggi il pubblico pretende dalla critica giornalistica più di quell'amena ed effimera divulgazione che pretendeva al tempo di Enrico Nencioni (per restar nel campo delle lettere inglesi), il merito è proprio del Cecchi. D'altronde quel cattedratico che da noi oggi s'accingesse a scrivere un manuale di storia letteraria inglese, non potrebbe non tener presente che quella *Storia* del Cecchi ha segnato un livello di maturità critica, dal quale non gioverebbe ridiscendere nelle divulgazioncelle da cultura popolare e nelle improvvisazioni provinciali; livello che gli studi inglesi avevano, all'epoca della *Storia*, raggiunto talora in Francia, e non tanto sovente, come si penserebbe, negli stessi paesi anglosassoni, ma non davvero in Italia.

Il Cecchi ha fatto bene a lasciare pressoché inalterata la *Storia* nel suo volume di *Grandi romantici inglesi*. Il mutamento di titolo è non solo giustificato dal fatto che, interrotta dalla prima guerra europea, l'impresa non fu più continuata dal Cecchi attratto da altri disegni letterari, come spiega nell'Avvertimento. V'è una ragione più sottile che deve essersi imposta al Cecchi, il quale vi accenna solo indirettamente quando dice: « Un libro che ha cinquanta anni non si modifica, non si corregge e non si “aggiorna”; a meno di non riscriverlo da capo a fondo ». Se il suo fosse stato un vero e proprio manuale di storia della letteratura inglese, perché non si sarebbe potuto e dovuto aggiornare? La verità è che manuale non era più di quanto non fossero una storia dell'arte fiamminga e olandese i *Maîtres d'autrefois* del Fromentin; perciò il titolo originario doveva cadere non solo per l'incompiuto assunto, ma per il carattere stesso dell'opera. È un libro, come quello del Fromentin, che documenta un entusiasmo, è dunque una tappa, e assai importante, nella storia del Cecchi critico e stilista.

Di un autore che non stima, lo Scott, il Cecchi dice che « procedeva per vignette ». Senza volervi menomamente insinuare quella nota di biasimo che nel contesto comporta codesta frase, possiamo dire che anche il Cecchi procede per vignette. Ce n'è tale galleria in quest'opera, che vien fatto di pensare alla fabulazione metaforica di un Basile. È il mosto della fantasia giovanile che fermenta — diremmo anche noi con un'immagine. Ci son periodi dove la successione delle immagini è così fitta, che non fa meraviglia

che Antonio Baldini potesse scrivere al tempo della prima edizione che dalla lettura del libro s'usciva con la testa intronata.

Ecco ad esempio come s'inizia il discorso sui poeti preromantici: « Era una vegetazione di poeti, sbandati come gli alberi pei monti, quando la flora cambia, e sul chiaro dei vigneti risalta il bruno dei primi quercioli radi e contorti; ma, salendo, il bosco si annoda e le piante trovano, a poco a poco, la loro statura e complessione ». A questa immagine di vegetazione che non ha di peregrino altro che il suo dilatarsi in vignetta, a mo' di similitudine omerica, segue un'immagine affatto diversa che fa pensare al decrepito David carezzato dalla procace Abhag: « Si assiste a tutti i miracoli di astuzia per mezzo dei quali la poesia cerca d'infiltrarsi nell'organismo della letteratura senile ». Subito dopo l'immagine d'un *clown*: « Il ridicolo che il Pope vestiva delle sue satire inamidate, si intenerisce su se stesso, si spiegazza addosso quei cenci, e vien fuori una lirica di buffonaggine singhiozzante, un mascherotto col viso ingommato di farina e di lacrime ». Alla quale immagine tiene immediatamente dietro quella d'un duello: « Nella duellistica letteraria, si mantiene arrotata la facoltà d'invenzione psicologica ». E due righe dopo l'immagine dell'inondazione d'un fiume aurifero: « Queste inondazioni di parole, qualche volta, portano alla luce la pagliuzza d'oro della poesia ».

In una certa misura tutti parliamo per immagini e per metafore, ma di solito così logorate dall'uso che passano senza che uno se ne accorga. Cecchi parla per immagini e metafore vive, che letteralmente saltano agli occhi e colgono nel segno così bene che, dove un piano ragionamento non persuaderebbe che a mezzo, finiscono per persuadere per intero. Anche dove non danno ritratti, ma caricature, come nei casi di Byron e di Scott. Sui quali, come diremo tra poco, il Cecchi forza la mano.

Sono immagini di solito alla buona, come si diceva dapprincipio, quadretti di genere d'un umorismo Biedermeier: « Nel Collins, l'abbandono sentimentale e stilistico in quella grazia malinconica, che doveva esser tanto prolifica, e fa pensare, nelle effusioni perlate e bagnate di lacrime, a un soprano che abbia un monte di figliuoli e nondimeno si intenerisca e singhiozzi in una parte verginale di Zaira o Zelinda ». Su certe osservazioni di Byron a proposito di Wordsworth: « Il nobile lord butta attorno questi

mozziconi di verità con l'aria di uno il quale fumi più innocentemente possibile accosto a un pagliaio, nella speranza che pigli fuoco ». Il Southey « si adagiò in una grossa, ottusa virtù, con ottimistica incoscienza fra canonica e infantile, nella sua libreria, legato al tavolo da un lavoro inutile e onesto tra il consenziente ronfare de' suoi gatti fusanti ». Sui suoi poemi: « Sopra il prolisso schema esemplificativo posava una forma borghesemente immaginosa come sulla groppa paziente d'una alfana da portare arcivescovi mettono una gualdrappa ricamata e pennacchi alla testiera. E se l'alfana restava sempre la stessa, la gualdrappa e le piume mutavano inverosimilmente ». Crabbe « fa l'effetto d'uno seduto in una corriera ad aspettare che si muova, senza accorgersi che i destrieri, strappate le tirelle, a quest'ora son già molte miglia lontano ». L'opera di Jane Austen è come « l'offerta della poverella massaia, che posa sui gradini dell'altare un canestro di grano e due tortore mentre attorno i servi dei ricchi accorrono ostentando fulgenti e pomposi vasellami nella cui lega il rame compete con l'argento e con l'oro ». « Miss Austen presenta le faccende della vita press'a poco come il girare d'uno spiedo senza cacciagione sul focolare gelido di una cucina deserta ». La romanziera introduce Caterina Morland « con l'affettuosa crudeltà con la quale un pediatra presenta in clinica un buon gobbino ». « Il pastore che nell'*Escursione* del Wordsworth a tutti i momenti solfeggia rauco come una tromba rotta ». « Ciò non impedisce il piacere di vederle (alla Austen) triturar per tutti i libri il solito argomento con una minuta rabbia hogarthiana, mordendolo rigorosamente a bocconcini come un gatto ». Talvolta la scenetta s'allarga a un effetto di film comico alla Charlie Chaplin: « Maledicevano Byron, ma correndogli dietro e facendogli codazzo. L'inseguimento si tramutò in una passeggiata trionfale ».

Non si finirebbe mai di citare. E non si dica che m'indugio troppo su un aspetto secondario dell'opera. Ché le immagini, come dicevo, se proprio non tengono qui luogo di argomenti, aggiungono ad essi un incanto visivo che abbacina. Son come epigrammi che definiscono per sempre una situazione, una persona. Cecchi fa critica come Chateaubriand faceva teologia nel *Génie du Christianisme*: per immagini. La fantasia del Cecchi non si limita al dettaglio, investe interi cicli, spazia su generazioni di poeti, e allora non son

più similitudini, ma miti che nascono. Vede *in nuce* in Blake quasi tutta la poesia dell'Ottocento inglese; paragona Coleridge a un ghiacciaio, « celato nodo vitale di un organismo di montagne ». Nei casi più discutibili si tratta di tipologie, come quando parla di come debba intendersi la vita interiore degli inglesi, e della capacità dello spirito celtico (termine ripreso da una poco esatta idea dell'Arnold) a vivere la vita ideale come uno svolgimento di crisi coerenti.

Ma anche quando è spericolata, e dà di persone e fenomeni una interpretazione parziale, la pagina del Cecchi comunica il gusto d'una caricatura ben riuscita, seppure feroce. Accanto ai saggi su Coleridge, su Wordsworth, su Shelley, su Keats, che rimangono tra i più acuti e validi che si siano scritti su quei poeti (e formano la più gran parte del libro), quelli su Scott e Byron, che soprattutto piacevano ad Alfredo Gargiulo, si rileggono come saporite *travesties*, e basterà appena rilevare che per esaltare il Manzoni a scapito dello Scott non c'era bisogno di dire che quest'ultimo aveva una « completa insufficienza etica e civile », e per dir male della poesia di Byron non occorre scrivere: « Libertà e rivoluzione son cose gravi e non si aiutano umiliando dentro di sé la dignità umana ». Dopo quel che ha dimostrato la Langley Moore (*The late Lord Byron*, Londra, Murray, 1961), la nostra opinione su Byron non può essere così categorica. Né del resto potrà dirsi inferiore alla *Marfisa bizzarra*, un poema come il *Don Juan* a cui si dovevano ispirare Heine e Puškin. Il Cecchi non è mai fuori tono quando parla per immagini; lo è talvolta quando parla in nome di un'etica superiore, o fa della psicologia di popoli. E non poteva non essere così, perché se la *Storia*, come l'autore ha poi riconosciuto, è « un documento della felice ed illusa gioventù », si sa che i giovani hanno tendenza a riuscire sforzati quando s'impancano a discutere di problemi morali — hanno ancora tutta un'esperienza davanti a sé — ma van sempre sicuri quando s'affidano ai doni della propria fantasia.

I saggi raccolti in *Scrittori inglesi e americani* recano dopo il titolo l'indicazione della data alla quale furono pubblicati inizialmente. E se anche la data non ci aiutasse, riconosceremmo i saggi scritti all'epoca della *Storia* (1915) da quelli scritti intorno all'epoca dei *Trecentisti senesi* (1923) — per

fermarci ai volumi come punti di riferimento — dal prevalere nei primi del gioco delle metafore per rendere in forma icastica intuitiva le risultanze del giudizio critico, mentre nei secondi quel procedimento immaginifico ha fatto luogo ai legittimi processi logici e discorsivi. Il Cecchi s'è accorto che, dopo tutto, a esser molto precisi, si guadagna in peso e in eleganza, oltrech  in concisione, se pur si perde in morbidezza e in festosit . E a questo proposito si potrebbe forse chiosare una buffa frase del Prezzolini: « Il soggiorno a Londra ha fatto tanto bene ad Emilio Cecchi », aggiungendo che l'esempio dei saggisti inglesi del Settecento, limpidi e logici secondo la pura classicit  palladiana, non deve essere stato senza influsso sul Cecchi. Ne sia riprova il fatto che le qualit  che egli (nel saggio *Dell'articolo di giornale* ripubblicato nell'*Osteria del cattivo tempo*, 1927) riscontra in quei saggisti inglesi si ritrovano nei suoi saggi stessi: « Una cultura classica, squisita ma non mortificante, un'autentica e non pedantesca seriet  morale... l'agile e bizzarra disposizione a cogliere nel meschino frammento di vita una verit  inaspettata e profonda... Mai il giornalismo fu colloquio cos  nobile e cordiale con il lettore ». Qualit , del resto, che si ritrovano anche nella miglior tradizione italiana ottocentesca, sicch  quando il Cecchi ha certe uscite alla casalinga come: « E vorrei essere altrettanto sicuro di vincere al lotto... », o: « E se un giorno abbia a toccarmi la disgrazia d'andare a finire in prigione, preghiamo che almeno sia una di quelle nostre vecchie carceri in cima a un monte... », non sappiamo se meglio immaginare, a sfondo di tal colloquio cordiale col lettore, Button's Coffee-House, colle ombre dello Swift, dello Steele, dell'Addison, o un pergolato toscano propizio ai riposati ragionamenti. Tanto l'esperienza esotica in Cecchi   andata a vantaggio del miglior sangue nativo.

Ma quando tutto   detto a lode della nitida e succinta logica, e della convenienza di non farsi una maniera monotona e meccanica di certi procedimenti fantasiosi e mitici, aggiungiamo pure che al Cecchi iniziale, quello delle immagini colorate e festose, si ritorna con piacere:   un vino spumante che sa ancora di mosto, gonfio di forza lirica che, se sarebbe ingiusto rimpiangere nei saggi pi  tardi, ben pi  ricchi di *body* come un vino vecchio di gran marca, non possiamo non gustare come qualcosa di deliziosamente aereo; v'  un incanto nel fresco gioco della giovinezza, e se   giusto che la

«face del ver» dissipi alla fine i cori delle ninfe, si vede poi che le ingenue grazie di questi avevano, in fondo, già comunicato, in arabeschi simbolici, la stessa verità. Ecco un esempio della prima maniera del Cecchi, che vien qui a proposito, giacché siamo a parlare di ninfe: «Le Sand e le Eliot, ninfe sostenenti le urne reclinate di inesauribili fiumi d'inchiostro». Si potrebbe anche analizzare l'immagine, come il Mignault faceva degli emblemi d'Alciato, e trovarvi espresso, a mo' d'epigramma, tutto un discorso critico: ma pur fermandoci al mero valore decorativo, come non essere indulgenti a tanta leggiadria di divertimento rococò? E prima che Marie Bonaparte, in due grossi tomi, avesse documentato fin troppo minutamente la fatale meccanicità di certi ritorni nella vita sentimentale del Poe, il Cecchi aveva suggerito la stessa cosa suggellandola con un'immagine: «Nel disordine di quell'esistenza turbinosa esse (le donne amate dal Poe) paiono fissarsi al suo destino, secondo una fatalità architettonica, come cariatidi in un ipogeo». Un'altra immagine, relativa all'arte dello Stevenson (su cui vertono alcune delle pagine migliori del volume), ci dà anche la chiave degli ulteriori sviluppi della tecnica del Cecchi. Lo Stevenson «era di quei pittori che stemperano gli ori e le gemme del sultano e i colori del tramonto, nella loro nuova edizione delle *Mille e una notte*. Ma poi si scopre che la figura più luminosa la tinsero con una scatola di acquerelli da una lira, come quelle che per dipingere i mari ed i regni delle loro carte geografiche adoperano i bambini». Il Cecchi si è convinto, in definitiva, che i risultati più grandi si possono e si debbono ottenere con i mezzi più modesti; e anche — secondo l'insegnamento del Chesterton, la cui figura campeggia tra questi *Scrittori inglesi e americani* — «che il viaggio, la ricerca, la fatica, sono il tributo d'amore necessario alle cose vicine, tante volte vedute, più che alle cose imprevedute e lontane; che il problema, il segreto, il mistero vigono in riguardo a ciò che è noto, volgare, e non a ciò che è raro ed ignoto».

Per questo tra i libri del Cecchi nella mia biblioteca quello che più mi fa sentire vicino a lui è *La giornata delle belle donne* apparso nel 1924 a Roma in una collana dal titolo «La terza pagina», con un disegno di Amerigo Bartoli che ha colto del volto di Cecchi un atteggiamento essenziale. È un libriccino dall'aspetto molto dimesso, stampato su una brutta carta che col

tempo s'è ingiallita; ha una copertina gialla quasi come quella dell'odierno *Codice di avviamento postale*. Costava due lire. Quando a suo tempo gli osservai come povera fosse codesta edizione, mi rispose che a lui piacevano proprio i libri in veste ordinaria, quasi in tenuta di servizio: in tal veste gli piaceva di leggere i classici, quanto più povera tanto meglio. La carica fantastica del contenuto non fa che avvantaggiarsene. E ricordai che Agesilao re di Sparta si faceva vedere intorno in un mantello vecchio e di stoffa qualunque, che Carlo V fece il suo ingresso a Lucca nel 1541 vestito con un saiaccio nero di panno grosso e spelato, con un gabbano del medesimo panno e colore che un servitore non si sarebbe degnato di portare, che Napoleone prediligeva l'uniforme di *petit caporal*, e che Stevenson, uno degli scrittori più cari al Cecchi, soleva vestir così male, che una volta, presentatosi per riscuotere un assegno a una banca di Clermont-Ferrand, suscitò a tal punto la diffidenza degli impiegati, che gli dettero pochi minuti di tempo per eclissarsi prima di chiamare la polizia, e un'altra volta, andato a far visita a Sidney Colvin, per poco non fu scacciato dal servo che lo prese per un mendicante. Anche le fate più prestigiose talvolta si presentano poveramente vestite.

LE RAGIONI CRITICHE DI EMILIO CECCHI

di

Adelia Noferi

Può apparire singolare il fatto che l'attività di colui che è stato forse il più autorevole critico del suo tempo fosse segnata ai suoi inizi da una fondamentale sfiducia nella critica.

« La critica, dopo tutto, è attività così di trapasso, continuamente destinata a sciogliersi in quelle che sono le uniche forme di attività intellettuale assoluta, e cioè: l'arte e la filosofia » scriveva nel 1913 a proposito di W. Pater, e, più precisamente, nello stesso anno, annotava nei « Taccuini » (che il « Corriere della Sera » va pubblicando in questi mesi): « La grande obiezione è questa: la critica è una posizione intermedia, di trapasso, non c'è che la conoscenza ultima, la filosofia, che può assolvere completamente il bisogno di cui la critica pretende, frettolosamente, darci la soddisfazione. E l'arte per un altro verso... Tutti siamo critici in quanto discutiamo la esperienza; ma un critico come “ professante critica ” è un mostro ».

La sfiducia nasce dunque dalla constatazione del limite dell'attività critica quando le si chiedi la risposta definitiva alle domande esistenziali, ed insieme dall'avvertire separati — e non dialetticamente operanti — i due poli di cui si compone: l'elemento razionale-intellettuale e quello fantastico-intuitivo: una bipolarità, alla quale il successivo lavoro di Cecchi riuscirà a dare personalissime soluzioni. Ma negli anni, appunto, delle sue prime esperienze critiche (gli *Studi critici*, il *Pascoli*, le collaborazioni alla « Voce ») egli ebbe a

soffrire acutamente della forza divergente ed insieme fortemente attrattiva delle due componenti: onde il carattere « fieramente speculativo » dei suoi primi saggi, (secondo il giudizio del Gargiulo, attentissimo lettore ed interprete di Cecchi fin dai suoi inizi) quando scriveva perentoriamente: « la critica è storia, e perciò scienza, e perciò filosofia... alla critica si spetta dichiarare filosoficamente la poesia in sé attraverso le sue relazioni con la vita », (in *Studi critici*, p. 41); ed insieme il carattere lirico-immaginativo del suo linguaggio, dove si scaricava in un estremo turgore verbale la pressione di una volontà di conoscenza, affidata, più che alla operazione razionale, alla forza evocativa ed associativa delle immagini. Parallelamente « il bisogno di cui la critica pretende... darci la soddisfazione » informa di sé il contenutismo moralistico della sua ricerca, ed alimenta quell'ansia insoddisfatta di cui il saggio su Pascoli resta il massimo esempio, (dietro al miraggio di quel « bisogno continuo, una fame acuta della propria profondità interiore » che volta a volta lo esalta e lo delude), ma che sta alla radice di tutta la « passione » che insieme turba e sostiene questa esperienza critica (Serra scriveva, nel '14: « Cecchi porta nella critica una passione e un'ansia intera, profonda, che non c'è nelle mie cose... io faccio la critica come gli artisti — dal punto di vista del mestiere — è Cecchi, pur con molta immaginazione, come i moralisti » Epistolario, p. 485).

Il notissimo saggio del 1911 *Intorno a B. Croce e a G. D'Annunzio* (ora in *Ritratti e Profili*), così sintomatico e fondamentale non solo per Cecchi giovane ma anche per la situazione culturale dei giovani di quel tempo (« ma questi [D'Annunzio e Croce] stanno nell'evidenza del loro significato come due erme nel punto dal quale prendemmo la via; o dove, una volta, bisognò tutti fare capo. Tutti rechiamo i segni di questo passaggio... ») punta decisamente sulla rivendicazione della positività di quell'« ansia » appassionata, che si oppone alla « completa pronunciabilità del reale » in nome della zona d'ombra all'interno o al di là dell'immagine o dello schema razionale, il « così detto non-esistente, soltanto per il quale, invece, tutto il resto esiste ». « Non voler murare una vòlta di definizioni sopra un mormorio di parole ansiose, significa appunto non aver vergogna del dolore e dell'ansietà... si sente non più vergogna, ma uno sgomento appassionato; e si dura

fatica a non sussultare, ad aspettare calmamente » *ibid.*, p. 243). L'attrazione che esercita in Cecchi questo « altro » che si sottende alla parola pronunciata (« fra parola e parola si aprono stretti e appena viabili corridoi in tutte le direzioni... » *ibid.*, p. 245), un'attrazione che subito produce un contraccolpo di « sgomento », si estenderà poco a poco all'attrazione esercitata da tutto ciò che di « oscuro », di indeterminato e « impronunciabile » serpeggia in agguato dietro alla forma evidente del reale (oggetti quotidiani, paesaggio), e che costituirà la « religio demoniaca » (secondo le parole di Contini) del Cecchi scrittore dei Pesci Rossi (assunti qui per antonomasia). Così se lo scopo da raggiungere, nella prima sua critica, era quello della ricerca della « verità interiore » attraverso la drammatizzazione delle personalità poetiche con lo strumento dell'analisi psicologica in senso lato (si vedano certe note dei « Taccuini » del 12-2-1912, nel « Corriere della Sera », 29 settembre 1967), questo fine tenderà a spostarsi, a partire dal « Kipling » e soprattutto nella « Storia della Letteratura Inglese », verso la scoperta dei rapporti fra lo scrittore esaminato e quel « mistero dell'universo », la cui interrogazione gli era apparsa nel Pascoli così deludente (« ...un tentativo troppo fiacco di spiegazione del mistero dell'universo. Questo mistero non turba il poeta con interrogazioni ben precise, al morso delle quali non possa sfuggire... » p. 21). La « Storia » si fonda quasi esclusivamente sull'esame dell'etica e del « sentimento della natura » dell'autore o del periodo considerato, premesso che la Natura è già concepita come coagulo di impenetrabilità, oscurità, mistero, di tempo incalcolabile, di segni magici, stregoneschi: aspetto visibile di una realtà « diversa » e conturbante, chiaro anticipo di quella che sarà la Natura del Cecchi non solo critico, ma scrittore.

Ma occorre soffermarsi sul contraccolpo emotivo che l'attrazione verso il mistero produce in Cecchi, quello « sgomento » e quel « sussulto » che si identificano con una vera reazione di paura. L'importanza della « dialettica della paura » è stata acutamente rilevata nell'opera di Cecchi-scrittore da Contini (*Un anno di letteratura*, p. 111-112), ma direi che è estremamente determinante anche per Cecchi-critico. Se nel citato saggio del '911 egli affermava risolutamente: « E bisogna che dentro al sistema dell'idealismo assoluto, dell'assoluta pronunciabilità del reale, si faccia strada, a risalirlo, una colonna

intuizionistica, a raccogliere tutti gli elementi che esso non raccoglie e dargli così la vita » (p. 237), in realtà, di fronte alla discesa agli Inferi o alle Madri che costituì la grande tentazione novecentesca, egli fu trattenuto da quello « sgomento » (una mescolanza di pudore, di consapevole rinuncia, di esorcismo), intorno al quale il suo lavoro si costituì come una strenua, vigilantissima, e sempre minacciata, struttura di difesa. Se rifiutava la vòlta murata di « definizioni » sopra il « mormorio di parole ansiose », egli si affannerà tuttavia a murare una vòlta di coscienza formale sopra l'informe, di finitezza attiva sopra l'infinito.

Attratto vertiginosamente verso l'impronunciabile, l'infinito, egli resiste alla vertigine con una forza che si identifica, prima ancora che con la razionalità di un'idea, con la totalità vitale di un'azione. Un'azione difensiva e costruttiva insieme, che abbia la validità e la consistenza di una scelta e di un atto morale. « Si discute, tutto, dentro, per noi, per il piccolo noi; ma si subisce l'infinito di fuori. "Classicità" era, invece, questo preciso contrario: l'esperienza individuale infinita seppure infinitamente segreta e celata; ma l'azione scolpita, sagomata, irrevocabile... noi dobbiamo "rimettere in forma" l'azione » (« Taccuini », maggio-luglio 1913, « Corriere della Sera », 17 novembre 1967) « Il pensiero della transitorietà del tuo essere deve farti disposto a sacrificarti, in ogni momento, alla sublimità, alla perfezione di qualunque tuo atto; a raggiungere, in forma, quello che ti è negato come possesso duraturo » (« Taccuini », 3 giugno 1912, « Corriere della Sera », 29 settembre 1967).

Questa dialettica tra attrazione e sgomento, tra rischio e paura, fra il « non voler essere consolato » e il « bisogno di camminare sul sicuro », tra l'impronunciabile e la compiutezza formale, condiziona non soltanto la sua opera di scrittore, ma anche quella di critico, nella duplice misura del linguaggio e degli strumenti di indagine da un lato e delle scelte esemplari dall'altro. L'esemplarità fondamentale resterà quella, più volte sottolineata e analizzata dai critici, della sua contrapposizione tra civiltà « verticali » (l'oriente, le culture primitive, i decadentismi), dove l'ossessione ripetitiva e la spazialità vuota, si aprono verso l'infinito ed il magico, con il suo sottofondo di terrore; e civiltà « classiche », fondate sull'accettazione del limite

(un limite antropocentrico, determinato dall'uomo proprio nella misura della sua umanità), che si assommerà nei due massimi « exempla » di *Messico* e di *Et in Arcadia ego*; ma questa bipolarità funzionerà come riferimento (palese o sottinteso) di tutte le sue operazioni critiche. La misura del giudizio si fonda sul riscontro insieme delle capacità di non ignorare il recondito, di avvertire l'abisso, ma anche di non lasciarsi trascinare dalla vertigine, di opporre ad essa l'organizzazione della coscienza, la saldezza di una struttura che « tiene ». Da un lato dunque l'attenzione per i testi « inquieti » (certi inglesi, certi contemporanei); ma dall'altro la difesa della tradizione, della classicità (come della toscanità, del buon senso), dove anche « la fantasia e il sogno hanno da essere soprattutto credibili, organici, penetrabili, abitabili, e si direbbe comuni » (*Pesci rossi*, p. 9). È estremamente sintomatico, ad esempio, che la sua attenzione critica si sia così poco fermata sulla poesia, e soprattutto sulla poesia simbolista e post-simbolista, quella che ha affrontato il rischio fino all'estremo. Verso di essa si direbbe che Cecchi avverta un senso di disagio, non già per scarsa comprensione o simpatia, ma all'opposto per un ritegno di pudore nel lasciarsi coinvolgere da un gioco troppo pericoloso, dove la tentata prossimità con l'informe, il caotico, l'originario indeterminato, rischia di risucchiarlo verso la tentazione della vertigine, così acutamente avvertita. Negli *Appunti per un Periplo dell'Africa* scriveva: « ...la gente applaude al miracolo, ma insieme ne sospetta. È, del resto, lo stesso stupore e sospetto che nel nostro mondo, più o meno, circonda l'artista, l'attore, il poeta. Da noi si finge pudicamente di non accorgersene che son brutti mestieri, cose che non si dovrebbero fare » (p. 48). E, più chiaramente e direttamente in *Abuso della parola* (*Di Giorno in Giorno*, p. 238-41), esaminando le ricerche espressive novecentesche, affermava: « Perché l'abuso delle parole e delle immagini corrode la barriera morale che trattiene, filtra e matura i sentimenti nella loro autenticità. Disperde il riserbo e il pudore che garantiscono la sincerità e fermezza delle emozioni... Incoraggia a più osare e prevaricare ».

Riserbo, pudore e ritegno di fronte alle « cose che non si dovrebbero fare » sono dunque i suoi baluardi difensivi che non solo incidono sulle scelte critiche ma, come dicemmo, direttamente sul linguaggio e la struttura dell'indagine. È chiaro che lo straordinario impasto di linguaggio inventivo

(lirico-drammatico) e linguaggio familiare, in ogni tipo di prosa di Cecchi nella sua maturità, rappresenta la felicissima soluzione di equilibrio dialettico delle due forze divergenti che abbiamo esaminato. E la componente ironica viene a costituirsi come strumento principe, a stabilire quell'equilibrio dinamico proprio nella misura in cui l'ironia non si volge tanto all'oggetto esaminato quanto al rapporto fra sé e l'oggetto, fra sé e la propria emozione; a costituire quel diaframma di « ritegno e pudore » oltre il quale l'emozione stessa tenderebbe verso certe soluzioni elegiache che affiorano di tanto in tanto nella sua trama stilistica. La stessa funzione che assolve l'ironia sul piano stilistico è assoluta, sul piano della ricerca critica, dall'ancoraggio alla « realtà ». Già nel 1912 egli parlava della necessità di « tenere in reciproco contatto con le prove empiriche le prove ideali » (*Scrittori inglesi e americani* p. 176) per poter « camminare sul sicuro »: nell'arco del suo lavoro critico, le « prove empiriche », i « riscontri con la realtà » andranno poco a poco allontanandosi dalle ragioni puramente psicologiche e si preciseranno sempre più su una attentissima e acuta evocazione di ragioni biografico-culturali (secondo la grande lezione di Sainte-Beuve), che diano garanzia di « concretezza » alla ricerca critica. Si sviluppa insomma in Cecchi una sorta di « realismo critico », che costituisce la particolarità della sua metodologia, per cui l'indagine non affonda, di là dall'opera o dallo scrittore esaminato verso le domande ultime (o le verifiche di un'ipotesi) sulla natura dell'arte (o dell'uomo stesso), come nei vari tipi di critica problematica, e neppure si basa sull'analisi oggettiva dell'opera in quanto « fatto », come nei vari tipi di critica, in senso lato, tecnico-descrittiva; ma si pone « dentro » l'opera stessa (risolvendola anzi tutto nei suoi elementi narrativi: la sua straordinaria capacità di « riassumere » i testi esaminati, e non importa se narrativi o poetici), assumendone i problemi, ma conservando, nello stesso tempo un distacco rispetto ad essa, una prospettiva interiore, che permette la straordinaria situazione di osservatore dall'interno della realtà osservata. « Si legge soprattutto per imparare a star dentro alle cose, pure infime e ingrate ch'esse siano, e partecipare nei loro infiniti rapporti e significati vitali » (*Libri nuovi e usati*, p. 207). Ed il suo « star dentro » significa anzi tutto comprensione ed accettazione della realtà offertagli (« È chiara la nostra preferenza d'un altro punto di vista, secondo il quale lo scrittore, il poeta, sono quello che

sono; e ciò che conta per il critico letterario, come ideale lettore, è soltanto di vedere in che modo e con quale pienezza e purità, nella loro opera abbiano saputo esserlo », *Scrittori inglesi e americani*, p. 241): quella « indomita e calma virtù di accettazione » che ammirava in Guicciardini e che costituisce l'approdo ultimo della sua esperienza, rispondendo al suo lontano « si dura fatica a non sussultare, ad aspettare calmamente ».

L'operazione critica parte dunque da questa « accettazione » preliminare della realtà delle opere, che costituisce il tessuto di fondo del suo saggio (allo stesso modo, del resto, come nella sua attività di scrittore: opere, come luoghi, paesi, oggetti o avvenimenti) e si esplica attraverso una vera e propria « rappresentazione » di quella realtà. L'opera, cioè, più che indagata, ragionata o descritta, è rappresentata per segni che l'intelligenza del critico estrae dall'opera stessa o costituisce come emblemi.

L'esplicitazione narrativa dei contenuti, come delle situazioni biografiche, ambientali e culturali, ed il reperimento dei moduli stilistici si pongono così sullo stesso piano di quella sorta di « comparazioni », così caratteristiche del suo procedimento (spesso assai ampie e apparentemente quasi autonome, come « pezzi » di prosa saggistica inseriti nel contesto critico, o estremamente abbreviate nello scatto di una metafora o di un aggettivo), che costituiscono dei veri equivalenti emblematici dell'opera. Equivalenti interpretativi, tuttavia, dove proprio la frizione (più che fusione) fra elemento fantastico-emotivo ed elemento intellettuale dell'operazione critica provoca quel crepitio singolare del linguaggio di Cecchi nell'atto di rappresentare la realtà dei testi mediante un nuovo testo capace di restituire il primo, ma con l'aggiunta del luore vivido dell'intelligenza critica che lo penetra dal « di dentro ». Di un libro intorno a Di Giacomo, Cecchi scriveva: « Mancano al libro quelle dieci o venti pagine... dove l'esegesi diventi a sua volta ispirazione e creazione, e l'« universalità » del Di Giacomo non più soltanto sia ammirativamente enunciata, ma espressa concretamente ed interpretata dall'emozione e dal discorso critico » (*Di Giorno in Giorno*, pag. 277).

Il lavoro di Cecchi si sviluppa appunto in questo rapporto tra « esegesi » e « creazione », tra « emozione » e « discorso critico » nella « concretezza » della rappresentazione critica.

La soluzione espressiva di questa sorta di rappresentazione è la forma del

«saggio», di cui Cecchi stesso ha tracciato splendidamente la storia e indagato la natura in uno scritto fondamentale per la sua stessa «poetica» (*Saggio e prosa d'arte* pubblicato in «L'Immagine» n. 11 e 13). Qui il rapporto dialettico tra «fantasia» e «intelligenza» è risolto con la netta prevalenza del secondo termine (soluzione «classica» del «saggio», rispetto alla soluzione «romantica» della prosa liricizzata o «prosa d'arte»), vale a dire che lo scatto intuitivo-fantastico si opera a partire da una realtà già percorsa e frugata dall'intelligenza e che l'elemento emozionale resta sotto la vigilanza assoluta dell'elemento intellettuale, anche se ha la sua parte ben precisa nel gioco di chiaroscuro, nel movimento dei piani del discorso e dell'indagine. In una lettera indirizzata a chi scrive, Cecchi si soffermava sull'importanza che avevano per lui quelle pagine di «Immagine» su un tema che lo impegnava così da vicino: «È, in sostanza, la legittimazione di una "poetica" a spunto scopertamente intellettuale... vorrei aver "reso" il carattere di quello scatto, scocco, di quella divampazione, per cui nel "saggio", dall'"intelletto" si dà un tuffo nel sentimento poetico: la struttura, insomma, di quella geologia così eterogenea, eppure così legata e bloccata»: che è, in fondo, la struttura della sua stessa prosa. Quello scatto, o divampazione, valevano per lui proprio ad aprire nella trama delle salde barriere difensive dell'"intelletto" i vividi spiragli verso le immagini della «realità interiore», così come ad aprire nella «rappresentazione critica» certe fulminee e sorprendenti immagini della «realità interiore» dei testi, quella realtà legata ad un quantum di ineffabile di fronte al quale si determinava il suo ansioso «sgomento».

Il «tuffo nel sentimento poetico», sia sul piano dello scrittore che su quello del critico, Cecchi lo operò per questa via di «creazione figurata» come ebbe a dire di Montaigne, per rapide puntate, barbagli, improvvise aperture, essendosi consapevolmente vietata quella dimora continua e quell'indagine avvicinata che avrebbero rischiato di attrarlo verso la forzatura di un «segreto» che doveva restare tale. («In fondo, bisogna prendere i poeti come ci vengono dalla natura e dalla storia... Noi abbiamo il diritto d'esigere che un poeta realizzi la sua ispirazione o non faccia il poeta. Non abbiamo diritto d'entrare in merito alla qualità dell'ispirazione stessa. Essa è un segreto fra il poeta ed il Padre Eterno», *Poesia italiana del Novecento*, in «Beltempo, Almanacco delle lettere e delle arti», 1940).

CECCHI E LA LETTERATURA AL TROTTO

di

Giovanni Macchia

Cecchi, così come l'abbiamo conosciuto, seguito, amato, era un uomo di una estrema semplicità. Semplicità vuol dire tante cose. Per Cecchi voleva dire disprezzo delle « maniere » e del superfluo. Non renderemmo un buon servizio alla sua memoria se oggi noi lo aggredissimo con parole sonore, oggi che non può più protestare, come sapeva fare in modi spicci e un tantino bruschi quando si sentiva lodato un po' troppo. E sarà bene non spendere altre parole di compianto e di rammarico per il grave danno che la nostra cultura ha subito da questo colloquio interrotto.

Il primo spontaneo sentimento di gratitudine verso di lui è legato ad un puro moto di gioia. Non l'empito vorticoso che ci regalano per attimi e frammenti alcuni poeti, l'entusiasmo che trascina e poi un po' ci abbatte, quando rientriamo nella vicenda delle nostre giornate. Il suo dono ci veniva offerto in termini più usuali, senza che il donatore scendesse fino a noi dall'empireo. Cecchi era una consuetudine della nostra vita, e nessuno dimenticherà che, aprendo il giornale accanto alla colazione del mattino, tante volte e per tanti anni ha ricevuto da lui il primo sommesso buongiorno: e la sua firma in fondo all'articolo prendeva una dimensione diversa dalle altre che, d'uguale grandezza, comparivano nella stessa pagina. L'inchiostro nero spargeva intorno a quel nome non so quale luce. La persona che avevi visto e cui avevi parlato il giorno innanzi veniva subito cancellata.

Noi abbiamo amato Cecchi anche perché ce ne potevamo « nutrire », perché in noi tutti coltivò l'illusione (ingenua illusione) di potergli un po' somigliare. Non si provava soltanto ammirazione, come per alcuni patroni delle lettere che vogliono essere adorati e poi lasciati in pace, nella loro solitudine. Leggendolo non ci respingeva tra i reietti, tra i non battezzati che non entreranno mai nel sacro tempio dell'arte. Si stabiliva un rapporto di utilità diretta, senza il quale nessuno scrittore può dire d'assolvere una funzione, d'avere una voce su questa terra. Egli ci *serviva*. E quando a poco a poco con gli anni, con il lavoro, diventò una specie di nume delle nostre lettere, fu sempre uno di quei numi domestici e familiari, cui si ricorre quasi quotidianamente anche per un nonnulla.

Cecchi è passato nella considerazione dei più come un maestro della prosa d'arte, come lo strenuo difensore dei cosiddetti valori formali, e non dico che non lo sia stato, egli che fu uno dei maggiori stilisti che abbia avuto l'Italia nel nostro secolo. Ma proprio per questo non era facile sorprendere l'accento tutto particolare ch'egli dava al concetto di prosa.

Una volta, in uno dei suoi lunghi viaggi, considerando alcuni tessuti messicani eseguiti dalle donne Navajo, notò ch'essi presentavano nella trama e nel disegno una piccola frattura, una menda, che appunto la donna Navajo lasciava alla fine del suo lavoro. Cosa c'insegnava quella volontaria imperfezione? Credo due cose. Primo: che l'opera non debba essere tale da non lasciare nell'esecuzione un segno, quasi come una piccola firma di chi la creò, un'ombra di tempo, il disegno di una mano nel colore di una giornata. Secondo: il rifiuto abbastanza visibile della pura oggettività, che ha il suo confine ultimo nella macchina.

Il prosatore d'arte si chiude entro il rettangolo bianco del suo foglio come entro una prigione. La prosa di un grande scrittore, come egli fu, è d'essenza e per costituzione dinamica. La parola era tale in rapporto al ritmo che sprigionava. Ritmo, misura, ordine e movimento nello spazio. Partendo dal titolo d'uno dei suoi libri non sarà irraguardoso sostenere — egli che amava dire che una cosa è tanto seria che non si può che scher-

zarne — che una delle grandi benemerenze di Cecchi fu d'aver imposto alla nostra prosa il passo ostinato e deciso di un cavallo al trotto. D'aver affermato, nella lotta quotidiana per l'espressione, l'economia e la bellezza di una letteratura al trotto.

La vita trascina i pensieri che non abbiamo scritto, le cose dette e dimenticate, pensate e distrutte. L'andatura veloce e tranquilla di quel trotto era un tentativo d'arginare la dissipazione, di rimarginare le ferite causate dalla follia, dalla vuota verbosità o dall'afasia; dai fallimenti, dalla morte. La sua natura d'antiromantico lo conduceva a non considerare l'eccezione come una strada, personale e accidentata che fosse, per arrivare alla letteratura, cioè alla forma e al pensiero. Il disordine, la sguaiataggine ubriaca, l'allegro esame delle mostruosità umane, la moderna teratologia, come ebbe a chiamarla una volta, gli aspetti più superficiali del maledettismo sempre ricorrente nelle crisi delle civiltà letterarie, i drammatici cozzi delle individualità e delle coscienze, se fanno fumo e non approdano a nulla, lo ebbero tra i più convinti e vigorosi oppositori, e non di rado un negatore. L'impegno che, prima d'ogni altro suo negozio, spettava allo scrittore, all'uomo di cultura del nostro tempo, non più Apollo, non più Ercole, era l'umile e utilissima fatica di ripulire le stalle d'Augia.

Sarebbe assurdo ravvisare in quest'amore della pulizia e dell'ordine una forma di misoneismo, proprio da parte di lui, di Cecchi, che per decenni aveva lavorato ad aprire al nostro sguardo affascinanti territori con una generosità senza pentimenti. L'ordine può significare anche il rigido ossequio ad una realtà preesistente, che bisogna riverire e mai rompere. La sua « fiorentinità » non gli insegnò nulla del genere. La forza di certe verità nella loro corsa verso il futuro prende maggior consistenza se esse sono preparate di lontano, proprio come il ritmo di un cavallo che viene lanciato nella pista dopo aver bene accordato il passo.

Si pensi a quel che fu la sua giovinezza: gli anni della sua formazione culturale, le esperienze che attraversò, le accese e infinite letture, gli umori che salivano alla superficie nell'acerbità dell'età giovanile, i suoi odi, le sue insofferenze, i suoi entusiasmi; i suoi tentativi estetizzanti, la sua ambizione

di aggredire il pensiero con l'immagine. Si pensi a quella che fu la lenta formazione della sua idea del « saggio », la delizia di scoprire sempre più ricche relazioni tra le arti per offrirne continue equivalenze. E allora si vedrà che il saggio cecchiano, esercitazione critica d'invenzione e di fantasia cui noi non eravamo abituati, nacque proprio da quel disordine, dalla necessità non di condannare ma di convogliare entro agili tracciati quell'ingorgo di idee e di sentimenti, di sensazioni e di immagini: di provarne la validità non soltanto sui libri, applicazione di una cultura sulla cultura, ma nelle occasioni della realtà in un determinato momento della nostra esperienza sensibile. Fu una ricerca drammatica. Rifiutando il sistema, come rigido sogno d'eternità, Cecchi realizzava in un movimento di costante ripresa il grande principio: « *ne pas conclure* ». Cioè: per salvare un'esperienza, che avrebbe potuto diventare inestricabile groviglio, era opportuno rinunciare ad ogni idea di galoppo forsennato, che lo avrebbe portato chissà dove: forse verso il silenzio. Bastava imporsi una misura leggera, scandita nel tempo e nella determinazione del circuito: una pista abbastanza breve.

Non è che questo « maneggio » umano di Cecchi, pur diretto contro il caos e l'anarchia letteraria, mettesse direttamente in fuga i mostri. Quei mostri qualche volta se li andò a cercare, e anche molto lontano. Spegnerle le fantasie della materia o le potenze latenti non era affar suo, ma solo ridurle e renderle intelligibili: un modo, avrebbe detto in altro senso Mallarmé, per aiutare l'idra a vuotare la sua nebbia. E qui il simbolo del cavallo in corsa si allea a quello del pesce rosso, agile di linee e spaventoso a guardarlo di faccia, chiuso nella sua sfera d'acqua, che non sta fermo un minuto, e genera curve su curve e si porta dietro l'infinito. L'infinito sigillato in una palla di vetro, nel cerchio di una luminosa e inesausta mobilità.

Nei rapporti con la natura non si deve chiedere ad un impegno come fu il suo un abbandono sensibile, un rapporto diretto e ingenuo. Non di rado la natura e l'arte vivevano in Cecchi come in un perenne confronto, quasi di sfida. L'una sembrava non voler cedere all'altra: non poter morire senza l'altra. Anche uno spettacolo naturale veniva contagiato dalla cultura. È il suo antiromanticismo, il suo antirousseauismo. La natura è

li, immutabile e impenetrabile, profonda e misteriosa. Non è che essa imiti l'arte, ma nelle supreme espressioni la natura si svela attraverso quel possente intermediario: l'arte. Gli animali di Cecchi, le pantere, gli oranghi, sembrano pitture mezzo distrutte, larve, vestigia di una fantasia antidiluviana. Nel suo mondo, investito di tempo, la cultura dura fatica a morire: come nel paesaggio toscano, come nelle colline di Firenze. E nei momenti di stanchezza gli vengono incontro, quasi a sorreggerlo, il latino di San Girolamo e le apparizioni di Edgar Poe.

In questo brillare di corrispondenze egli esercitò fino al possibile tutto il suo magistero stilistico. Ristabiliva unità al mondo, un'unità geografica e temporale, più vivida quanto più retta su elementi discordanti. Il passato non domina sul presente (come nella buona società), ma il passato e il presente vivono come in condominio, scambiandosi non di rado i loro preziosi sedimenti. Le civiltà verticali (l'America del Nord) s'avvicinano a quelle di scavo, pure e mentali (la Grecia), le civiltà misteriose e ieratiche (Messico) a quelle razionali (Firenze). Le civiltà dotte e metafisiche si scontravano con quelle attratte perennemente dal fascino religioso della morte. Le maschere sacre di onice e ossidiana del Messico, che erano come volti riflessi nella sfaccettatura d'un incubo, volti di moribondi, guardavano fissamente come civette con i loro occhi argentei le azzurre superfici dell'Apollo del Belvedere. E raccontò egli stesso che, avendo lasciato poco prima nella Basilica di Assisi la Santa Chiara dell'affresco di Simone Martini, sentì svanirsi in un ruzzolone di secoli e di civiltà. Infilatosi in un cinematografo aveva visto Greta Garbo con la zizzeretta e gli occhi appannati.

Scrittori della sua generazione entrarono nel gran teatro delle lettere con la loquela del Margutte del Pulci. « Ed ebbi voglia anco io d'esser gigante ». Egli non fu afflitto da alcun complesso di gigantismo. Non volle esser un grand'uomo. Gli bastò d'essere un uomo. E man mano che gli anni passavano, la sua intelligenza, invece che prodursi in riflessi cangianti e lampeggianti, si piegava non di rado entro quella curvatura in cui l'ironia, nel suo colorito rilievo di realismo e di buon senso, arrivava con sicurezza all'espressione. In casi gravi, quando erano la natura e la ragione ad essere

minacciate, e si giungeva a forme di pura imbecillità, quell'intelligenza, superati gli stadi dell'ironia e dello scetticismo, diventava di una guizzante insolenza satirica.

« Con le parole non si mantengono gli stati ». Con le parole non si regge la letteratura. Questa forma di sempre più mite esaltazione e poi di lenta sfiducia verso il valore assoluto della parola, verso il pigro mondo interiore che languisce e si ramifica lentamente su se stesso, come certe vegetazioni insidiose o splendidamente inutili, non furono tra i minori motivi che lo spinsero negli ultimi anni a seguire con sempre più assidua decisione quel che accade nel nostro sbattuto mondo della cultura, dalla recensione del libro fresco di stampa, alla cosa vista, alla « notizia », al ritratto di una città o di un personaggio. La sua poetica certo non s'era mai inserita nella « lignée » postbaudelairiana e simbolista, se questa esprimeva il rifiuto in senso illimitato del viaggio o l'esaltazione del « viaggiatore immobile », che sogna e non vede. Gli avvenimenti, i paesi, la società, le idee, i libri, le opere d'arte, il campo ben segnato della visione e dell'intelletto, non perdettero fino all'ultimo il loro potere di sollecitazione. E la fedeltà a questo incontro tra l'ordine e l'avventura, questo rispetto dell'evento, quest'umiltà verso la vita, furono senz'altro sino alla fine tra i lati più moderni di Cecchi, le ragioni migliori del suo insegnamento.

Grazie a tale esercizio, la sua opera resterà anche come una personale, straordinaria testimonianza del nostro secolo nelle sue immagini, nei problemi e negli interessi che lo hanno attraversato. Per suo merito in gran parte, il giornalismo era divenuto letteratura e la letteratura alto giornalismo. L'umanista, già catafratto nel suo regime di perfetta immobilità, era entrato da parecchio nelle redazioni dei giornali. Il cosiddetto « mondo interiore » affrontava i rischi dell'esistenza, veniva provato, messo qualche volta in scacco e controllava la sua autenticità non sugli « universali » ma nelle mille occasioni e nella difficile provvisorietà della quotidiana esperienza.

CECCHI CRITICO D'ARTE

di

Attilio Bertolucci

Non mi sembrerebbe giusto parlare in particolare di Cecchi critico d'arte, tanto meno di Cecchi storico dell'arte, anche se *in limine* della sua bibliografia, strette fra un Kipling e un Pascoli, stanno delle *Note d'arte a Valle Giulia* (1912), e sul finire della sua lunga vita operosa appare il nutrito volume dei *Piaceri della pittura* (1960), che raccoglie scritti di vari tempi, anche ultimi. Ogni volta che abbiamo letto Cecchi, e lo abbiamo letto sempre certi di ricavarci qualcosa, non abbiamo mai troppo badato all'occasione che l'aveva mosso, perché era lui che cercavamo; era la sua voce, con quelle inflessioni, impennate, sprezzature, che ci attraeva: ne eravamo forse un po' drogati. Va comunque riconosciuto che fra le cose di questo mondo che lo hanno invogliato a pensare e a scrivere con quell'applicazione intera ma non mai travalicante una certa misura che gli abbiamo invidiato, l'arte, dico la pittura e la scultura, occupa un posto rilevante. La contemporanea, sino a un certo punto (tant'è vero che, all'occasione critico militante, cronista di biennali e di quadriennali, non s'è mai preoccupato di raccogliere gli scritti nati da tali occasioni, forse s'è difeso da chi lo sollecitava a farlo); poi alcuni momenti e personalità del '300 e '400 italiano, per la precisione toscano; e per intero il giardino negletto, o peggio malfrequentato, della pittura italiana dell'800.

Si vede già da questo itinerario un po' capriccioso che non c'era in

Cecchi un disegno sistematico di ricerca, che del resto egli non si propose neppure negli studi letterari: non si autodefiniva, del resto, giornalista, con larvata superbia ammiccando a Addison, Steele, Lamb, giù sino alla Virginia Woolf del *Common Reader*?

I suoi volumi che più si configurano come opere di stretto metodo storico-critico sono i *Trecentisti senesi* (1928), il *Pietro Lorenzetti* (1930) e *Giotto* (1937) nella famosa collana dei *Valori plastici* di Broglio, a poca distanza dal gran libro che è il *Piero della Francesca* di Roberto Longhi. Con Longhi, allora, Cecchi diresse riviste di non lunga durata ma di molto peso in quegli studi, riservandosi il suo '800, scarsamente apprezzato dal Longhi, e qualche tipo a sé, come il Bachiacca.

Sia nei *Trecentisti* che nel *Lorenzetti* sono pagine fulgide, che resteranno. Ma bisogna riconoscere che il condizionamento della serie, affidata di norma a specialisti, l'obbligatorietà delle annotazioni e della bibliografia minuta, sorta di fardello forse un po' ozioso per chi ai suoi autori, pittori o scrittori che fossero, s'era sempre accostato con una certa speditezza di bagaglio, non giovarono a Cecchi. Verrebbe da dire che persino la ricchezza delle esemplificazioni fotografiche, totali e particolari e dettagli, non sempre si addiceva ad un uomo *dont l'humeur était vagabonde*, per fortuna sua. Quel dover tenere di continuo un occhio all'illustrazione, allora poi in un bianco e nero così lontano dallo splendore dell'originale ricordato, e l'altro alla pagina in progresso, doveva risultargli defatigante, forse rischioso per il fine ultimo, la pagina, appunto, scritta.

Lo sentiamo più sciolto, più interamente se stesso, e quindi in grado di raggiungere invenzioni, « dal vero », critiche più fulminee, una resa stilistica più singolare, in un mazzetto di saggi che aprono i *Piaceri della pittura* e dove egli parla di artisti del Rinascimento fiorentino, dal suo nascere al suo morire. Il pezzo più famoso del gruppo, però, non è centrato su di una figura, ma, diciamo, su di un « concetto », e s'intitola *Fiorentinità*: l'astratto, così concreto, del titolo è diventato proverbiale, entrato nell'uso quotidiano della conversazione.

« La gentildonna e la popolana fiorentina, che inducendovi impercettibilmente qualcosa di disadorno e quasi povero, temperano una moda troppo



1 - Una recente fotografia di Emilio Cecchi

*

pubblic. estate 1927

EMILIO CECCHI

L'OSTERIA DEL CATTIVO TEMPO

la 2^a ediz: N° 53, "Corvi", Collana Universale
Moderna, Milano, 1935



MCMXXVII
EDIZIONI "CORBACCIO ..
MILANO

avventata: nel loro gusto o semplice istinto, ubbidiscono ad un senso inde-ro-gabile del rapporto, sia estetico che sociale; ch  nulla a Firenze par da fuggire come l'uso indiscriminato e direi ingordo di ci  che cade fuori del rapporto, o che deliberatamente lo infrange: della cosa, insomma, che stona... E si parla sempre di fiorentino riserbo e cautela, e della fiorentina freddezza e gretteria? Ma cos'altro sono esse, se non prospettiva in atto... D'altra parte, non mi sento di escludere che nell'operaio, nel piccolo artigiano, nell'arti-stuccio, che ancora patisce il rovello e come la fatalit  ereditaria di voler "far le cose per bene", sopravviva, pi  che nell'intelletto, nella matrice dei sensi, un barlume dell'antica, aurea geometria... ».

Questi saggi in cui Cecchi si cimenta sull'arte fiorentina del '400 e '500 dall'Angelico, non angelicato ma riportato giustamente nella « prospettiva » dei suoi grandi concittadini coetanei, all'estremo *maudit* Pontormo, hanno la misura giusta, non eccessiva, dell'*essay* a lui cos  congeniale. E vanno a col-locarsi in una sua antologia ideale, non discosto da certe prefazioni a Robert Louis Stevenson, a Virginia Woolf, a Bruno Barilli: cose indimenticabili, che stagionano benissimo, non fanno uno scricchiol . Ma il libro, riguar-dante l'arte, pi  bello e pi  fuso, di Cecchi resta *Pittura italiana dell'Otto-cento* (1926). Sono meno di cento pagine in formato piccolo, eppure racchiu-dono cento anni di nostra pittura, e, per scorci, di nostra storia, che difficil-mente saranno superate. Perch , appunto, la trattazione dell'argomento   cos  umana e intera che non soltanto i pittori e le loro opere vengon fuori di quel tempo che ci appassiona e mortifica per il rapporto parentale che ad esso ci lega, ma un po' tutta la gente che vi sta dentro. Di quell'umile Italia, umile davvero nel suo vivere quotidiano, come nella sua, eppure eroica, partecipazione alla storia del mondo: e di conseguenza nell'arte, salvo i grandi, solitari geni Leopardi e Manzoni, figli di classi alte in fondo distaccate da quella nascente piccola borghesia che   invece protagonista del secolo.

Libero da quanto un po' lo trattiene ogni volta che deve visitare secoli che sono riserva di specialisti, Cecchi con *Pittura italiana dell'Ottocento* finisce per darci un piccolo capolavoro non solo di genialit  critica e scrittura stu-penda, ma di perfetta messa in luce dei rapporti, pochi, purtroppo, con la

grande arte contemporanea francese. E non basandosi su impressioni, ma tenendo conto dei fatti concreti (viaggi, possibilità di conoscenza diretta di opere trasigrate in Italia, eccetera). Nell'addio agli artisti che con tanta intelligenza e *pietas* filiale ha contribuito a mettere in luce vera, egli però scrive: « Avvenne che in tanto rigoglio, la loro opera è tuttavia come umiliata, in un certo senso povera di intellettuale beltà e maturità spirituale. Lo stimolo dell'individualità, dell'originalità, tanto utile contro la convenzione accademica, fece, altresì, che ogni artista pretendesse vivere quasi esclusivamente delle proprie invenzioni formali. Non venne ristabilito che saltuariamente il corso di una tradizione stilistica: per la quale, indipendentemente dal valore degli artisti, le condizioni furono assai più favorevoli, per esempio, in Francia ».

Si poteva esser più onesti, precisi e intrepidi nel concludere, dopo aver dimostrato così grande affetto nel valutare anche i minori, i minimi? Qui non c'è più da antologizzare, ma da accettare per intero un'opera cui si dovrà tornar sempre, quando si voglia comprendere il nostro '800, ripeto, non soltanto pittorico.

CECCHI E IL GIORNALISMO

di

Alfio Russo

Nella collezione « I classici italiani contemporanei », edita da Mondadori, spicca il nome di Emilio Cecchi sulla copertina d'un volume di mille pagine, intitolato *Saggi e vagabondaggi*. Sono gli scritti di Cecchi, pubblicati nella « Tribuna » e nel « Corriere della Sera » tra il 1916 e il 1959. Non vi troviamo quelli di critica letteraria e d'arte figurativa, e nemmeno i grandi *reportages* messicani e americani, raccolti nei libri notissimi intitolati *Messico* e *America amara*; ma vi troviamo elzeviri indimenticabili come *I pesci rossi* e l'opera essenzialmente giornalistica di Emilio Cecchi, un giornalismo fresco, e pungente, nonostante la sua lunga età.

Noi giornalisti diciamo che un articolo vive solo qualche ora; gli articoli di Cecchi, vivono da cinquant'anni, si leggono ancora, si leggeranno domani, come il giornalismo di Voltaire e di Goethe. Perché Emilio Cecchi è stato, per l'appunto, un giornalista come Voltaire e Goethe, i quali, senza volerlo deliberatamente, seppero salvare da un gran mucchio molte cose viste, vissute e pensate, raggiungendo la posterità attraverso il trascorrere del tempo.

Rispetto al giornalismo, Emilio Cecchi presenta versanti apparentemente opposti. Abbiamo in lui uno dei padri dell'elzeviro e della prosa d'arte. D'altra parte, abbiamo il viaggiatore, il *reporter*. Cecchi, come intendeva il giornalismo? In quel suo libro che ho ricordato *Saggi e vagabondaggi* c'è uno scritto dal titolo *Dello stare a sedere*, in cui Cecchi esprime il sentimento,

il sapore, la filosofia del suo giornalismo. Egli si trovava a Londra, in « servizio », come si dice, per il suo giornale. Incontra un giovane collega, il più giovane dei giornalisti italiani residenti in quel momento nella capitale britannica. È l'indomani della prima guerra mondiale, già si prepara la conferenza della pace. I giornalisti sono a caccia di notizie, e uno d'essi, appunto il più giovane, si vanta dinanzi a Cecchi d'averne mandata una, veramente straordinaria, al suo giornale; una notizia che poi si rivelerà non veritiera. Come un artista che si sente incompreso, il giovane giornalista, racconta Cecchi, cominciò a spiegare le clausole, le convenzioni, le regole e controregole di quella caccia alla notizia, di quell'inseguimento, di quella scherma o moscacieca col Tempo. Ma se vuol raggiungere il Tempo, replica Cecchi al giovane collega (ma anche lui era giovane a quell'epoca, sol che era intelligente, colto e saggio), è inutile che lei si metta a corrergli dietro. Le volerà via il cappello. Se vuol raggiungere il Tempo, la miglior tattica è sempre di aspettarlo a sedere.

E qui Cecchi spiega il suo modo d'esser giornalista. Secondo il giovane collega, il giornalista è essenzialmente un uomo che corre. Secondo me, dice Cecchi, il giornalista è un uomo che sta fermo. Il giovane collega credeva solo alle notizie che vengono da fuori: io non credevo che alle notizie che vengono di dentro.

Ecco il senso del giornalismo di Cecchi: le notizie che vengono di dentro, cioè l'intelligenza del fatto, la meditazione sul fatto e sulla notizia. Finché il giornalista sarà a caccia di notizie, nessuno oserà sospettare che a sua volta questo cacciatore sia un fuggitivo. E caccia disperatamente la notizia, l'informazione, perché fugge disperatamente l'idea, l'opinione, che invece bisogna possedere, anche se è sbagliata.

L'idea, l'opinione. Cecchi, quando scrive l'articolo, anche se racconta un fatto, ha idee, ha opinioni. Egli pensa, egli medita, e così il fatto, passato al vaglio della mente, acquista la sua reale dimensione, la sua verità.

Elzevirista di penna finissima, Cecchi fu campione di un genere letterario e giornalistico che non si basa sulla notizia. Gli bastava un qualsiasi umile pretesto per erigere l'architettura della sua prosa, piena appunto di notizie che vengono dal di dentro. Ma questo, come già dicevo, è soltanto un aspetto di Cecchi scrittore di giornale. Egli è stato anche un grande viag-

giatore, un grande *reporter*, un giornalista che si misura con la realtà, con i fatti, con le cose.

I suoi libri di viaggio *America amara*, *Et in Arcadia ego* e *Messico* stanno lì a dimostrare la capacità di Cecchi ad entrare nella realtà così com'è. Certo, sono scritti nei quali si respira un clima d'arte. Ma si tratta di un'arte che egli non si propose di raggiungere come un obiettivo esplicito: l'arte risulta, invece, dallo sforzo di riferire e di descrivere il più esattamente possibile ciò che egli vede e le impressioni che l'osservazione della realtà gli suscita. Una volta egli ebbe a dire, in polemica con quelli che lo giudicavano come maestro della prosa d'arte, che non aveva mai creduto in questo genere letterario e che la sua intenzione principale era stata sempre quella di riferire e raccontare le cose con il massimo possibile di precisione.

Dunque, gli elzeviri e gli scritti di viaggio sono come i poli estremi entro i quali si svolge l'ampio arco della multiforme attività che Cecchi ha svolto nei suoi lunghi anni di giornalismo. Due aspetti apparentemente molto lontani e molto diversi del suo magistero. Se essi hanno potuto coesistere nello stesso scrittore è stato perché il suo temperamento e la sua intelligenza trovano la ragione di questa unità nella profonda vocazione alla realtà. Per l'appunto, Cecchi si vantava con gli amici di essere sempre stato devoto alla realtà che era la sua musa. È questa la bandiera sotto la quale vorrei morire, scrisse una volta; la bandiera del ritorno alle cose concrete.

E così egli esprime anche la propria natura toscana. Non so se Eugenio Montale avesse ragione di dire che Cecchi è stato probabilmente l'ultimo dei grandi scrittori toscani. Ma non c'è dubbio, mi sembra, che mai come in Cecchi, nel nostro Novecento, la toscanità ha espresso una sintesi così perfetta di vita morale e di stile letterario. Fiorentino di razza, Cecchi derivava dalla civiltà di Firenze un gusto per i valori certi, fermi, toccabili, un disprezzo per ogni enfasi retorica, talvolta un virile pessimismo e un sorriso d'ironia, che si risolvevano in quella prosa straordinaria per lucidità e precisione. Educato sui classici, egli innestava una sensibilità modernissima, affinata nella consuetudine con la letteratura anglosassone, sul tronco d'una antica dignità artistica, saldamente radicato nei secoli toscani dal Trecento al Cinquecento.

Nella sua pagina vibrano gli echi di un'essenzialità che non ammetteva

frange, e che già era stato il primo carattere d'una famiglia di secchi realisti, dal Sacchetti al Davanzati. Non a caso Cecchi sentiva tanto vicino a sé il Guicciardini. Quella stessa molteplicità di sguardo, quello stesso senso polifonico della realtà, che Cecchi trovava in Guicciardini e che noi riconosciamo in lui, doni d'un giornalista sovrano che corregge ogni eventuale dispersività professionale usando lo stile come strumento di precisione: per fissare nella misura obbligata dell'articolo tutti gli stimoli raccolti lungo la via, e disciplinare le osservazioni, gli umori con il rigore della parola esatta.

Fu Pancrazi a paragonare l'articolo di Cecchi a un vivaio; un vivaio di spunti, di idee, di immagini, di emozioni. Ora che Cecchi non è più fra noi, e nessuno ci sa restituire la finezza del suo occhio, sappiamo che in quel vivaio germogliava e fioriva un gusto sempre ordinato dalla chiarezza della mente e dalla limpidezza dello stile — qualità che i superstiti hanno rare occasioni di esibire —. E fu Piovene a dire che nella prosa di Cecchi quasi si avverte un ronzio di arnia. Questa è appunto la grandezza di Cecchi giornalista: una vibrazione continua, il fervore d'un seme che si schiude e cresce, raggiunti con una misura, un pudore, una pazienza della verità, un rapporto fra il vero e l'ideale.

«Noialtri scrittori di giornali...», diceva sempre Cecchi. E infatti giornalista si considerò sempre, benché i giornalisti vedessero in lui soprattutto il grande scrittore, il critico letterario, il critico d'arte. E sapeva e voleva essere giornalista, pur senza mai pensare a trarne vanto e profitto. Voglio dire profitto anche economico. Cecchi era un uomo all'antica, per niente ossessionato, come si è generalmente in questi tempi, dalla smania di guadagno a qualunque costo. Nei sessant'anni della sua attività letteraria e giornalistica, Cecchi non diventò mai ricco e nemmeno benestante, come si dice. Lavorò fino agli ultimi giorni della sua vita, non solo perché la sua mente era feconda, ma anche perché aveva bisogno di guadagnare un po' di soldi. E quale modestia. Ricordo la sua sorpresa quando gli comunicai che il compenso per i suoi articoli gli era stato aumentato. Perché darmi di più, aveva l'aria di dire, e in un certo modo lo disse, se quanto mi davate prima mi bastava? Per un numero speciale del «Corriere della Sera», dedicato all'Inghilterra, egli scrisse un lungo articolo sulla fortuna di Shakespeare in Italia — uno degli ultimi suoi articoli — che gli fu ricompensato al doppio della solita retribuzione. Mi scrisse un biglietto per dirmi la sua gratitudine

(proprio così, gratitudine) e anche per dirmi: io ho fatto la stessa fatica che per ogni altro articolo.

Ricordo questi piccoli episodi per sottolineare lo stile signorile, il riserbo, la dignità di Emilio Cecchi, il quale accompagnava sempre il suo articolo con un biglietto scritto a mano, in cui chiedeva al direttore se l'articolo gli era gradito, se gli piaceva. E come e quanto mi era gradito e mi piaceva! Per obbligo professionale, io leggo ogni giorno decine di articoli. Quando arrivava quello di Cecchi, in mezzo ad altri, lo leggevo per primo, con la curiosità e l'attenzione di chi s'aspetta una scoperta. E sempre, lo dico senza alcuna esagerazione, avevo il piacere della scoperta.

Cecchi andava già verso gli ottant'anni, anzi li aveva passati, il cuore gli doleva per la malattia d'una sua figlia carissima, quando scrisse un elzeviro incantevole intitolato *I cipressi di Bolgheri*, pubblicato nel "Corriere della Sera" il 23 settembre 1965, press'a poco a un anno dalla sua scomparsa. Egli era andato a Castiglioncello, dalla figlia, per qualche giorno di vacanza; di là s'era spinto fino a Bolgheri, dove non era mai stato. I cipressi di San Guido li aveva soltanto intravisti dalla strada ferrata che fiancheggia l'Aurelia. « E confesserò — scrisse nell'articolo — che così di sfuggita mi erano sempre parsi inferiori alla loro fama e a quello che poi mi resi conto che sono ». Il paesaggio maremmano, la memoria del poeta, quanti pensieri e quante scoperte forniscono allo scrittore. Ricordando la celebre quartina:

*Di cima al poggio allor, dal cimitero,
Giù da' cipressi per la verde via,
Alta, solenne, vestita di nero
Parvemi riveder nonna Lucia,*

Cecchi scriveva: « Poche volte avevo sentito una realtà fantastica, un moto d'affetti e di memorie, rifluire con spinta impetuosa, con magnetico potere, nella realtà presente, nella vita che continuamente rinnova. Erano i versi, Goethe diceva, "dei quali appare dinanzi a noi l'oggetto vivente". Lontano dal disordine e dal cinismo delle nostre barbarie, avevo respinto il fiato della morte fra gli avanzi polverosi del campestre cimiterino, e nella poesia queste confuse emozioni si componevano in non so che quieta luce di fedeltà e quasi di felicità ».

A ottantadue anni, quando la vita di un uomo rassomiglia a un albero secco, senza alcuna fronda, senza linfa, quale felicità esser così ricco di sentimenti e d'intelligenza. Ma Cecchi era così ricco perché non aveva mai cessato di scavare dentro di sé, non aveva mai cessato di sentire e di pensare. La sua lunga età era ancora curiosa, ancora vogliosa di sorprese, di ricerche, di scoperte.

E quale disciplina di lavoro, quale serietà professionale. Quando morì Ardengo Soffici, in un pomeriggio d'agosto del 1965, la notizia arrivò al giornale verso sera, c'era pochissimo tempo per scrivere un articolo e io non avevo il coraggio di chiederlo a Cecchi. Soffici era suo coetaneo e amico, temevo che Cecchi si commuovesse e dolesse pensando all'amico scomparso e anche a se stesso. Non osavo telefonargli per chiedergli l'articolo. Allora, era già tarda sera, pregai un collega della redazione romana del "Corriere" di telefonare a Cecchi per sapere se se la sentisse di scrivere l'articolo. È tardi, rispose Cecchi, il giornale fra qualche ora va in macchina, non c'è tempo, ma se il direttore vuole l'articolo mi proverò a farlo. E lo scrisse con una prontezza puntigliosa.

Gli ultimi articoli di Cecchi sul "Corriere", oltre ai *Cipressi di Bolgheri*, s'intitolano: *Un matrimonio sbagliato*, quello di John Ruskin; *Juan Rulf*, il romanziere messicano; la recensione dei *Taccuini* di D'Annunzio; un profilo di Croce, maestro di libertà e civismo; *Un compagno di scuola*, il dantista Francesco Maggini; la recensione del Diario di guerra di Ferdinando Martini; *La fortuna di Shakespeare in Italia*; *Auto da fè*, una recensione del libro di Eugenio Montale; *Un ritratto del Tommaseo*, recensione del libro di Maria Luisa Astaldi. Questo è l'ultimo articolo di Cecchi pubblicato dal « Corriere della Sera ». Sono tutti articoli di pensiero solido, di scrittura perfetta. L'informazione è accurata e precisa, il giudizio netto, senza alcuna reticenza, senza alcun pentimento. Il « pezzo » è lavorato con un tornio acuto, che lo snellisce, e nello stesso tempo l'irrobustisce.

Una delle caratteristiche di Cecchi giornalista era quella di dar vita e forma nuova a cose e persone conosciutissime, delle quali s'era già scritto tante e tante volte. Quelle cose, quelle persone egli le vedeva dal di dentro, dal suo di dentro: non si contentava di ciò ch'era stato detto e scritto, egli le voleva riscoprire e ci riusciva perfettamente, perché il giornalismo di

Cecchi è opposto al giornalismo documentario, statico, impersonale; è invece un giornalismo personale, colto, umanistico.

La scrittura di Cecchi è sorretta costantemente da una fervida intelligenza, da una ricchissima cultura, da una forte e vigilante personalità. A Cecchi interessa il personaggio o il fatto o la notizia di cui deve scrivere. Ma gli interessano soprattutto i dettagli minimi del personaggio, del fatto, della notizia. Così egli è artista anche quando scrive l'articolo per il giornale. Per un artista vero, egli scrisse, nulla esiste di innocuo, d'indifferente, perché non c'è nulla che non rappresenti un limite, in quanto non c'è nulla che non abbia significato.

È inutile cercare in Cecchi l'impersonalità, egli è sempre presente, sta sempre al centro, è sempre « personale ». Alfredo Todisco racconta che Cecchi, replicando a Guido Piovene, che pretendeva di abolire negli articoli l'uso dell'io, disse: « Abolire l'io? Oh, bella, e di che vuol parlare? ».

Certi fatti si scrivono da sé, si dice; e in parte ciò è vero. Un buon cronista può raccontarli efficacemente. Ma è certo che anche i grandi fatti, se accompagnati dalla riflessione e dall'opinione di chi li racconta, acquistano senso e sapore di storia. « La notizia — diceva Cecchi — ha infiniti gradi di verità, infinite sfumature di adattamento alla verità. È la posposizione continua, il continuo aggiornamento, di quel fatto unico e concreto ch'è l'opinione; di quel momento infinitamente semplice, sano e chiarificatore ch'è il momento dell'opinione ». E diceva: « Il redattore di Fleet Street o di via Solferino, bene o male bisogna si rassegni a dipendere, se vuol sapere e fare qualcosa, da Machiavelli, da Pascal, da Demostene, da Sant'Agostino ».

Per queste « dipendenze », si capisce benissimo come e perché l'opera giornalistica di Emilio Cecchi sia così solida e durevole.

Qualunque fatto della vita trovava in lui un'eco e un commento. Cecchi s'interessava attivamente alla politica, benché non ne scrivesse. Le volte che io l'incontravo, a casa sua, il suo discorso volgeva sempre alla politica. E il suo giudizio, spesso amaro, era sempre acuto. Sapeva molte cose degli uomini politici; conosceva il loro carattere, la loro cultura, le malizie, i difetti. Amava molto la politica, ma quest'amore non gli faceva velo. Giudicava freddamente e, come dicevo, acutamente. Alfredo Todisco, in un suo scritto dedicato alla « Saggezza di Emilio Cecchi » e pubblicato qualche anno fa nel « Mondo », riferisce un aneddoto giolittiano, raccontatogli dallo stesso

Cecchi. Ecco: all'epoca dello scandalo della Banca Romana, Giovanni Giolitti, di ritorno da Berlino per mandato di comparizione, vide che due o tre carabinieri gironzolavano davanti al portone di casa sua, ma non ci badò. Salì nella abitazione, si lavò, si cambiò, fece colazione, quando gli annunziarono un capitano della Benemerita. Il quale gli spiegò che il comando dell'Arma aveva predisposto il servizio di picchetto per impedire una eventuale irruzione da parte della polizia. In questo episodio, che vorrei insegnato nelle scuole, commentava Cecchi, l'eterno dualismo dello Stato italiano è concentrato in una situazione di altissimo umorismo. Avesse anche scritto di politica, Cecchi sarebbe stato un commentatore giudizioso quant'altri mai.

Noi giornalisti non vogliamo annettere per forza Cecchi nel nostro albo professionale. Egli è stato uno dei maggiori protagonisti dei principali movimenti di rinnovamento nella cultura letteraria italiana, nella critica d'arte, perfino nel cinematografo. Ma egli era e voleva essere un giornalista e aveva un gran rispetto per il lavoro del giornale. Sandro De Feo, ricordando Cecchi nel giorno della sua morte, il 5 settembre 1966, così scriveva nel « Corriere della Sera »: « Un altro ne ho conosciuto che aveva altrettanto rispetto per il lavoro del giornale e per il modo in cui si può essere e si è degli ottimi scrittori scrivendo per i giornali, e fu per l'appunto Benedetto Croce ».

Quando io l'incontravo, la sua prima domanda era questa: che si fa al « Corriere »? Egli era curioso dei nuovi collaboratori, delle nuove iniziative, dei servizi. Poi passava alla politica e agli uomini politici, dei cui discorsi commentava maliziosamente non ciò ch'essi dicevano ma ciò che non dicevano e che avrebbero dovuto dire. Sarebbe stato, dicevo, un eccellente scrittore politico solo che avesse voluto esserlo. A un uomo così ricco di pensiero e di cultura, di spirito e d'intelligenza, e così capace di capire e scrutare il fondo delle cose e degli uomini, la politica avrebbe rivelato tutti i suoi misteri.

Emilio Cecchi ha mostrato, a noi giornalisti, la via e l'esempio. Ha dato al giornalismo tutto quel che poteva dare senza chieder niente in cambio. E così sino alla fine, con semplice devozione alla professione. Nella quale egli lascia un gran vuoto, un vuoto incolmabile.

L'ITINERARIO DI CECCHI

di

Giulio Cattaneo

Sulla attività letteraria giovanile di Cecchi, « così torbido e tumultuoso », si espresse più volte severamente l'elegantissimo Serra, pure riconoscendo che era « il solo » ad avere « una natura vera di critico e la passione di esercitarla ». « Non c'è taglio né spicco né eloquenza nelle cose sue; ma una lentezza faticosa e indigesta, un gusto acerbo, quasi di grappoli d'uva verdissima, pestati e infranti duramente, senza che ne coli una goccia d'umore ». In effetti, se si rileggono oggi le pagine di un saggio sui *Nuovi poemetti* del Pascoli pubblicato nel 1909 sulla « Voce », si stenta a riconoscere il prosatore che si è imposto all'attenzione con le sue limpide qualità stilistiche. In questo studio la scrittura è enfatica e sovraccarica ed è arduo ricavare da un viluppo di impressioni e di immagini, ora azzeccate ora decisamente infelici, la linea di un discorso critico coerente. Eppure insieme a confronti inutili, a esercitazioni incerte, è dato cogliere anche in questo vecchio scritto qualche appunto acuto e sensibile: « L'impostatura dei suoi poemi [del Pascoli] sarà perciò larga sebben tremolante, imprecisa sebben convulsa; fatta in modo che, sui risvolti delle loro architetture, i venti depongano molto terriccio errabondo ricco di semi, e le piogge fecondino variopinte fioriture di rosolacci e selvatiche viole a ciocche... Egli ha creato le sue cose più belle dove non ha avuto bisogno di stringere troppo dappresso un contenuto in lui quasi sempre immaturo, dove ha potuto effonderlo dissimulatamente, come

in lui oscuramente viveva, perché era, in fondo, un contenuto contraddittorio». Sono questi gli spiragli che permettono di intravedere le future possibilità di Cecchi al quale, secondo Serra, non si poteva per il momento attribuire, « né gusto né forma né odore di buone lettere ». « Ma c'è in lui un dono profondo, un vero dono di critico: una mezza genialità informe, che si sveglia davanti alle cose dell'arte, come un bisogno assoluto di rendersene conto, di ritrovarne in se stessa il principio puro, quasi la formula chimica essenziale; o forse piuttosto una formula magica, che gli permetta di possedere e di riprodurre secondo la sua volontà tutte le operazioni e il miracolo di quell'arte ».

Fra il 1911 e il '12 escono i primi saggi di una certa consistenza, che se da una parte rivelano il consolidarsi di inclinazioni che porteranno lo scrittore a occuparsi sempre più autorevolmente di letteratura italiana e anglosassone e di critica d'arte, indicano, d'altro lato, una scelta di temi cari agli intellettuali italiani del primo Novecento. Proprio in un saggio di Cecchi del 1911, pubblicato due anni dopo, sono definiti i caratteri e le esigenze della cultura all'inizio del secolo, che sono poi quelli espressi nei numeri della « Voce »: « Atteggiamenti di diffuso romanticismo, volontà di cultura filosofica, interesse per le questioni religiose, attenzione critica, curiosità concorde per le letterature straniere, le quali per il fatto di essere ignorate appaiono più ricche di interiorità della nostra ». Sono le aspirazioni della cultura militante che in quel tempo si distingueva decisamente dalla cultura universitaria in una frattura inasprita a volte dalla polemica che si sarebbe sanata soltanto assai più tardi. Ma proprio in quegli anni sono da vedere le premesse per il mutamento di una situazione culturale allora troppo divisa in compartimenti stagni: un critico di origine vociana come De Robertis avrebbe insegnato letteratura italiana dalla cattedra di Guido Mazzoni e un grande storico dell'arte come Longhi esordiva proprio nella « Voce ». Cecchi non condivise tuttavia le intemperanze di Papini e dei più arrabbiati iconoclasti: frequentatore appassionato dei corsi di Vitelli, ne darà una testimonianza con la traduzione di un passo dell'*Agamennone* in appendice a *Et in Arcadia ego*, come ricorderà con affetto Pistelli nelle pagine de *Il buon maestro*. In un tempo di polemiche grossolane, preferì mantenere una posizione inter-

media fra il rispetto per le ricerche scientifiche dei venerabili maestri della scuola storica e la partecipazione alle confuse ma vitali inquietudini dei nuovi scapigliati. Si trattava per questi ultimi di fare i conti con la più recente tradizione letteraria italiana e in particolare con Pascoli e D'Annunzio, mentre non si era del tutto dissipata l'influenza del Carducci, e di chiarire il proprio atteggiamento di fronte al grande Croce. La poesia del Pascoli è uno dei primi temi affrontati da Cecchi e dai critici più sensibili della sua generazione che come il Serra non si erano accontentati delle severe conclusioni crociane e avevano cercato di definirla con un trasporto e una sofferenza che favorivano una esatta comprensione di vari suoi aspetti, ma anche una complessiva incertezza di giudizio. Lo stesso Serra, rileggendo a pochi anni di distanza il suo saggio sul Pascoli, lo trovava troppo appassionato e quanto a Cecchi è tornato più volte sull'argomento senza mai riuscire a liberarsene con vera obiettività. Nei confronti di D'Annunzio invece l'atteggiamento è stato più reciso e se veniva espressa una condanna delle pagine « false e tediose », nello stesso tempo si andava scoprendo da parte di questi lettori l'ultima prosa dannunziana, la stremata « arte notturna ». Nello studio di Serra sono tutte le premesse fondamentali di questa nuova esplorazione affidata allora soltanto a impressioni immediate ed è significativo che proprio Cecchi, dopo quasi trent'anni, abbia scritto sull'ultimo D'Annunzio uno dei suoi saggi più felici. L'aver avuto in comune con D'Annunzio una somma di letture che si sono alla fine trasformate in una serie di ricerche stilistiche convergenti con qualche influenza reciproca ha favorito in questi giovani la disposizione ad esaminarlo criticamente e a salvarne in parte l'opera dalle insidie del tempo. Quanto alle posizioni nei riguardi dell'esperienza crociana, è noto che proprio « La Voce » si era assunto in parte il compito di diffondere e volgarizzare l'idealismo crociano, ma è anche vero che spiriti inquieti e sensibili come Serra e Cecchi hanno guardato a questa « guida intellettuale e morale » con un misto di ammirazione e scontentezza. Serra nella sua debolezza e nella sua esigenza di consolazione avvertiva i limiti dell'umanità di Croce e finiva per trovarsi a disagio nel suo « intelligibile universo » provando nostalgia per il rapporto difficile e appassionato col Carducci. Nem-

meno Cecchi poteva sentirsi in armonia nel mondo crociano ed era disposto a rinunciare a una vera sicurezza piuttosto che perdere una parte di se stesso fatta di oscuri fermenti, di impulsi e « sentimenti germinali » che in quell'intelligibile universo non avrebbero trovato posto. Nel 1911 Cecchi scrisse alcune pagine intorno a Croce e D'Annunzio dove espresse i suoi dubbi e le sue obiezioni con un certo rigore che indicava una innegabile preparazione filosofica (proprio nello stesso anno era apparsa la traduzione dei *Nuovi saggi sull'intelletto umano* di Leibniz). Appunti plausibili anche se non scalfiscono le solide costruzioni del pensiero crociano e assai significativi nel rivelare una reticenza, che sarà propria di una parte della cultura italiana nei riguardi di Croce. Il sistema crociano non uscirà devastato da tali attacchi, ma anche questa ritrosia maturata nel clima di una nuova sensibilità letteraria ha avuto una reale importanza.

Quella « curiosità concorde per le letterature straniere » che ha portato una intera generazione di intellettuali a conoscere le ultime grandi opere del decadentismo europeo, ha avviato anche Cecchi a una serie di incontri culturali. Uno dei più esaltanti è stato quello con Kipling, uno scrittore che proprio in quegli anni raggiungeva il culmine della sua fortuna letteraria e sul quale, in una coincidenza di interessi già sperimentata in altri casi, si era rivolta la gelosa attenzione di Serra. Il saggio di Cecchi, condotto sull'originale inglese a differenza dello studio di Serra che si servì soprattutto di traduzioni, nonostante il suo sapore un po' acerbo è già ricco di anticipazioni. Il primo capitolo, uno sguardo rapidissimo sulla letteratura inglese dell'Ottocento, non ha un vero rapporto col resto, come hanno ben poca utilità i riferimenti nel corso di queste pagine ai tragici greci, a Shakespeare, a Ibsen. Raffronti superflui come i richiami a Shelley, a Leopardi, a Manzoni nel tentativo di definire il dolore del Pascoli che ritroveremo in misura minore ma come un tratto caratteristico di Cecchi anche nella più matura *Storia della letteratura inglese*. Si potrebbe attribuire tutto questo all'esuberanza giovanile, a una sorta di diligenza studentesca nel condensare l'intera somma delle proprie cognizioni in un saggio inteso come una tesi di laurea se, a giudicare dagli sviluppi ulteriori di questa critica, non venisse fatto di riconoscervi le tracce dell'esperienza vociana agile, rischiosa e sfornita di senso

storico insieme a una libertà di movimenti propria della saggistica inglese. Quello che è già evidente in questo scritto su Kipling è la « incredibile facoltà di associazione » che lo stesso Cecchi attribuirà a D'Annunzio, ma che è una delle sue qualità più ingegnose e singolari. Eccone un esempio: « È certo che un racconto di Kipling, nel suo contenuto diremo così storico, esistenziale, è inferiore al più ambiguo fatto quotidiano, e la sostanza indefinibile di cui egli l'ha materiato, astratta dalle forme precise nelle quali l'ha costretta, si ritira, rattrappisce e non ci lascia nelle mani se non un protoplasma illusorio, come quelle crittogame gelatinose che pullulano e si distendono verdognole e palpitanti, dopo un acquazzone estivo, e raggrinziscono e screpolano, toccate da un esile raggio di sole ». Questa « incredibile facoltà di associazione » che per definire o decomporre fatti letterari o figurativi li collega a oscuri processi biologici, a curiosi e spesso raccapriccianti fenomeni naturali, si presenta a volte come una mescolanza di splendido orrore e di crudele, sadica esattezza. Si comprende l'interesse di Cecchi per Barbellion, per la sua « orrenda qualità di eroismo letterario ».

Un altro scrittore che come Kipling ha influito notevolmente sulla prima generazione italiana del secolo e al quale Cecchi ha pagato il suo tributo è Ibsen; non ha concorso alla sua formazione come nel caso di Michelstaedter né ha acuito al massimo il suo interesse come è accaduto a Slataper, ma le citazioni frequenti e la sistemazione del drammaturgo sullo stesso piano dei tragici greci e di Shakespeare sono una riprova dell'attenzione per Ibsen e della sua sopravvalutazione da parte degli scrittori del primo Novecento. Non mancano esempi di questo atteggiamento nel saggio su Kipling e in quegli *Studi critici* (1912) che fra vari scritti occasionali su argomenti piuttosto disparati ne presentano alcuni di una certa validità anche se stesi spesso in « uno stile enfatico e barbaresco ». L'opera più matura di questo periodo è la *Storia della letteratura inglese del secolo XIX* (1915), di un impianto che intende richiamarsi al classico esempio storiografico del De Sanctis, tanto che proprio in Inghilterra fu giudicata la meno « insulare » delle storie letterarie inglesi. Ma i modelli saggistici inglesi non furono certamente estranei alla formazione di questo scrittore toscano un po' sornione che seppe accordare gli incanti della « avventura estetica » alla rustica schiettezza di un mondo casa-

lingo che « odora lontanamente di polenta dolce e castagne arroste » e il « duro fuoco gemmeo » di Pater alla passione per i cinematografi poveri, le monete infime e i « miseri cimeli » delle botteghe dei rigattieri. Quella disinvoltura nel proporre rapporti culturali avvicinando con associazioni labili lontane esperienze letterarie e di arte figurativa, più che al metodo rigoroso della disciplina storica aderisce a una tradizione eccentrica e nutrita di estetismo alla quale non sono estranee le vistose contaminazioni di D'Annunzio. In queste pagine si è maturato il prosatore che si presenta già con un profilo originale, con la sua caratteristica capacità di interpretare uno scrittore rievocandone con estrema evidenza pittorica il volto, l'abbigliamento, l'ambiente in una serie di indagini indirette e di sottili indiscrezioni che concorrono a un quadro vivissimo e affollato di particolari. L'arte del Pope è definita, per esempio, più che da giudizi critici veri e propri, da un susseguirsi di immagini: « La figura del personaggio resta stecchita, lo sguardo corneo; il sorriso, sotto i baffi enfatici, è orrendo a forza di esser falso; ma i manichini di batista, ma le rovesce di seta, i nastri palpitano, pesano mollemente, hanno la porosità, il lustro delle diverse materie; un vaso di vetro, lì sulla tavola, riflette, iridandolo, un mondo che invano vi voltate a cercare alle vostre spalle ». Quanto a Miss Austen, « tutta latina, oraziana è la nettezza con la quale ella tratta la sua materia; a modo di un farmacista che prepara presine purgative e pulisce con la spatola la capocchia del pestello e i polpastrelli ». Qualche volta questa prosa con le sue superfluità smaglianti fa pensare a D'Annunzio: « Il significato delle sigle e dei contrapposti di pomi e di verzure, che un pittore devoto come il Crivelli usò porre sui primi piani delle sue tavole, quasi perché la indifferente pesantezza vegetale delle polpe di tinte diffuse e la opaca carnosità delle foglie rilevassero la vibrazione jalina delle figure commesse, la trasparenza degli avori delle carni febrili, la inquieta polifonia degli ori mistici e delle lacche ». Ma più spesso la scrittura si carica di un'arguzia che ne tempera affettuosamente le vecchie disposizioni all'enfasi tumultuosa. Si assiste in queste pagine alla germinazione della « prosa d'arte », che dai pretesti più labili si avvia alle variazioni capricciose sempre in bilico, in un rischioso e ammirevole equilibrio, quasi svincolata dai suoi contenuti. L'esperienza vociana, col suo groviglio inquieto

di temi e i suoi romantici esami di coscienza, è ormai conclusa: Cecchi è maturo per le prove della « Ronda ».

Le inquietudini indeterminate dei primi anni del secolo avevano finito per bruciarsi nella fornace della guerra; le insofferenze del dopoguerra avevano un significato più preciso come erano del resto sicuri e consapevoli i tentativi di riassetamento. Nell'ambito di una ricomposizione della realtà dopo gli anni catastrofici, « La Ronda » assolve un compito, se non di pura restaurazione, di riduzione delle esigenze culturali a un programma limitato e ragionevole. Cadute le antiche velleità confuse, appassionate e vitali, un gruppo di vociani superstiti si dispone a seguire un ideale di buona letteratura, di seria e raffinata esperienza tecnica, di « macerazione culturale e critica ». Per quanto riguarda Cecchi, dalla collaborazione alla « Ronda » come da quella alla « Tribuna » hanno origine i *Pesci rossi* (1920), nei quali si precisano definitivamente i lineamenti del più complesso e affascinante prosatore d'arte del Novecento. In questo libro, nato da esperienze non soltanto libresche, sono espliciti alcuni atteggiamenti fondamentali che si ripresenteranno in tutta l'opera di Cecchi, arricchiti e variati all'infinito. La fedeltà a Firenze, prima di tutto, alla città che nelle superbe pagine elegiache de *Il buon maestro* è colta nei suoi caratteri essenziali con una aderenza e una suggestione straordinarie. Gli anni degli studi in questa città povera e dagli inverni freddi (si legga a conferma *Nel paese degli aranci* di Slataper) hanno lasciato in Cecchi una impronta incancellabile. Un senso di fiorentinità gelosa accompagnerà sempre lo scrittore in ogni suo viaggio, sollecitandolo a continui raffronti: nel Messico certe vecchie imbacuccate gli ricordano le fiorentine « vecchie dell'aceto » alla novena di Ceppo, come a Delfo il timpano e il fregio del tesoro dei Sifni lo fanno pensare al Pollaiuolo. L'abito intellettuale della fiorentinità diventa per lui un modo di difesa, uno strumento di autenticazione. « Alla loro grande epoca i portoghesi maturarono e completarono quel famoso stile architettonico che si chiama *manuelino*. Io sono nato a Firenze, e il *manuelino* poco può piacermi e poco lo raccomanderei, con i suoi viluppi e ricami, le gale, i fioroni, i nodi d'amore, e i trofei delle ancore e delle catene navali. Come architettura è il preciso contrario di quel che l'architettura dovrebbe essere; diciamo pure ch'è una

frivolezza, un mezzo pasticcio ». Si potrà osservare che la Firenze di Cecchi non è quella di Donatello e del Pollaiuolo, che è più modestamente la città di Vamba e di Pistelli, ma lo stesso Cecchi, che pure ha studiato seriamente il Pollaiuolo e Donatello, ha descritto con estrema evidenza i secoli della decadenza fiorentina e proprio per la città di Pistelli ha ricavato dal fondo delle care e desolate memorie l'omaggio più accorato e toccante. Firenze è « una città dove pareva fossimo tutti parenti e tutti parenti poveri » e in questo modo, attraverso il ricordo degli anni giovanili fiorentini, si introduce il tema della povertà che domina tutta l'opera di Cecchi con « l'ideale » di tornare ogni sera in tram « verso una casa più piccola e anche più povera di quella d'oggi », le passioni economiche e l'esplorazione fra le robe vecchie, il vagabondaggio nei quartieri popolari e la cultura alimentata dalle bancarelle. Altro motivo esplicito in *Pesci rossi* è la malinconia per la scomparsa delle vecchie cose amoroze e gentili che qui si esprime per l'eliminazione dei centesimi (« i nostri bambini non crederanno mai che le pallide lucciole sotto il bicchiere partoriscono le vostre palanche massicce e pesanti ») come altrove per la decadenza dell'artigianato messicano o al confronto fra « la piccola *polis* rinascimentale, la città quasi portatile » e la « nostra civiltà standardizzata e senza volto ». Il primo pezzo del libro condotto apparentemente su un tema da « Old China » indica un altro tratto caratteristico di Cecchi: la sua posizione mista di tentazione e diffidenza nei confronti dell'Oriente. Un sentimento che si rafforzerà precisandosi in un capitolo de *L'osteria del cattivo tempo* (1927), in una sorta di sicurezza e di orgoglio latino. Oggi è difficile ripensare all'abuso e alla esasperazione di atteggiamenti simili senza un certo fastidio, ma si tenga presente che Cecchi, rispetto all'aggressiva romanità e alla superbia « mediterranea » di vari suoi coetanei, ha toccato sempre questi temi in modi misurati e discreti. È rimasta allo scrittore la consapevolezza forse eccessiva del buon senso italiano, del gusto sicuro italiano, una estensione e generalizzazione della raccolta e autentica coscienza fiorentina, che finirà per condizionare non pochi giudizi di un uomo così aperto, limitando entusiasmi e adesioni. Di questa reale apertura, nonostante le inevitabili reticenze, proprio in *Pesci rossi* si trovano le prime testimonianze nei resoconti di incontri e di scoperte al tempo del soggiorno in Inghilterra.

Ne *L'osteria del cattivo tempo*, in una serie di considerazioni sull'articolo di giornale e la letteratura saggistica, si precisano i caratteri inconfondibili di una cultura nutrita di succhi diversi e venata di umorismo, mentre prendono sempre maggiore spicco quei superbi pezzi da antologia dove si esprimono compiutamente le qualità più autenticamente liriche sollecitate dalle care memorie. *Il bambino che ascolta musica*, *Sul ritratto d'una bambina dormente* sono i capitoli di un'arte che culminerà in *Inverno*, uno dei momenti più alti della prosa italiana degli anni trenta.

Ma insieme alla capacità di ricavare da un tema poetico variazioni sottili e di una suprema eleganza, troviamo in Cecchi una avida curiosità, un miscuglio di repulsione e « reverenza » verso gli aspetti diseredati e sordidi della realtà, la volontà di comprendere anche le forme più terrifiche e repugnanti, dove tuttavia sopravvive un oscuro senso sacrale. Suggerimento e raccapriccio che si erano già delineati in *Pesci rossi* nel capitolo su « Le bestie sacre » e attraverso vari episodi raggiungono il massimo dell'intensità nella resa dell'orrore magnetizzante della « Piramide dei serpenti ». Per questo uno dei libri di viaggio più felici resta *Messico* (1932), dove è descritto l'incontro con un ambiente carico di orrore religioso, di superstizione, di violenza latente, di fasto e di miseria. Meno riuscito nel complesso *Et in Arcadia ego*, dove i tentativi di dire qualcosa di originale sono chiaramente meno spontanei che in *Messico*. Nonostante i suoi studi di filologia classica alla scuola di Vitelli e l'ostentata sicurezza di muoversi in un paese che ha molto in comune con l'Italia, si ha l'impressione che lo scrittore si sentisse più a suo agio a Zacatecas o a Xochimilco. Diventa assai difficile qui andare alla ricerca di « particolari che non c'entrano » e trovare qualche tema minore da contrapporre per una momentanea e salutare evasione ai grandi aspetti della grecoità troppo imponenti per eluderli. Attraverso il rondò dei gatti, il pezzo sui ciuchini, la scoperta di un altaruccio di pastori a Gortina e gli amori scherzosi con Arianna, lo scrittore cerca in parte di sottrarsi a una realtà solenne e monumentale che pure lo impegna come nei capitoli su Olimpia.

America amara (1940) è forse il più serio dei libri di viaggio per il tentativo di aggredire un mondo nuovo da tutti i lati: una grossa inchiesta giornalistica che si trasforma spesso in una indagine approfondita della vita ame-

ricana analizzata nei suoi aspetti culturali, politici, sociali, religiosi. Si tratta di un libro dove i pezzi di vera e propria «prosa d'arte» non sono certo prevalenti. *America amara* si può rileggere anche oggi con profitto e, tenendo ovviamente conto che nessuno è profeta, si può concludere che i suoi giudizi sono in parte azzeccati. L'atteggiamento nel complesso severo ma ricco di riconoscimenti e di innegabili simpatie non si può dire condizionato da pregiudizi politici come aveva insinuato qualche lettore moralista del dopoguerra. Può nuocere a questa interpretazione il fatto che l'autore non avesse alle spalle un paese democratico ma un regime totalitario, nel quale certe magagne del mondo americano come il razzismo non si presentavano come dolorose contraddizioni ma erano inasprite artificiosamente e rese irrimediabili dalla legge. Si tratta comunque di una osservazione laterale, perché la critica di Cecchi è tutta fondata sulle ragioni culturali di un europeo che si è formato in un ambiente umanistico e predilige le civiltà ordinate, di compostezza classica. Il capitolo sulla letteratura americana può apparire pessimistico all'eccesso, nonostante l'esattezza di molti appunti, ma è la naturale conseguenza di un gusto educato alla scuola di quei modelli della letteratura inglese contemporanea dove più elegantemente rivivono gli spiriti del Settecento. Quando si pensa ad alcuni autori congeniali (Beerbohm, Strachey, la Woolf), è difficile pretendere maggiore trasporto per una letteratura come quella americana degli anni trenta, «dementata e percossa dal ballo di san Vito», da parte di un critico che pure ha scritto su Faulkner e Hemingway pagine di sicura competenza nei lucidi saggi sugli *Scrittori inglesi e americani* (1935 e 1946).

Nell'ultimo libro di viaggio, *Appunti per un periplo dell'Africa* (1954), Cecchi, libero dalle preoccupazioni di una inchiesta, si ripresenta come uno scrittore «di semplice impressione e a lume di naso», con una maturità, se possibile, ancora più piena e un vago principio di sazietà e stanchezza proprio di chi ha visto e assimilato una quantità di vere meraviglie. Sembra che l'antica curiosità vorace si sia attenuata e abbia ceduto alla predilezione di un lento assaporare, ricapitolando la propria sorte. A Siviglia è più opportuno indugiare in una bottega gustando un'orzata che precipitarsi all'Alcazar e niente rende la qualità di queste nuove disposizioni quanto il desiderio di

andarsene « piano piano » su « una di quelle carrozze chiuse », « ammaccate e tutte nere », « con un vecchio cocchiere itterico a cassetta, e un bianco cavallo tentennante », « come un malinconico dottore che sull'ora di sera fa il suo giro di visite ai malati più gravi ».

Contemporaneamente ai libri di viaggio, Cecchi continuò a pubblicare capricci, fantasie e bozzetti narrativi veri e propri in *Qualche cosa* (1931) e in *Corse al trotto* (1936) nelle varie edizioni con aggiunte delle due opere fino alla loro unificazione in *Corse al trotto e altre cose* (1952). Nello stesso tempo si svolgeva una più specifica attività di critico letterario che si è arricchita soprattutto negli ultimi vent'anni. Si può dire anzi che i saggi più felici di letteratura italiana (*Ritratti e profili* del 1957), a eccezione di *Esplorazione d'ombra*, sono usciti dal dopoguerra in poi, come dello stesso periodo è il nutrito lavoro di autorevole recensore letterario documentato in *Di giorno in giorno* (1954) e in *Libri nuovi e usati* (1958).

L'ingegnoso e raffinato dilettantismo di Cecchi risalta con maggiore evidenza nei suoi studi di storia dell'arte dalle vecchie note a *Valle Giulia* (1912) ai *Piaceri della pittura* (1960), dove la fermezza di giudizio applicata ai fatti letterari cede alle scoperte predilezioni sentimentali rivestite di pretesti critici. Non si spiegherebbero altrimenti le pagine su Fattori e i macchiaioli messi continuamente in rapporto per il « rigore coloristico-formale » e le « costruzioni spaziali » coi più grandi quattrocentisti. Se rivolta alla pittura dei primi secoli, quella di Cecchi è una critica senza filologia; i problemi di cronologia e di attribuzione non lo tentano a congetture originali ma sono accennati nella tranquilla citazione delle conclusioni altrui. In questo modo, nel volume sui *Trecentisti senesi* (1928), a proposito della *Madonna in trono* di Guido da Siena a Palazzo Pubblico, Cecchi accoglie senza ripensamenti « la datazione remotissima, e falsa, del 1221 » (Longhi) e scarta la paternità di Duccio per la *Madonna Rucellai* appoggiando una ipotesi del Suida, ripresa e perfezionata dal Berenson e anche dal Toesca, con una analisi che richiama in parte la vecchia maniera del Morelli. Quello che interessa a Cecchi è la trascrizione letteraria di un'opera figurativa, puntando soprattutto sulla evidenza plastica della propria scrittura immaginosa. « L'impulso, il sussulto, la voracità dell'espressione nuova in Donatello » e la « crudeltà e competenza

del dolore e del male » nel Pollaiuolo si traducono in una folla di immagini energiche e feroci, mentre le note su Fattori si inteneriscono nelle « impressioni » della Firenze ottocentesca. Così le figure « nevrasteniche, squisitamente logore, egre » del Sassetta coi loro vestiti « argentei, serpentati di nero » e i « piccoli paradisi concepiti come orti delle Esperidi » di Giovanni di Paolo rivivono in una ammaliante felicità evocativa. Non si tratta propriamente di critica, ma di un estro di natura artistica che si accende soltanto a contatto di dati congeniali e non è surrogato, in mancanza di provocazioni, dal paziente lavoro filologico né dallo sguardo del grande storico dell'arte che restituisce di colpo un'opera al suo autore o scopre tutte le vere mediazioni culturali. L'indagine agile e disinvoltata di Cecchi raggiunge gli effetti più seducenti quando sollecitata da una « incredibile facoltà di associazione » trova rapporti e equivalenze fra fatti letterari e figurativi con una libertà di spaziare attraverso i secoli indifferente alle costrizioni del rigoroso senso storico. In questa rarissima capacità Cecchi è veramente un maestro e nelle sue pagine di critica letteraria ancora più che nei capitoli della prosa d'arte abilissimi, ingegnosi all'eccesso rispetto alla esiguità delle occasioni e legati al gusto di una stagione conclusa, sembra proprio che si concentrino oggi le sue virtù più concrete e stimolanti.

INVITO AI "PESCI ROSSI"

di

Enrico Falqui

Senza riprometterci nulla di ufficiale e nulla di cattedratico, perché mal s'accorderebbe all'indole e al merito dell'autore, s'è pensato che un invito alla rilettura dei *Pesci rossi* possa tornare gradito. Rileggiamoceli come se Cecchi fosse già un classico. Non soltanto un « classico » della casa Vallecchi e ora anche della casa Mondadori, ma un classico del Novecento. E tale egli è.

Oltrepassato il mezzo secolo, il Novecento letterario annovera i suoi fidati Classici, da non limitare ai Neoclassici né ai Classicisti né ai Classicheggianti e neppure a quei « Classici minori » da noi individuati tra gli scrittori di stampo e di gusto « rondista ». Il Novecento allinea già i suoi Classici senza tante distinzioni e sofisticherie: dispone del margine di esperienza sufficiente, in base alla garanzia che deriva a taluni autori dell'avere resistito ai capovolgimenti e agli sconvolgimenti di guerre e rivoluzioni tra le più nefaste e sovvertitrici. E un esempio ce lo fornisce appunto lo stesso Cecchi.

Tra la prima edizione dei *Pesci rossi*, effettuata nel 1920, e la seconda, realizzata nel 1940 (con una rivendicativa introduzione di Giuseppe De Robertis), corrono vent'anni. E sono i vent'anni di studio e di lavoro in favore non soltanto del « saggio », del « poemetto in prosa » e della « prosa d'arte », ma dell'intero autentico nostro miglior Novecento, in favore del Nuovo contro il Vecchio, dell'Avanguardia contro la Retroguardia. Venti

anni: trascorsi i quali le ristampe dei *Pesci rossi* si succedono alla svelta. Ma in quei vent'anni la bibliografia di Cecchi, anche limitatamente al settore dei « viaggi » e « dei capricci », registra opere vittoriose quali: *L'Osteria del cattivo tempo* nel '27, *Qualche cosa* nel '31, *Messico* nel '32, *Et in Arcadia ego* nel '36, *Corse al trotto* nel '36, *America amara* nel '40. E dal sopraggiungere di ognuna di queste opere è risultato sempre più chiaro che i *Pesci rossi* rappresentano, per Cecchi, un punto di arrivo e un punto di partenza. Non stentaron vent'anni per ottenere il riconoscimento del proprio valore. Da parte della maggioranza della critica non ci fu ritardo. Il momento si presentava favorevole per il riconoscimento e la valorizzazione di un'opera simile. Correva l'anno 1920 e la restaurazione letteraria promossa dal gruppo della « Ronda » (di cui con altri sei « amici-nemici » faceva parte anche Cecchi) era in pieno svolgimento, a vantaggio di quel « classicismo europeo », che appunto tra le raccolte saggistiche di alcuni Rondisti avrebbe annoverato i suoi primi vivi esempi. *I viaggi nel tempo* di Cardarelli apparvero nello stesso anno. Anche *Ginevra-Vita nuova* di Burzio. Anche i *Salti di gomito* di Baldini. Non sorprenderà quindi l'apprendere che i *Pesci rossi* non erano ancora usciti in volume (furono messi in circolazione a fine primavera) e già due dei suoi venti « capitoli » erano stati prescelti e inclusi in un'antologia che allora provocò gran chiasso per l'antiaccademica e antiscolastica novità di criterio e di gusto: quella dei *Poeti d'oggi*. Compilata da Papini e Pancrazi e stampata da Vallecchi nel '20, l'antologia si fregiò dei due « capitoli » intitolati: *D'un bambino, d'una vecchia e di un soldato* e *Cambridge*. Ma li riportò nella lezione in cui erano apparsi sulla terza pagina della « Tribuna » del 27 gennaio e del 6 febbraio 1919 come *Lettere dall'Inghilterra*.

Il bello di questi scritti, che da lì innanzi dovevano essere sempre più considerati come squisiti *essays*, meritevoli di distinzione fra tutti gli altri, quasi come un « genere » a sé, collegato al titolo stesso di *Pesci rossi* sotto il quale all'autore — ricavandolo dal primo della raccolta (apparso nella « Tribuna » del 27 agosto 1917) — era piaciuto di riunirli e presentarli: il bello di questi scritti è quello di essere, per una buona metà, « corrispondenze » destinate a un giornale, con tutto quanto di contingente e di rapido

sempre comporta un articolo. Ond'è che nella loro bravura deve riconoscersi una riprova della particolare « vocazione » di Cecchi.

Accadevano fatti meritevoli d'essere registrati e commentati, nell'Inghilterra dove era stato mandato dalla « Tribuna » come corrispondente politico, in quel primo dopoguerra. E per quanto Cecchi non irraggiasse cablogrammi ma s'accontentasse d'imbucar lettere; per quanto soprattutto sapesse che « il giornalista in sé e per sé è men che nulla se non consente ad esser qualcosa come uno scrittore e un controversista, uno storico e un polemista » e se, come tale, non si rassegna « a dipendere da Swift e da Machiavelli, da Pascal, da Demostene e da sant'Agostino »: non pertanto resta dimostrato che Cecchi, con quei suoi articoli, con quelle sue « lettere », seppe andarsi subito a cacciare *in medias res*, come al buon giornalista si conviene. E forse proprio da questa destinazione, tenuta presente alla stregua d'una misura e d'una norma, gli scritti di Cecchi dall'Inghilterra acquistarono un'evidenza, una concretezza, una scioltezza, una rapidità descrittiva e dimostrativa così sintetica e pregnante.

A rileggerle oggi, quelle *Lettere dall'Inghilterra* rivelano alcunché del « precipitato » di cultura e di poesia, di letteratura e di critica, dove, per la combustione, s'è perduta quasi ogni traccia dei « componenti » e la nuova sostanza ha un suo raro equilibrio. Ciò non impedì a Papini e a Pancrazi di riportare solo la parte iniziale di *Cambridge* nell'antologia dei *Poeti d'oggi*, secondo un gusto frammentistico che in realtà già allora cominciava ad essere superato proprio da parte di Cecchi e degli scrittori della « Ronda », in opposizione al frammentismo e all'impressionismo della « Voce ». Non per nulla tra le due riviste s'era spalancato il baratro della guerra e quelli che non vi precipitarono ritornarono, per contrizione, classicisti.

Paragonate a certe libertà critiche che Cecchi s'era preso coi grandi Romantici inglesi nel primo tomo della *Storia* ad essi dedicata (Treves, Milano, 1915), la stringatezza e pungevolezza e destrezza dei nuovi articoli, scelti e riuniti nei *Pesci rossi*, contribuirono a trasformarli in brevi « saggi » con una stravagante ma chiara mescolanza di pensieri e gusti e modi che teneva del sermone e del capriccio, dell'invenzione e dell'analisi. « Criticismo lirico », lo chiamò Crémieux. Ma si sarebbe potuto chiamarlo anche « lirismo

critico ». Da noi c'era allora molto di simile? Per quanto si compulsino le storie e i manuali, non si troverà nulla di paragonabile. Né in quella misura, né in quella positura. Che non era più quella frammentistica, da album, da taccuino, del tempo della « Voce », ma era già quella saggistica, da rivista, da giornale, del tempo della « Ronda ». Senza trascurare — s'intende — tutte le altre differenze di materia e di tecnica, di spirito e di umore che, pur senza contrapporli, facevano dei Rondisti i superatori più che i continuatori dei Vociani. I Vociani, ad esempio, per un tratto, magari brevissimo, s'erano potuti accompagnare coi Futuristi, capitanati da Marinetti. Non così i Rondisti; ché quando, più tardi, subentrato l'ordine al disordine, il Classicismo al Romanticismo, la riflessione all'improvvisazione, si trovarono a dovere esprimere un giudizio sul Futurismo e sul suo operato, lo formularono negli sprezzanti, massacranti termini che si possono riscontrare nella *Comunicazione accademica* riportata in *Pesci rossi* dalla « Ronda » del maggio 1919, e che restano esemplari d'un rigore, rinunciando al quale non s'ottiene che di coprirsi di un ingrato sudore e di una nera polvere. Quella *Comunicazione* sarebbe piaciuta al Foscolo dei *Ragguagli* sulle adunanze dell'*Accademia dei Pitagorici*. E chi sa che la spinta a redigerla non sia venuta al Cecchi proprio dall'esempio del Foscolo didimeo, rinsanguato dalla lettura, sul posto, degli Umoristi e dei Saggisti inglesi di stampo gazzettiero, quali furono gli Addison e gli Steele. Eppure, volendo essere una divagazione, per giunta « accademica », quanto non era in realtà calzante, quella *Comunicazione*? Corrispondeva ad uno dei modi di critica che più s'attagliavano al Cecchi per l'annientamento favoloso del « soggetto » con mezzi scientifici e umoristici, simulando di pescare nella fantasia quel che era ammannito dalla storia, fingendo d'inventare quel che era documentato.

Ma che dire, allora, di « recensioni » come quella dell'*Iddio ironico*, dedicata più che altro alle impressioni e riflessioni suscitate dall'articolo di uno « dei nostri più accreditati spiritualisti », in cui di punto in bianco si apprendeva che nelle trecento pagine del romanzo « di X, autor giovane, ancora poco noto, ma di grande capacità », « era stato ritrovato dio. Così materialmente: il vecchio, autentico dio »? Che dire di quella intitolata: *Il buon maestro*, dove due antichi compagni di scuola si ritrovano a camminare sotto-

braccio, infreddoliti, per le stradette della natia Firenze, mentre il cielo imbruna e, di domanda in domanda, rievocano i tempi e i luoghi e i sentimenti dei primi studi, che a ripensarli dopo tanti anni, da tanta lontananza, sembra loro di riviverli e risentirli quasi all'ombra protettrice della veste talare di un ottimo « buon maestro »?

Un terzo tipo di recensione i *Pesci rossi* ce l'offrono con l'articolo del 22 settembre 1918: *È nata una bambina con una rosa in mano*. Per quanto più aderente al tema, offerto dal libretto « dove furon riuniti per la prima volta i nostri più bei canti militari, nati nel tedio della baracca, nella polvere della strada, nei pericoli della trincea », l'articolo a mano a mano che si svolge, di notazione in notazione, riconquista tutta la sua libertà. Del resto, dopo i paragrafi introduttivi (che nella ristampa in volume furono ridotti al minimo e sostituiti con altri d'insigne bravura rievocativa), Cecchi aveva subito avvertito che di un libro siffatto nessuno avrebbe scritto quel che si dice la recensione. Sarebbe stato « come voler scrivere la recensione di un popolo. O la recensione di un paesaggio. Un libro siffatto è come un pezzo di natura, dove è infinitamente troppo e infinitamente troppo poco. Vi s'intravedono molte cose, delle quali alcuni potenti e grandiose. Non se ne determina propriamente nessuna. Ci sono infinite occasioni e nessuna identità ». Tuttavia, con richiami che dalla musica passavano alla pittura, con aperture che da un affresco di Giotto ci trasportavano davanti a un cartello di cocomeraio, con scorribande dalla melica greca alle villette friulane, finì che fu Cecchi stesso a scrivere quella tale « recensione » come meglio non si sarebbe potuto.

Si osserverà che oggi, dopo tante tempeste, « pesci rossi » nella « terza pagina » non se ne incontrano più. Le acque della « terza » non sono più adatte per pesci di quella rara e delicata specie. Chi vorremo incolparne, se non offrono più le stesse garanzie né più mostrano le stesse preferenze di prima? Quella dei « pesci rossi » fu una stagione felice, e abbastanza lunga, se ebbe l'agio di stendersi tra l'una e l'altra guerra mondiale. Ai buongustai ne derivarono pesche fruttuose per l'eccellenza di alcuni « pezzi », che dovevano poi venir citati a esempio. Finché col passare del tempo e coll'intorbidarsi delle acque, la loro apparizione ha realmente assunto un pregio quasi favoloso. Li ricordate?

Ma guardiamoci dalla balorda pretesa di poter riassumere un « pesce rosso », che cambia aspetto e significato ad ogni colpo di coda, ad ogni guizzo. Piuttosto ricordiamoci che quel titolo, con quell'immagine, diventò emblematico di un nuovo gusto e diletto e studio e intento nel comporre, sotto forma di articolo, il saggio critico e letterario, il nuovo « capitolo » in prosa, che, senza oltrepassare la misura delle due colonne e senza contrastare alla destinazione nella terza pagina del giornale, riuscisse attraente ed istruttivo, sorprendente e persuasivo, lirico e descrittivo, pittorico e riflessivo.

A distanza di tanti anni i critici continueranno a spiegare che « un pesce rosso, quando nuota verso le pareti della sua boccia, dà l'impressione, in quei pochi e nitidissimi centimetri, di una traversata lunga, avventurosa, piena di incontri: come se varcasse un tratto di mare ». E non è forse lo stesso itinerario percorso, attraverso cultura e letteratura, da quell'articolo, da quell'« elzeviro », per giungere a noi attraverso le colonne della « terza pagina » e per stimolarci alla riflessione e spingerci alla fantasticheria? D'altronde, fin dall'inizio, nella produzione di Cecchi c'è la poesia e c'è la critica, c'è la critica letteraria e c'è la critica figurativa. Ne fanno fede le date e le differenze delle sue prime pubblicazioni. I versi dell'*Inno primo* sono del 1908; i saggi su Kipling e su Pascoli sono dell'11 e del '12 (ma un opuscolo sui *Nuovi poemetti* s'era avuto, nella edizione della « Voce », fin dal 1909); le *Note d'arte a Valle Giulia* sono dell'11. E ciò documenta come natura e cultura si siano in Cecchi sempre stimulate a vicenda: l'una dando all'altra l'affinamento e l'arricchimento di cui ambedue andavano altere per la rara contemperanza d'istinto e d'intelligenza, di sensibilità e di curiosità, di poesia e di scienza, derivatane all'arte del Cecchi. Se taluni capitoli, restando per rigore di svolgimento più legati alla primitiva ragione critica, tengono quasi della recensione, in molti altri la sollecitazione critica, coll'accumularsi e col fondersi d'elementi colti e studiati nelle loro più svariate manifestazioni, ha raggiunto tal grado di fermento da consumare e far sparire ogni traccia di lavoro. E quel che se ne sprigiona, quel che ne sopravvive, in termini pur tanto concreti e distaccati, è un magnifico e crescente avvicinarsi di figure e di scene, dove tutto è tremendamente esatto, eppure tutto confluisce e assurge verso l'assolutezza del simbolo. Attraverso un inseguirsi e un inter-

secarsi di notazioni e riflessioni, Cecchi saprà in appresso, con sempre maggior precisione dopo i *Pesci rossi*, far scaturire gli accenti e gli incanti di una sinfonia. Appunto la sinfonia in cui è dato cogliere il liberato fiore del suo asperissimo criticismo. Fu a proposito della neve come elemento del paesaggio, nella « Tribuna » del 27 marzo 1917, che si cominciò a intravedere quali reconditi, ardui significati Cecchi avrebbe saputo scoprire e fatto toccar con mano anche negli aspetti più infantili, più familiari.

Nel Cecchi dei *Pesci rossi* è dato assistere al formarsi e al rassodarsi del sostrato impressionistico e criticistico sul quale poi si slanciarono e si librarono le sue più rischiose costruzioni saggistiche. Assistiamo alla scientifica precisione con cui si documenta sul vero, sul reale, sul concreto, un autore che pur s'è cercato di definire « fumista ». E constatiamo quanto la famosa stravaganza delle sue interpretazioni sia in realtà sorretta da un rispetto storico e illuminata da un'umana compassione, quali non si potrebbero immaginar migliori. D'altronde nulla di più necessario, per uno scrittore della vocazione artistica e della formazione critica di un Cecchi. A riprova e garanzia delle pagine più ineffabili, egli avrebbe potuto sempre esibire ogni sorta di testimonianze. E a noi riuscirà sempre del massimo interesse seguire l'intricato giro di scoperte attraverso il quale procedette nei suoi « sopralluoghi ».

Partito da una cosiffatta facoltà d'osservazione e di riflessione, tanto fedele quanto accanita, e però di quasi obbligato trascorrimiento nel « fumismo », Cecchi, a furia di potenziare certi effetti tra il comico e il grottesco, sforzandoli con agevolezza oltre la loro stessa possibilità di resistenza, doveva uscire, come uscì, dalla sfera del reale per entrare in quella dell'irreale. L'ironia doveva in lui cedere, come cedette, a un caritatevole sentimento poetico. Il « fumismo » doveva riassorbirsi e trasfondersi, per mettere a nudo, in una toscana schiettezza cui non restano estranei i più sollecitanti fermenti inglesi e americani, uno strano potere fascinatorio, senza tuttavia impedirsi di riaccentuare di quando in quando il grottesco di talune situazioni, risolvendole con qualcosa della « irriverenza e crudeltà ». Ma a consentirgli di accogliere nella propria opera « un invito al mistero, alla collaborazione naturale »,

sarebbero sopraggiunte nuove serissime esperienze. In virtù delle quali avrebbe felicemente disposto d'una libertà piena e consunta, esperta e spoglia. E qui sarebbero da mettere a riscontro, per levità e nudità, certe scritture liriche in prosa dell'ultimo D'Annunzio, dalla *Leda* al *Notturmo*. Scritture che, di puro istinto, seppe leggere e interpretare meglio di ogni altro, per riconoscimento dello stesso D'Annunzio. Non per nulla, tra gli autori nostri contemporanei, Cecchi dovette alla sua esperienza di vita e di arte l'esser pervenuto a celare la tecnica nel dominio della materia e nel trionfo dell'ispirazione. Giungere alla più « musicale semplicità » attraverso la spogliazione e quasi l'abbandono della propria ricchezza. Riassorbire il fatto tecnico fino a trasmutarlo in fatto vitale. E nel contempo dar l'impressione d'aver consumato e quasi abolito il proprio stesso mezzo espressivo.

Ma bisognerà concludere. Un invito ai *Pesci rossi* è un invito alla realtà o al sogno? Questo scrittore, che doveva girar mezzo mondo per descrivercelo e spiegarcelo, all'inizio del suo primo viaggio fuor dei confini affermò: « Io sono un povero sedentario ». E in un articolo da Londra intitolato: *Dello stare a sedere* (« Tribuna », 22 febbraio 1919), si diede a tessere l'elogio della sedentarietà di fronte all'impazienza scalpitante di un collega di Fleet Street, che si riteneva in obbligo di correre, di correre... Non comprendendo che così non avrebbe mai raggiunto il Tempo, e neppure l'Idea, neppure l'Opinione, ch'è quel che conta, non già la Notizia né l'Informazione, sempre mai bisognose di aggiornamento e correttivo, al contrario di « quel fatto unico e concreto » che è l'Opinione, al contrario di quella « rara e inarrivabile cosa casalinga » che « non costa nulla » e che è l'Opinione.

Parrebbe dunque che agli inizi quasi non fosse curioso, il nostro Cecchi. In vero a sollecitarlo fu sempre la curiosità. « Vedrò quel che mi càpita e quel che mi pare e segnerò, più esattamente possibile, qualche impressione. » La curiosità fu per lui come un ilare, rapido, insinuantissimo fuoco, che illumina scopre brucia e consuma le cose, lasciandone, ma fissandola, l'immagine definitiva e assoluta, tra emblematica ed epigrammatica, tra sublime ed ironica. Studio e bravura, estro e natura lo assistettero e gli rinnovarono il segreto di imbalsamare, serbandolo vivo, l'oggetto, uomo o paesaggio, quadro o libro che fosse. Mentre stilizza e allontana, ricrea e riaccosta.

Fin dai *Pesci rossi*, mediante un'interpretazione dove l'elemento visivo è reso più acuto dal coefficiente critico e dove di continuo il dato realistico e quasi scientifico si trasmuta in vigore poetico e in calore lirico, già lì fu chiaro come Cecchi sapesse farci rivedere una cosa di sempre come se non l'avessimo mai vista; oppure come sapesse mostrarci una cosa mai vista come se l'avessimo avuta sempre sott'occhio. Nella maniera più semplice e tuttavia elaboratissima; con mezzi minimi e tuttavia raffinatissimi. Nulla, in effetto, più difficile di certa apparente facilità; nulla più complicato di certa semplicità. Scavare nella roccia della verità fino ad attingervi l'acqua vergine col sussidio di strumenti molteplici e ultraffilati. Ma la poesia è sempre vibrazione. E se le parole di Cecchi s'inseriscono nella pagina con la precisione e con il risultato delle tessere nel riquadro d'un mosaico, la vibrazione è nella lucente scaltrezza, tuttavia dissimulata dall'ininterrotto e capriccioso senso di novità, colta a volo e quasi improvvisata, ch'è tanta parte dello *charme* stilistico di Cecchi, domestico e aristocratico, affabile e autoritario, dimesso e vertiginoso, oggettivo e personalissimo. La bravura c'è, ma non si vede. Non si deve vedere. E in quanto alla commozione, sappia restar frenata e, se proprio vuole abbandonarsi a qualche capitombolo, sappia, in ossequio a una norma di buona educazione, farlo quasi in figura di paradosso, di capriccio e magari di scherzo. Così si arriva a quelle trasposizioni fantastico-stilistiche, grazie alle quali da un'impressione vivissima si travalica in un'astrazione nettissima. E se in principio pare che tutto il mondo gli diventi paese, da ultimo ci si accorge che Cecchi ritrova il mondo in ogni paese. Indubitabilmente, questo nostro viaggiatore fu un sedentario. Ma come sedentario fu il più irrequieto. Sempre pronto a ripartire. Al richiamo d'una parola. All'invito d'un suono. E rieccolo, dal tavolino di casa, sull'ala del sogno. Ma tutto questo è ormai storia.

RILEGGENDO UNA PROSA DI CECCHI

di

Paolo Gonnelli

Più che una evoluzione regolare, la lingua italiana sembra subire, in questi ultimi anni, un assalto rivoluzionario; sotto la spinta di molteplici comunicazioni accelerate, standardizzate e rivolte ad un immenso numero di persone, sotto la sollecitazione degli infiniti confronti resi possibili dal velocissimo sviluppo dell'emigrazione interna, dei viaggi, delle possibilità di informazione, cadono vecchi criteri di scelta stilistica e si mutano rapidamente i processi di formazione delle élites linguistiche e sociali. Di quella strettamente fiorentina soprattutto; così accade che Emilio Cecchi, il maggiore rappresentante della saggistica italiana del Novecento, è morto da poco più di un anno, ma la sua prosa appare inaccessibile come quella di un classico: e cioè di struttura raffinata, consapevolmente vaga e colta nel lessico e negli stilemi.

Cosa fu, cosa rappresentò questa prosa nel Novecento italiano? L'amicizia di Cecchi con Benedetto Croce, la sua posizione centrale nella storia delle nostre élites letterarie degli ultimi decenni, il suo fiorentinismo, il suo curioso affacciarsi ad esperienze non italiane, la passione per i viaggi, il suo amore per la letteratura anglosassone e per la struttura saggistica del « capitolo » di prosa fanno di Cecchi e delle sue pagine il simbolo di una stagione della nostra letteratura, il « Novecento ». Una stagione carica di rinunce e di incertezze, che oggi guardiamo come un ponte fra ciò che fu e ciò che

è stato più tardi, e che però non siamo ancora in grado di ammirare come qualcosa di definitivamente trascorso. Questo Novecento italiano, vacuo e tragico nello stesso tempo, così pieno di trabocchetti moralistici e di disimpegno, timoneggiato con un fermissimo amore per i risultati stilistici fra gli scogli sorgenti dalla degenerazione della classe politica e dall'inconsistenza della nostra società, eccolo « in nuce » in lui, in Emilio Cecchi, che ne fu certamente uno dei più illustri e prestigiosi esponenti. Più tardi, altri scrittori avrebbero condiviso il suo modo di dedicarsi contemporaneamente alla poesia e alle arti italiane e allo studio delle letterature straniere, al cinema e alla critica militante: la sua figura è, sotto questo profilo, quella di un precursore dell'intellettuale dei nostri giorni.

Eppure queste esperienze così varie — le sceneggiature cinematografiche cui collaborò, o la familiarità con gli scrittori inglesi — passarono, potrebbe dirsi, senza mutare la sua vocazione così strettamente italiana. Non rinnovarono in senso narrativo la sua prosa. Cecchi rimase un uomo profondamente ancorato all'atmosfera del suo tempo. Egli rimane quindi come lo scrittore che più ha contribuito a consolidare la prosa italiana nelle tendenze che in vario modo Carducci, Pascoli e D'Annunzio avevano avviato.

Analizzando la prosa di Cecchi, è stata osservata ⁽¹⁾ l'aggettivazione astratta e spirituale, la ripartizione trimembre del periodare, con il suo ritmo ternario e le possibilità di « variationes », la tendenza al musicale e al poetico, la tendenza altresì ad utilizzare con scioltezza ed ironia un patrimonio strettamente fiorentino di locuzioni popolaristiche.

L'impasto linguistico è, come si vede, alquanto complesso e quindi difficile da definirsi, con delle contaminazioni (lessico colto e popolare, scioltezza e determinazione della struttura fraseologica) che analizzate possono parere contraddittorie, ma che conducono tutte, in realtà, ad un unico risultato di dignità stilistica. In questo senso c'è una pagina indicativa, considerata come una delle sue più alte, l'ultimo capitolo cioè di *Corse al trotto*, intitolato « Inverno ». Qui Cecchi favoleggia delle grandi tigri bianche dell'Himalaia, e le sue parole hanno un tono di aerea e sottile esaltazione.

(1) Cfr.: Ignazio Baldelli, *Dello stile di "Corse al trotto"*, in "Lingua Nostra", vol. XVII, fasc. 4, dic. 1956.

Leggiamo ancora, di questo capitolo, la pagina centrale:

Queste cose stavo per dirti. Quando vidi quel tuo sguardo assorto, quel sorriso pallido. E dissi invece a me stesso: « Ella sa già come te, meglio di te, tutto quello che si può conoscere, tutto quello ch'è necessario sapere intorno alle grandi tigri bianche: le grandi tigri accosciate sugli ultimi scalini del mondo, a piè delle colonne che sostengono i cieli ».

Certo: mentre tu le guardavi, anch'esse ti scorsero e ti guardarono. Non è nello sguardo come un fluido, che d'una passa all'altra creatura e ne trasforma l'anima? Lo sanno gli amanti che non si saziano mai di contemplarsi, e attraverso le pupille par loro dolcemente di sciogliersi e confondersi uno nell'altro.

Qualcosa di simile dovè esser per te, quando sentendo il tuo sguardo anch'esse si voltarono e ti guardarono, e ti fecero così il loro incanto.

Non è ragguaglio possibile d'un essere umano con un animale, e di questi che soltanto si mostrano nelle allucinazioni. Ma da quel giorno, talvolta vedendoti nella tua vita sola sola: « Eppure », mi dicevo per scherzo, ma sapendo che non era uno scherzo, « eppure, ella ha qualcosa di loro. Non quelle enormi, barbute come le streghe di Macbeth, rigate come scheletri nel bianco costato. Ma giovine, che ancora un poco rabbrivisce di trovarsi lassù, e lungamente sbadiglia nel sole, con la sua piccola, cruda bocca rosa ».

Ed ora che il freddo s'avvicina, e anche da noi il cielo diventa scialbo e deserto come sulle montagne, e tutte le cose son tocche d'un senso di solitudine e d'angoscia: ora io sono sicuro che spesso te ne rammenti di quei fulgidi dèmoni che balzano dalle spelonche dei nevai.

In mezzo a una conversazione, a una festa, qualche volta ti vedranno restar sospesa, come chi all'improvviso un pensiero gli rapisce il cuore e glie lo porta mille miglia lontano. Vedranno balenare una luce diversa sotto ai tuoi cigli. E sulla tua bocca lentissimamente passare la sfumatura d'un sorriso.

Ti chiederà qualcuno: « A che pensa? ». E tu come faresti a rispondere che pensi a una cosa tanto capricciosa, quasi incredibile: una di quelle curiosità che si trovano in fondo alla pagina di qualche trattato di storia naturale? Oppure, non chiederanno nemmeno. Lasceranno che il sogno svapori da sé. Ma s'io potessi esser lì, non dubitare

che quel sorriso lo riconoscerei. E saprei quello che pensi, che vedi, senza nessun bisogno di domandare.

L'inverno ci stringe l'anima di solitudine e d'angoscia. E guardando il cielo uguale, diafano, in cui sembra di sprofondare senza mai fine, chi sa quante volte vedrò scrollarsi e sorgere le grandi larve bianche, presso agli ultimi portali.

Anche se pubblicata in un volume, questa è una lettera d'amore. Forse è una lettera d'amore *posteritati*. Ci sono, in quest'amore, alcuni elementi tradizionali ed altri peculiari dello scrittore. Accanto cioè a *loci communes* già utilizzati in vario modo e in varie epoche nell'arte letteraria, e che testimoniano quindi del patrimonio culturale di Cecchi, vi è da notare sia un modo peculiare di adoperare i *loci communes* stessi, sia una capacità di svolgere autonomamente il materiale letterario o fantastico a disposizione.

Un aspetto fondamentalmente importante per una vera penetrazione di questa prosa è il rapporto con la donna. Esso è estetizzante, non investe assolutamente la sfera morale della persona, anzi delle due persone: il tempo, che è il grande parametro del sentimento amoroso, è sentito in forma puramente esteriore; è l'inverno che stringe l'anima di solitudine e d'angoscia, non il passaggio del tempo che potrebbe esser messo in relazione con le arcane lontananze himalaiane. Ed inoltre l'angoscia e la solitudine, che pur sono sentimenti squisitamente moderni, sono qui riferibili sia ad un luogo comune assai frequente in tutte le letterature (da quelle classiche a quelle medievali a quelle moderne) sia al desiderio tutto letterario di amplificare con tali sentimenti le qualità pittoriche del cielo « uguale, diafano, in cui sembra di sprofondare senza mai fine », il cielo sotto il quale « si scrollano e sorgono le grandi larve bianche, presso agli ultimi portali ».

La donna è considerata fuori della sua concretezza temporale: è così ora, ma avrebbe potuto essere tale dieci anni fa o in un qualunque momento futuro. Non ha nessuna consistenza storica e personale, è un simbolo e uno specchio dell'egocentrismo dello scrittore. Essa è considerata come un animale (un po' inferiore), dolce e soffice, a volte crudele, un felino: « lungamente sbadiglia nel sole, con la sua piccola, cruda bocca rosa ».

Gli immaginosi ed elegantissimi accostamenti con le grandi tigri bianche dell'Himalaia hanno questo sfondo che apparentemente è prima di tutto erotico, ma è invece assai più strettamente determinato da esigenze letterarie. I luoghi comuni più importanti non vengono da modelli classici: la donna felino è piuttosto dei surrealisti, e di Baudelaire in primo luogo. Mentre l'accostamento con i grandi paesaggi dell'Himalaia può essere fatto risalire a Rudyard Kipling (*Kim*).

In realtà, quella « piccola, cruda bocca rosa » su cui « in mezzo a una conversazione, a una festa », « vedranno lentissimamente passare la sfumatura d'un sorriso » ha una magia assolutamente autonoma rispetto a quelli che probabilmente sono i suoi veri attributi e connotazioni; anzi, per meglio dire, la vaghezza e l'astrattezza dei termini adoperati per rappresentarla sono soltanto l'indice stilisticamente più cospicuo del distacco, alquanto estetizzante, che l'autore vuole ostentare nei riguardi di quel richiamo erotico e sentimentale che è appunto la bocca della donna amata.

Così tutta la pagina, pur bellissima nella sua perfetta costruzione dannunziana, può dirsi fuori della storia; ed è un destino puntuale e amaro, per uno scrittore che rappresentò in modo profondamente significativo la cultura italiana fra il 1920 e il 1940. Anche la vita italiana, la storia culturale italiana, oscillarono in quel tempo fra i suggerimenti — il più delle volte applicati nel modo meno storicistico ed anzi esasperatamente lyricizzante — provenienti dall'estetica crociana, e le pastoie che il fascismo imperante esigeva da chi facesse di mestiere lo scrittore. Tanto che, in pochi anni, il frutto più maturo della finissima attività culturale di Cecchi sembra come disseccato e cristallizzato in una sua bellezza da museo: ma ne rimarrà sempre ammirevole e valida l'eleganza linguistica, e l'intelligenza insieme sorvegliata e libera che egli adoperò per creare le sue pagine di prosa d'arte.

EMILIO CECCHI IN "ARCADIA"

di

Marco Forti

Questo scritto è parte di un saggio più ampio su Cecchi viaggiatore e lo pubblico qui molto volentieri quale omaggio all'indimenticabile prosatore e critico a un anno dalla morte.

M. F.

Et in Arcadia ego ⁽¹⁾ costituisce come una cesura felice fra i due viaggi e i due libri di viaggio americani di Cecchi, una cesura che, con qualche attenzione, si può ravvedere agevolmente nei modi dello stile e dell'osservazione: in uno stile pausato e scandito, equilibratissimo, intermedio, se vogliamo, fra quello più sanguigno se non espressionistico e in altro senso modernamente romantico di *Messico* e quello più nitidamente saggistico e intellettualmente controllato di *America amara*; e in un'osservazione dove la continua dialettica cecchiana fra l'esterno e l'interno, fra la realtà del viaggio e il controcanto sapiente della memoria e della cultura, assume una angolazione tutta particolare dovuta all'inevitabilità e alla frequenza del raffronto fra Grecia e Italia, e, addirittura, fra Classicità e Rinascimento. Ma bisogna intenderci, fin da principio, su come questi termini facilmente evocatori di accademia o saccenteria professorale, potessero assumere una dimensione reale e non affatto amplificata in uno scrittore e in un saggista come Cecchi. Benché non vi sia dubbio che in una gerarchia dei valori Classicità e Rinascimento stessero per Cecchi al primo posto, è anche vero che lo scrittore fiorentino abituato fin dall'infanzia a respirare una certa aria, a situarsi entro una certa geometria, non si ingannasse in nessun modo sulla reale dimensione

⁽¹⁾ Per la nostra lettura ci siamo valse di: EMILIO CECCHI, *Et in Arcadia ego*, Mondadori, 1942.

squisitamente umana di queste situazioni storico-culturali che pur gli costituiscono, in altro senso, un mito. La sua approssimazione alla Grecia, se da un lato è frutto di una preparazione culturale accuratissima e perfettamente assorbita, di cui si danno le prove non certo sommarie nella « Appendice » al libro ⁽¹⁾ e di cui, l'opera del critico in generale e, in particolare, del critico d'arte, è ancora una testimonianza: da un altro lato essa dimostra il completo riassorbimento delle proprie « condizioni » culturali, del proprio « a priori » estetico, all'interno di uno strumento verbale e di una libera interpretazione che, più disponibili, non potrebbero essere. Per Cecchi si tratta di captare *in re* e nel migliore dei modi l'essenza di una dimensione culturale e antropologica che, una volta, è stata al centro del mondo conosciuto, e di cui l'attentissimo visitatore d'oggi cerca ancora l'essenza originaria, dietro una immagine di paese che, per certi lati, somiglia all'antico, e per altri, ne è una decaduta contraffazione ormai balcanizzata. L'aspetto più felicemente risolto di *Et in Arcadia ego* è dunque nella duplice faccia di una prosa di viaggio, che si muove magicamente nella dimensione alta del mito, e insieme prospetta una quotidianità diversamente colorita e casuale, che, del mito perseguito, è la cornice più modestamente vivente ed attuale.

Dapprima è proprio una dimensione di quasi clandestinità a colpirci nello scrittore, che dissimula, in qualche modo, l'ambizione del suo viaggio senz'altro centrale alla parabola intera e così varia della sua ispirazione, e la introduce gradualmente e con modi felpati fra le diverse occasioni pratiche offerte dal viaggio stesso. Si direbbe che, inizialmente, Cecchi non abbia fretta di avvicinare il tema vero del suo libro che, nonostante l'occasionalità del viaggio, dovrà pur scaturire dall'interno della sua intera immagine di scrittore; e si contenta quasi distrattamente di ironizzare sull'ellenismo *liberty* dell'Achilleion dell'ex imperatore Guglielmo a Corfù, o sul cristianesimo casalingo e primordiale delle popolazioni greche dello Ionio, o riferisce sparsamente le sue impressioni di navigazione in direzione di quello che sarà l'*incipit* reale e ideale del suo libro: l'isola di Creta. E non si tratta, in questo caso, dell'inizio fisico del suo viaggio che è già avvenuto, ma di un punto

⁽¹⁾ Questa « Appendice » non è stata riportata nella più recente ristampa di *Et in Arcadia ego*, divenuta parte del più ampio volume riassuntivo *Saggi e vagabondaggi*, Mondadori, 1962.

d'origine storico e ideale, che permetterà a Cecchi di risalire non solo praticamente le tappe fondamentali del mondo greco: instaurando insieme, fin da principio, un rapporto col presente scaduto e balcanizzato del paese, che sarà come un controcanto ora toccante e ora demistificante per lo scrittore che potrebbe farsi altrimenti assorbire dalla retorica troppo esclusiva della classicità: « ...Perché subito s'avverte, a Creta, eppoi in Grecia, come l'“ antico ” sia poco separabile dal “ moderno ”, o che dovrebbe essere tale. La comune realtà v'ha un che di fantastico e remoto; da costituire, per se stessa, la più favorevole iniziiazione. Il che non dipende da caratteri pittoreschi, folcloristici; noti e abusati. Ma da un segreto più vago, e intimo, e toccante... ». La nozione che per prima lo colpisce a Creta e che successivamente, senza variazioni sostanziali, si ripeterà per tutta la Grecia, è che l'antico e il recente coesistono in un'unità che non è stata praticamente toccata dalla civiltà moderna. In un presente senza tempo: antichità e modernità continuano infatti a coesistere, ma ormai « ...con stanco fatalismo, con una fedeltà più fisica che morale... ».

Non apparirà dunque strano che la prima concreta impressione del mondo greco Cecchi non l'abbia a Creta nei palazzi minoici, ma — si veda il brano vivacissimo *Mercato a Candia* — nella piazza del mercato, in mezzo alla colorita e schiamazzante eccitazione della gente venuta a rifornirsi, a quella « ...immensa esalazione, vaccina, ovina e caprina, che in Grecia avvolge ogni cosa... ». È come se il mondo classico, inizialmente, gli si offrisse in una dimensione casalinga e naturale, del resto abbastanza somigliante a quella illustrata negli antichi resti archeologici cretesi. Cecchi da quell'eccellente scrittore visivo che sa essere, vi coglie con agevolezza quegli aspetti che senza mutamenti di apparenza, ma solo con un sostanziale mutamento nello spirito dell'osservatore, possono riportare al mito per lui sostanziale della classicità. Qui si inserisce, però, un altro tema fondamentale di questo inizio cretese, che, in qualche modo, si ripercuoterà sul resto del viaggio: quello della parziale demistificazione di un'idea eccessivamente geometrica e pura della classicità quale si potrà magari dedurre più oltre dallo studio dell'arte ateniese del secolo di Pericle, e, viceversa, quello dell'individuazione di una stagione preistorica dell'arte greca molto adatta a incontrare la sensibilità e

la disposizione poetica dello scrittore novecentesco di una generazione, non a caso, educatasi al « gusto » dei primitivi. Nessuna sorpresa quindi che, dopo le essenziali informazioni sugli scavi dell'Evans e sui metodi da lui seguiti nel restauro di Cnosso, la materia solleciti felicemente Cecchi a un pezzo di bravura come *Appuntamento con Arianna*, dove la misura saggistica si apre a una seconda misura poetica che agevolmente riconosce una vitalità cordiale e gentile, una decoratività orientale ma fattasi più semplice e familiare, nei resti di una civiltà che solo la più tarda classicità immaginò minacciata dalla crudeltà e dai labirinti del Minotauro. A Cecchi, passeggiando per gli scavi di Cnosso, quella vita appariva invidiabile e sollecitante: « ...Quella religione arborea e marina, con i suoi altari nei boschi e sulle barche. E sempre tra fiori e colombe, a ballare nei prati, le sacerdotesse dalle grandi sottane volanti, ma ignude dalla cintola in su; fuorché, qualche volta, con un giubbino che lasciava scorgere ogni grazia d'Iddio... »; e lo stesso fantasma d'Arianna che col tempo sarebbe diventato un'adombrata anticipazione di Proserpina, a lui pare la donna salvatrice che ha il filo del labirinto, colei che, attraverso l'amore, conduce a conoscenza: « ... O Britomartis! In cifra tonda, fra avanzi d'età minoiche, e secoli di preistoria e storia greca e romana, aggiuntavi tutta l'era volgare, ho perduto il mio appuntamento con te di tremila e cinquecento primavere... ».

Trovata dunque nel paesaggio cretese la giusta spinta a muoversi fra l'antico e il moderno, fra una visione animata dalla cultura classica e un più spontaneo e naturale affidamento al proprio istinto di prosatore-poeta, Cecchi non fa altro che ritrovare la propria misura e felicità nelle occasioni offerte dal suo viaggio ⁽¹⁾. Anche il rumore delle strade di Candia salitogli un mattino fino alla stanza d'albergo può divenire tema per una preziosa variazione: « ...Sbadigli solenni, solfeggiati come antifone, salivano stamani dalla strada

⁽¹⁾ Si veda quanto, sulla alacrità e vivacità della prosa di Cecchi, ha scritto a suo tempo Giuseppe De Robertis in *L'insegnamento di Cecchi*, pp. 125-139, in *Altro Novecento*, Le Monnier, 1962: « ...Nel suo difficile gioco stilistico, nessuna deviazione o imprevisto o scadimento, o dormicchiamento. Come in vita non s'è mai seduto in poltrona, e ne abbiamo dato e contato le prove, così, scrivendo, non s'abbandona. Aria di dominio è ciò che prima di tutto senti leggendo una pagina sua qualunque. Di qui la libertà di tono, il bel respiro. Nei temi lieti, un che di fantastico; nell'ironia, un che d'inventivo e di pronto; nel ricordo, una modulazione di canto; nel vedere una continua lotta, per carpire il più possibile di novità. E a così vedere l'aiuta una sensibilità, acutissima in lui, delle arti figurative e della musica, oltre la sua natura profonda. Vede, se si può dire, non con gli occhi soli, ma con tutti e cinque i sensi; e rovista dentro alle cose... ».

sotto le finestre dell'albergo, nella gran luce di Candia. S'incontravano a mezz'aria, volteggiavano e ridiscendevano planando come piccioni, finché li ha spauriti e dispersi un suono iterato di clacson... ». Altre volte le sue scelte si affidano a luoghi non necessariamente memorabili per ragioni culturali, ma tali da muovergli per altra ragione il sentimento o l'umore. Così a Gortina, in una pausa archeologica, lo commuoverà in mezzo alla vegetazione un altarinio cristiano-pagano simile a certi altari primitivi che ha veduto in Messico, o a Haghia Triada, una cappelletta medievale sorta in mezzo a colonne e rovine; così a Cnosso gli si accenderanno i più ironici umori contro un guardiano saccente e, oltre tutto... astemio; così altrove s'incanterà a registrare i colori, i suoni e le chiacchiere della folla minuta, per esempio di compagni di viaggio stracarichi di sacchi e valigie, panieri di cibo, anfore, polli vivi e ragazzi, o di madri « ...grosse, cordiali, indaffarate come chioce... » intente a chiacchierare fra loro, o a chiamare i figli scomparsi con incantevoli soprannomi come Mitzio, Mitzio... per Demetro. Succederà che in un luogo deputato come Delfo si troverà a descrivere, pur dopo essersi schermuto, la magia di un tramonto la sera del suo arrivo: « ...Quando il mutamento diventò più deciso sull'acqua ormai nericcia e sbavata di vento, parve che il mondo cercasse d'alzarsi in punta di piedi, per dare un bacio, spiccare un volo, esalare un sospiro. E ogni cosa traboccò e si scancellò nella sera. Dal fosco costone sulla strada guardando il mare, venne un tonfo terreo, un'umida fiatata boschiva. Ci si riscuoteva con un brivido di freddo... »; il che non gli impedirà, dopo aver tessuto lodi sulla quiete di un risveglio in quei luoghi un tempo sacri, e sui diversi monumenti ancora intatti alti sopra il mare, di mostrarsi infine schizzignoso verso l'arte decorativa nata attorno al santuario, che urta la sua ricerca di classicità e rammenta analoghe deformazioni artistiche nate attorno a tutti i santuari di questo mondo: « ...Come il gotico internazionale rispetto a Masaccio, o il floreale rispetto a Degas... ».

Del resto è proprio la visita a Delfo che gli permette alcune delle sue più sapienti e misurate argomentazioni sull'arte classica e, in un rapido percorso della scultura greca fatto visitandone il museo, di impostare un confronto centrale a tutta la sua concezione dell'arte, che tornerà altre volte, fra la Grecia e Firenze. I duecento anni che vanno dalle più antiche sculture

ancora arcaiche all'opera di Lisippo, gli rammentano i duecento anni che stanno fra Giotto e Correggio. E aggiunge, per ribadire il suo punto di vista: «...Le stagioni creative dei popoli son come temporali di marzo. E passata la primavera, finché un'altra non torni così fulminea e incredibile, tutto il resto non è che industria e fatica: un penoso sforzarsi a rianimare un sogno...». Così a Delfo, dopo averne visitato il museo e il teatro, dopo aver traversato gli uliveti che portano all'antro della Pizia, dopo avere fantasticato sulle danze dei capri, e avere sentito il frinire delle cicale nella campagna estiva, il viaggiatore è a un tratto penetrato da un senso di tristezza, quasi da una lirica prostrazione di fronte all'immensità campestre che un tempo abitarono gli Dei, e che ora ridiventa polvere, natura indifferenziata: «...Apollo è scomparso; lasciando nell'aria un gorgo luminoso, e il fremito delle implorazioni. E, del resto, che cosa ormai farebbe Apollo con noi? Che cosa gli potremmo chiedere? Forse, che ci guardi dai troppi solecismi...». Ed è una tipica clausola cecchiana, dove una commozione autentica, e una nostalgia reale per la grecità arcaica perduta, non fanno cadere il prosatore nell'errore di una sola voluta neoclassica, ma dopo aver toccato la sua nota essenziale (e a un passo dal sublime) — «...È il vuoto dove la vita fu più fervida; l'irreparabile deserto, dove abitarono gli Dei...» — di scantonare il pericolo dell'estenuazione in un rapido taglio d'ironia.

Fatto è che se volessimo tracciare un diagramma di questo libro così centrale all'ispirazione matura di Cecchi, che lo esaurisse nei molti strati e dimensioni che si risolvono poi nella misura perfettamente orizzontale dei suoi brevi e scanditi capitoletti, della sua partitura stilistica tutta così felicemente illuminata, dovremmo precisare come la lenta marcia di avvicinamento culturale del prosatore-saggista all'obiettivo finale di Atene, si alterni e si doppi col diverso registro del prosatore d'arte e del poeta in prosa che ora intesse le sue variazioni e le sue invenzioni sull'evolversi del motivo culturale della classicità che gli diventa asciutto mito novecentesco, ora invece si affida ad un'altra materia più semplice e giornaliera, ai ritratti, alle cose viste, agli incontri e ai capricci, che ci danno un aspetto forse più vivace, ma infine minore, di questo viaggio colto su una dimensione reale continuamente

doppiata da una diversa misura di intemporalità⁽¹⁾. Così lo scrittore che ha saputo mettere a fuoco nel modo meno prevedibile la Grecia preistorica a Creta e a Delfo, prima di arrivare a toccare un altro dei motivi centrali della Grecia arcaica come Micene, non manca di raccontare e informare sulla Grecia moderna, soprattutto tracciando un ritratto pieno d'umore e ironia del troppo disinvolto e fortunato commerciante d'armi Basil Zaharof; o di tessere, in un capitolo come *Poluxenai neanides*, le lodi delle antiche prostitute di Corinto sulla scorta di Pindaro; o in un altro capitolo dal titolo *Piscina probatica* di ritrovare la ricorrente nota cecchiana della crudeltà e del grottesco che, forse, è solo un modo dello scrittore moderno per impedirsi la pietà: « ...Vai per rifarti con Venere e Apolline; con le Grazie che intrecciano le braccia tornite, annodando serti alla chioma. E di fondo al porticato dei secoli, diritto, allucinante, ti vedi venire incontro, agitando grucce e randelli, e con in spalla gambe e testoni di gesso: saltellando, mugolando, come in un pellegrinaggio di Lourdes o Casalbordino, le terribili legioni dei mutoli, dei ciechi e degli storpi... ». Che sotto alla mirabile orchestrazione della prosa cecchiana bolla spesso il dramma, lo abbiamo visto in *Messico* che, in un modo o in un altro, rimane la matrice di tutta la prosa di viaggio di Cecchi, e in molti casi non solo di quella di viaggio. Qui la stessa disposizione la ritroviamo in capitoli come *Argolide*, e soprattutto *Micene* e *Missione degli Atridi*, che segnano, insieme a pochi altri, il centro drammatico di questo libro. Ce ne danno la misura levigata e ispida ad un tempo, la dimensione poetica dove la continua aspirazione alla chiarezza e alla razionalità finisce nello scoprire un'opposta dimensione di violenza, di un dramma quasi infernale che, in altro senso, ne costituisce il fondo. Come a Creta e come sarà ad Atene, anche a Micene la misura della classicità è relativamente piccola, umana, senza retorica di amplificazioni, e tanto più sicura d'effetto. Mentre, tuttavia, a Creta il mondo

⁽¹⁾ Cfr. GIANFRANCO CONTINI, *Cecchi e il « libro segreto »*, pag. 7-22, in *Un anno di letteratura*, 2ª ediz., Le Monnier, 1946: « ...Di " dialettica della paura " ebbe a parlare Cecchi stesso allorché, trovandosi in Grecia, persisteva a ritardare il discorso su Atene, cioè il passo d'obbligo, d'impegno e di chiave: *Et in Arcadia ego* è infatti il mito della realtà di Cecchi, quale potrebb'essere (seppure s'immagina più autobiograficamente angosciata) una sua confessione toscana, non veramente nella successione spaziale d'ombra e luce, poiché serpi, furie, peccato e mistero sono dati in sottinteso, e a priori in ruolo di vinti, ma di paese altamente familiare e fiducioso e d'esplicita vittoria della misura e della coscienza, anima di quella superiorità di vita agreste e benevola... ».

classico delle origini aveva una spensieratezza naturalistica, una magia primaverile, a Micene una classicità arcaica ma già più avanzata si dà una dimensione rupestre e autocratica: « ...Micene è *ante litteram*. Non sa quello che ha partorito. È come una creatura bruta che abbia fatto un sogno pieno di simboli; ma non potrebbe leggerlo o riconoscerlo, se glielo mostrano sulle carte. Assediata fra le rupi, con ai piedi la informe necropoli, sta con una naturale protervia, con una durezza incomparabile, una dannata innocenza... ». C'è qualcosa di assolutamente ferino, che Cecchi ha colto in quello straordinario brano che è *Missione degli Atridi*, dove prendendo le mosse dalla stessa fisica arroccata di Micene, arriva a spiegarci, o forse a immaginare, da prosatore-saggista magnificamente educato sui classici, le ragioni storiche che possono aver dato spunto al culto degli Atridi e della civiltà micenea, da parte di una comunità tanto diversa, quale è stata quella ellenica più tarda: «...Il *pathos*, il dolore che mancano a quasi tutte le divinità elleniche, son nella storia degli Atridi. Gli Dei greci stanno prima della morale, o sopra alla morale. Gli Atridi conquistano ed esprimono la morale, peccando ed espiando come Luciferi. Questa è la loro posizione nella civiltà greca. Da questo in parte deriva il fascino di Micene... ».

Ma si sa che la musa drammatica è solo una delle note più acute della prosa di Cecchi. Talvolta (come nel brano *Di certi ciuchini*) prevale la vivace osservazione e la bonomia; e altrove (in *Di certi ciechini*) il ritratto e il grottesco, magari il picaresco; altrove domina ancora l'allegro, come (in *Sonni nell'orto*) nella descrizione dei sonni all'aperto delle famiglie greche vedute dai finestrini del treno, da parte dello scrittore divertito e cordiale, come sanno esserlo, certe volte, solo Cecchi o Vittorini nei loro scritti di viaggio. Tuttavia il centro vero di questo libro, oltre che nei capitoli dedicati a Micene, dovremo cercarlo nei brevi capitoli dedicati ad Olimpia, che fra l'altro gli danno il titolo, e ne sono la faccia più decisamente poetica e rasserenata. Dopo il mito ferino degli Atridi, eccovi quello diverso della bellezza del paesaggio che costituisce un'opera d'arte vivente insieme ai resti dapprima invisibili dei monumenti e degli stadi, poi rivelati nel silenzio dalla luce cangiante del cielo. In questo « ...sospiro di luce... » che ha seguito un

improvviso annuolamento è come il senso proprio del vero poemetto in prosa che si intitola *Olimpia*; e lo stesso spirito compassionevole della natura «...china sopra le pietre gloriose e debellate...» pervade il brano seguente *Et in Arcadia ego*. Qui il grande prosatore novecentesco che — lo abbiamo visto in *Messico* e in *America amara* — non ha chiuso gli occhi dinanzi alla violenza e alla crudeltà di un xx secolo in sé non certo arcadico, si trova a contemplare un suo paradiso umanistico, un angolo ancora intatto di mondo, sia pure di un mondo polverizzato dal tempo, che corrisponde a un'idea per lui fondamentale di perennità fugace e mitica: «...Sembra in qualche modo che a Olimpia uno sia aiutato ad intendere, quasi a gustare, la propria transitorietà ed insieme la beatitudine d'essere; ad umiliarsi in una tenera e virile accettazione della propria sorte; ad annullarsi con gratitudine nel senso di quell'armonia, di quella giustizia che governa le anime e le cose, e tutte le consuma e trasforma, nessuna trascura e dispregia...». È la stessa armonia che poco oltre, alla fine del suo viaggio, Cecchi troverà ad Atene nella « divina » perfezione dell'arte periclea, o nei fregi del Partenone sostenuti da un'architettura di un'imprevedibile energia strutturale: punti d'arrivo riconquistati dall'interno di un viaggio, che ne è stato anche uno ideale nel tempo e nella civiltà ellenica intera, e, per lo scrittore, nella propria vita. È chiaro che, in parte, sono scontati gli elementi di informazione che il gran giornalista che Cecchi sa sempre essere, ha continuato a dare lungo tutte le tappe del suo viaggio: siano essi di carattere culturale o annotazioni sulla Grecia al tempo del suo viaggio. Ma è inevitabile non riconoscere subito la sua angolazione personalissima quando confronta l'urbanistica scombinata di Atene con quella relativamente intatta di Siena o Cambridge o anche Firenze (siamo nel 1934); o quando ribadisce con i mille argomenti dell'amore, della cultura e della dimestichezza, il suo confronto fra lo slancio e l'improvvisa conversione manieristica dell'arte greca dopo Fidia e di quella fiorentina dopo Michelangelo; o quando narra a suo modo, ma quanto persuasivamente, le ragioni della scomparsa della grande pittura murale greca.

La conclusione ideale di questo libro si può in fondo trovare nella nostalgia del mito fattivo e contemplativo ad un tempo dell'artista ateniese del v secolo, che trova la sua perfetta illustrazione in un capitolo senz'altro

fondamentale: *L'artista come cittadino*. Qui il critico, il saggista e lo storico che pur convivono in Cecchi al più alto livello, si realizzano nel distacco e nella semplicità perfetta del prosatore che — non lo escludiamo — parlando di altro, parlava anche di sé e del tempo così diverso in cui si trovava a operare. Nonostante la biografia di Cecchi, prudentemente compromessa col fascismo, non ci sembra da discutere l'autenticità del rimpianto sociale del convinto aristocrate che egli fundamentalmente era, quando si trovava a discutere e a fantasticare sulla libertà non solo interiore dell'artista ateniese al suo momento culminante: «...L'artista ateniese ebbe più fortuna. L'accordo fra lui e la città durò abbastanza a lungo. L'artista e la città erano meritevoli uno dell'altra. In qualche modo, la città difese l'artista anche da sé medesimo. Col crescere delle ricchezze, e col perfezionarsi dei mezzi espressivi, trovò da offrirgli cimenti più alti. Cosicché l'artista non fu portato ad appartarsi e a complicarsi in un individualismo e un intellettualismo sempre pericolosi; ma fu costantemente e sanamente impegnato, nell'armonia delle proprie forze vitali, come artista, come credente e come cittadino... ». Mentre, per il gran prosatore novecentesco, vocazionalmente alieno da ogni voluta neoclassica o anche dall'astrazione al quadrato del simbolismo, si offriva, piuttosto, la conclusione fedele fino al congelamento purgatorio di una fantasia come *Bozzetto per una « Laudomia »*. È, se vogliamo, una conclusione dove si mischiano, al più alto livello, arte e magia; e dove, mancato in ultima analisi proprio il rapporto attivo e felice con la società che lo scrittore era andato a ricercare nel mondo classico, se ne prospetta un altro intinto di dolore e terrore, una fedeltà solitaria al sentimento che, alla fine di un delirio di ambiguità e di narcisistica attesa, può anche trovare la sua verità nutrita di penombra e di morte.

I TACCUINI DI CECCHI

di

Masolino d'Amico

I taccuini di Emilio Cecchi sono trentasei volumi di formato tascabile (all'incirca cm. 15×10) e fittissimamente manoscritti. I primi sono quaderni a quadretti piccoli, rilegati in tela, di circa 190 pagine ciascuno; in seguito il numero delle pagine cambia (in alcuni volumi è di parecchie centinaia, in uno addirittura di 1334 pagine). Questi volumi più corpulenti non sono rilegati, ma le pagine, provenienti da certi notes inglesi, sono tenute insieme da un elastico. A partire dal 1942 i volumi sono delle agende, con una pagina per ciascun giorno, e la forma degli appunti cambia completamente, assumendo forma esclusivamente diaristica.

Si deve dunque parlare di due blocchi ben distinti, quello che va dal 1911 (la prima annotazione è datata 23 dicembre 1911) al 1941, e quello 1942-1966 (l'ultima annotazione è del 30 agosto 1966: Cecchi morì sei giorni dopo). Un taccuino, il ventitreesimo, che va dal 1942 al 1966, continua il tipo di appunti « creativi » che manca negli ultimi venticinque volumetti, dove sono annotati soltanto, in modo rapido e succinto, gli avvenimenti principali di ciascun giorno, e, all'inizio e alla fine di ciascun taccuino, i conti dell'annata, le liste dei libri, i prospetti di lavori in corso, eccetera.

Il primo gruppo dei taccuini (1-11), attualmente in fase di trascrizione, sarà dato alle stampe per i tipi della Casa Editrice Mondadori. Sarebbe improprio definire questi volumi « diari »; l'autore li chiamò libri studiorum, e li concepì in modo non dissimile dallo Zibaldone di Leopardi: un misto di appunti di studio, programmi di lavoro, memorie della propria vita, riflessioni, giudizi, schemi di saggi, note di

viaggio, articoli, poesie; vi figura perfino l'abbozzo di un dramma, e quello di un romanzo. La calligrafia di Cecchi, famosa per la sua nitidezza, è in questi primi taccuini mutevolissima da una pagina all'altra (talora cambia due o tre volte in una pagina sola), si tratti di appunti frettolosi o di meditate trascrizioni. Nonostante una prima impressione di disordine che chi li sfoglia a casaccio potrebbe riportare, i taccuini sono organizzati in modo limpido e funzionale. Le pagine sono tutte numerate, e alla fine di ciascun volume si trova un indice analitico di nomi e argomenti trattati. Le liste dei libri letti o di quelli imprestati ⁽¹⁾, e così quelle degli scritti pubblicati, dei repertori bibliografici per un argomento particolare (come la Storia della letteratura inglese nel secolo XIX), le cosiddette « osservazioni di lingua e di stile » — elenchi di vocaboli rari o di espressioni notevoli di autori italiani — sparse quasi a casaccio per i volumi, incominciano sempre con l'indicazione della pagina in cui si trova l'annotazione precedente dello stesso gruppo, e terminano specificando dove si

(1) Non certo prive di interesse. Trascrivo qui, a titolo di curiosità, una lista di libri letti datata metà gennaio 1913, e una lista di libri dati in prestito con i nomi degli amici che dovrebbero restituirli, del 1933 (entrambe le liste sono state scelte a caso).

a) Letture, metà gennaio 1913:

FAUSTO TORREFRANCA, *La nuova opera di R. Strauss (Arianna a Nasso)*, Torino, Fratelli Bocca editori, 1912; ANNIBAL CARO, *Opere*, a cura di Vittorio Turri, vol. I, Bari, Laterza, « Scrittori d'Italia », 1912; GIULIO A. LEVI, *Il comico*, ed. A. F. Formiggini, Genova 1913; *La teoria dell'arte come pura visibilità* (Von Marées, Fiedler, Hildebrand) di BENEDETTO CROCE; *The genius of J. M. W. Turner, R. A.*, Edited by Charles Holme, « The Studio », London, Paris and New York, 1903; SOFOCLE, *I cercatori di traccie*, dramma satiresco, con introduzione, testo, traduzione e commento per cura di Nicola Terzaghi. In Firenze, G. C. Sansoni editore, 1913; GIOVANNI PAPINI, *Un uomo finito*, Quaderno XVIII-XIX della « Voce », Firenze, gennaio 1913; FEDERIGO NIETZSCHE, *L'anticristo*, Studio critico sulla credenza cristiana (!), traduzione di P. C. Milano, Libreria Editrice Sociale, 1913; *The Doctor's Dilemma, Getting Married, The Shewing-up of Blanco Posnet*, by BERNARD SHAW, Constable & C., London, 1911; VALENTINO LEONARDI, *Un altorilevato inedito del rinascimento a Roma*, « Boll. Art. Min. Pubbl. Istr. », I, n. 3, Roma, ed. E. Calzone, 1907; Vol. X, *Works of H. Ibsen: Hedda Gabler, The Masterbuilder*, with introductions by William Archer, London, William Heinemann, 1912; *Keats* by SIDNEY COLVIN, London, Macmillan & C., 1906; BENEDETTO CROCE, *Breviario di Estetica*. Quattro lezioni, Bari, Gius. Laterza e figli, 1913; EDGAR ALLAN POE, *Le poesie tradotte da Federico Oliviero*, Bari, Laterza, *Cinque scritti stran.*, 1912; LUIGI SICILIANI, *Canti perfetti*, antologia di poeti inglesi moderni, traduzioni metriche e notizie di Luigi Siciliani, Quintieri, Milano, 1911; FEDOR DOSTOIEVSKI, *Crotcaia (la mite)* ed altre novelle tradotte dal russo da Eva Kühn-Amendola, Quaderno XXI, Libreria della Voce, Firenze, gennaio 1913; MAURICE MIGNON, *Etudes de littérature italienne*, Paris, Hachette & C., 1912; *Bernard Shaw*, by HOLBROOK JACKSON, London, E. Grant Richards, 1907.

b) Libri imprestati:

PAOLO MILANO, « New York Times », 3 numeri; I. NUNES, Tecchi, *Tre storie d'amore*; GARGIULO, mss. lettere Boine; SARFATTI, *Moby Dick*; PAVOLINI, fotogr. Spadini; SOLAROLI, *Suzanne ou le Pacif.*; Daud., *Horr. de la guerre*; HÉRÉDO, *Monde des images*; ALVARO, *Faraway and long ago*; CHADOURNE, *Chinam's opinions*; SOLDATI, Kafka, *Castle*; *Microbe hunters*; *Poems, St. Vincent Mill*; Lawrence, *Nettles*; CASELLA, Dictionn. Argot; LONGHI, *Contemporaneos, Eisenst.*; MILANI, *Handwrit.* Oxford; LABROCA, Hardy, *Tess*; SOLAROLI, « N.R.F. », genn.-giugno 1929; BARBARO, Rotha, *Cinema*; SOLDATI, *Plays, Hughes; Victory*, Conrad; MORAVIA, *Lettere Aretino*; SIBILLA, « N.R.F. », genn.-giugno 1933; SOLDATI, Stevenson, *South Seas*; James, *In the cage*; Youth, Conrad.



3 - Emilio Cecchi in Sicilia sul campo di Calatafimi al tempo di "1860" di Blasetti

ma come fosse anche altri, nel rembiante arco,
gli occhi d'uno spettro familiare e composto,
al medesimo tempo, intimo e non identificabile.

E. Dickinson, Poeme, trad. da Marta Bini, Ed. Dante,
Milano, 1945

Anasraz, Dubois, Emilie Dickinson (ed. suite)
idem, La littér. amér. en France (idem)

Charles R. Anderson, E. Dickinson's poetry: stairway
of misty New York, Holt, Rinehart & Winston,
1960

Riflessione di Reserdy, P. Bigonziani, "Approdo" 14/15
aprile sett. '61

Reverdy: Je ne pense pas que le rêve soit strictement le contraire de la pensée. N'est en somme qu'une forme plus libre, plus abandonnée. Le rêve et la pensée sont chacun le côté différent d'une même chose - le rêve, et l'endroit (?), le rêve constituant le côté où la trame est plus riche mais plus lâche - la pensée, celui où la trame est plus sombre mais plus serrée. "Appréh." 89.

citée inq article: "On ne peut oublier le temps qu'on
en s'en servant. Tout ne se fit que peu à peu." (Bande
laine, Appodo, 95

troverà quella successiva. Tutto questo esemplifica la funzione dei taccuini, che furono, a partire dal dicembre 1911 e durante tutta la vita di Cecchi, una sorta di libro mastro e al tempo stesso di repertorio della sua attività, una miniera di studi e di esperienze alla quale continuamente tornare.

Non bisogna credere che nei taccuini confluissero appunti spiccioli di qualunque genere. Quasi tutto quello che è stato scritto (o, assai più spesso, trascritto) nei taccuini, è stato fermato perché rimanesse. Non sono rari i passi in cui si parla della funzione dei taccuini; è teorizzata spesso l'importanza di dare a queste note il massimo decoro formale, e insieme quella di continuamente rileggerle e riconfrontarle.

Un giorno, voglio distendere dei ricordi minuti della mia vita morale e intellettuale, allo scopo di rendermi sempre meglio conto del suo svolgimento fino ad oggi. Altre volte, nel fare di questi ripensamenti, ho trovato vivo giovamento: ho visto precisarsi l'aspetto di qualche problema che mi stava a cuore: ma bisognerebbe ripensarla più diffusamente di quel che io abbia mai fatto. Non è atto di orgoglio, fare ciò: né pretendere di fissare in un valore qualsiasi un breve passato che non ha valore intrinseco; anzi è riconoscimento del nessun valore di questo passato, che non può giustificarsi se non come attesa di giorni più puri, più pieni, più ricchi di consapevolezza e di amore. La essenza migliore della mia vita intellettuale, anche passata, è ancora implicata in un travaglio segreto, fatto di aspirazioni, odii e di silenzi, come è la vita dei giovani; ed è vicina, e quasi una, coll'essenza della mia vita morale. Ripensare l'una è ripensare l'altra, in fondo.

[1912]

Io non ho mai sentito più intenso e persistente che in questi ultimi tempi, lo stimolo verso la perfezione, e il volere deciso di sacrificare tutto alla perfezione del mio lavoro. Rivedendo qualche scritto vecchio, come lo trovo scucito, non architettonico, inessenziale, non necessario, e nella espressione gonfio, verboso! Impressione viscida: ripugnante. Eppure, per portare avanti il lavoro più bello, la *Storia della letteratura inglese*, mi tocca a tollerare ancora di scrivere articoli sempre bene intenzionati, ma diffusi, ineguali: coraggio, ancora per un anno, due, finché io avrò il diritto ad una maggiore libertà: e la vita non mi negherà, allora, quel che mi sarò meritato. Per ora, giova servire da schiavi, ed essere contenti di così: senza dimenticare il domani. (*Dedica del passato*, a una conoscenza nuova, che ci interessa profondamente) 30.V.1912.

Che cos'è fare lo scrittore, se non prendere la sostanza della propria vita e passarsela per le mani, continuamente; plasmandola quasi in una maniera insensibile, poi con impeto, poi con nausea; ma essendo sempre al suo fatale contatto? veramente, come dice Arnold: « a criticism of life », ma bisogna aggiungere un senso lirico e drammatico in questo « cri-

ticism ». Tante volte io avevo nausea, soltanto, di questo brancicare la mia sostanza, di non essere che curvo su di me, ora ho imparato, in parte, e vado sempre meglio imparando ad accettare questa prigionia, a sentire con affetto questo senso di morte che è nel contatto germinale di me con la mia anima: questo senso di sudore, di martirio. E, su tutto ciò, spargere un lieto sorriso, un fresco sorriso, e sentire il nostro profondo canto dentro, questo infinito canto d'organo, dentro: vedere questo specchio insaziabile, che non si cuopre mai, non si annera mai, mai è vuoto, anche quando pare deserto e tutt'ombra. È veramente accettare la meditazione continua della morte, perché bisogna stare eternamente con il « noi » morto, perché nasca il nuovo e vivente. (Che bisbiglio di uccelli c'è ora mentre io scrivo, per l'aria: annera, e il vento scuote tratto tratto le acacie). Questo è ciò che fa quasi repugnante quell'onesto e sentito libretto di S. Slataper. Perché gridi e ti esagiti? di un fatto così naturale; che, anzi, è addirittura tutta la vita stessa?

[ibid.]

Bisogna mutare il sistema di questi appunti: questi appunti vanno colti ad un'altra altezza: così sono troppo immediati, vanno tolti un poco di più al tempo; e posti in un bagno di *me*; non fissati così morti, come documenti istantanei; e, frattanto, stenderli con molta più abbondanza, e con molta maggiore discussione.

[1913]

Tenere più dettagliati e regolari quei miei ricordi personali quotidiani, nelle azioni compiute, nel lavoro prodotto, negli avvenimenti, negli stati interiori, anche quelli più labili, che non si manifestano con impulsi attivi, con immagini spiegate, ecc. ecc. In queste note è la base di ogni mio lavoro alto e complesso, futuro; il principio della mia conoscenza di me, della mia coltivazione di me.

[1913]

Ho una « curiosità » così intensa, di vedere come mi va a finire, come riesco ad arrivare a fare ciò che ho da fare, che, ogni tanto, mi colgo a guardarmi come si guarderebbe uno spettacolo; e non cambierei, per nulla al mondo, il mio posto con quello d'uno già seduto saldamente, in paramenti pontificali, sulla sedia gestatoria della poesia.

(15 maggio 1913).

I taccuini, si diceva, sono anche un repertorio di materiale da utilizzare. Spesso una linea trasversale, nettamente tracciata con il righello, « cancellando » una pagina o poche righe, indica che il brano in questione è stato adoperato in un articolo o in

un libro. Un esempio, secondarissimo, per tutti. L'osservazione seguente, annotata nell'aprile del 1913:

Spiegazione perché i bambini rompono tanto volentieri i giocattoli: io credo, anche più che per vedere che cosa c'è dentro, perché i giocattoli sono costruzioni arbitrarie, alle quali manca il senso della realtà, di equilibrio col mondo esteriore: sono cosa che cade, si sfascia, resta schiacciata nello spettacolo generale, e che invita, perciò, a sfasciarla, a schiacciarla, passato appena il primo momento di curiosità minuta. Per questo si tira tanto volentieri una pedata ad un canino, piccino, a un gattino ridicolo; vite quasi artificiali, accomodate con l'ovatta, qui fra noi violenti. Perché i Veneziani mettevano piccoli animali sui pavimenti: risalto degli ambienti vasti e delle stature gigantesche.

ricompare, diversamente elaborata, in un articolo pubblicato sulla « Stampa » ben tredici anni dopo (il 28 gennaio 1926):

Che i ragazzi rompano il loro giocattolo con la deliberata speranza di « vedere che cosa c'è dentro », è di quelle interpretazioni ottimistiche e froebeliane, a base di « sete di conoscenza », che hanno fatto il loro tempo. Sarebbe più esatto dire che rompono perché si son seccati del giocattolo, in quella sua forma fissa, ecc.

Nei primi taccuini occupa molto spazio il materiale più propriamente di studio: pagine e pagine sono dedicate, per esempio, alla minuta esplorazione di grandi libri contemporanei: L'Action, il Partage du midi, i drammi di Ibsen: caratteristica che i taccuini più tardi tendono a perdere. Mentre lungo tutti i volumi si snodano certi temi che proseguono negli anni, da un taccuino all'altro, come partite aperte alle quali venga continuamente aggiunto nuovo materiale. È il caso delle note autobiografiche e su Firenze, sulla Firenze della giovinezza di Cecchi, che sembrano essere state raccolte durante decenni con l'occhio a un libro che non fu scritto mai. O meglio, che fu scritto soltanto in questa sede.

La pubblicazione dei taccuini presenta naturalmente dei problemi, il più cospicuo dei quali riguarda i criteri di scelta. Una scelta che in nessun caso dovrà diventare antologia: nessuna selezione personale renderebbe giustizia al libro coerente e organico che emerge dai taccuini. Ma che il materiale vada un po' sfronato sembra ovvio. Molte pagine contengono solo appunti di lavoro assai grezzi (come riassunti di libri altrui, repertori di date, ecc.), o magari la bella copia di scritti stampati altrove e

quindi già noti o facilmente reperibili in altra sede (è il caso di certi articoli, e di capitoli interi della Storia della letteratura inglese). Non è forse fuori luogo ricordare qui le parole che Cecchi stesso scrisse nel 1956, a proposito del progetto di pubblicare integralmente, mediante la riproduzione fotografica, i quaderni di Paul Valéry:

Trenta volumi, trentamila pagine. È qualcosa che fa paura. Chi troverà il capo del filo da tenere in mano per camminare in questa selva? In altre culture, inclusa la nostra più recente, lo storicismo può avere portato a intellettuali storture e rigidità. Ma anche questi bianchi deserti psicologici non scherzano, così pieni di miraggi, di veli fluttuanti e passi perduti.

Viene da chiedersi se una preliminare investigazione, un esauriente tentativo di scandaglio e classificazione, non sarebbero stati preferibili al prescelto sistema d'integrale riproduzione fotografica. Se non sia da temere che a questa maniera, l'inedito non venga travasato in una forma di nuovo inedito: quella di un linguaggio fra le cui apparentemente lucidissime cristallizzazioni, in realtà fra qualche tempo nessuno sarà più capace di orientarsi e di circolare.

Accludo in chiusura due passi dei taccuini (in parte già comparsi, postumi, sul « Corriere della Sera » a partire dal settembre 1967). Il primo brano costituisce le prime due pagine del taccuino numero uno; il secondo, tratto dal taccuino numero undici, è molto più tardo, e registra l'ultimo incontro di Cecchi, alla vigilia di una partenza per l'America, con Benedetto Croce.

23 dicembre 1911.

Nell'avvicinarsi di una festa, la città diventa più popolata di creature miserabili: i ciechi, gli storpi, i monchi, vengono fuori delle stamberghie, dei tuguri e circolano al sole, a chiedere l'elemosina, per essere aiutati a fare questa festa anche loro. Il tripudio carnale provoca questa ostentazione di miseria carnale, questa moltiplicazione di miseria carnale alla luce del sole.

Stamani, che felicità ritornando a casa da via Salaria, infangata, piena di verse, con il cielo teso e bigio, ma tutta la luce adunata sui monti lontani: suoni di organini, e ogni tanto le prospettive delle ville o i viali abbandonati: quelli che vedemmo insieme a primavera, un pomeriggio. Senso della festa anche là, ma augusto e rusticale. Io ripenso, tornando a casa allegro, al mio inverno di sei anni fa qui a Roma, e al mio desiderio e al mio sogno di tutti questi anni dopo, di tornare a Roma, di vivere, di *lavorare* a Roma. E a Roma la vita mi ha ricondotto, felice, e non lavoro. Non tagliamo troppo facilmente le fila con il

nostro passato. C'è tanto dolore che passa invendicato, non vagliato, in ogni creatura umana. I genii furono forse quelli che seppero spiegare a sé tutti se stessi, Io voglio accettare tutte le condizioni riflesse, intellettualistiche, ecc., nelle quali al mio temperamento verrà fatto di porsi in vista di un'opera d'arte, non posporre più l'effettuazione di una qualsiasi opera ma vasta e audace — e i sogni non mi hanno abbandonato — per la critica ostinata di queste condizioni. Legare in una compagine, con qualunque legame, questo me che mi sfugge.

4 dicembre.

Giorni di speranza tranquilla di riprendere un corso di lavoro intenso e ad un tempo preciso, anzi, rinnovato a precisione intiera; avvicinato fermamente alle ragioni ultime per le quali lavoro. Ritorno da Recanati: visita a S. Pietro in Vincoli, solitudine della chiesa, ma non quel senso di freddo marino provatovi altre volte. Michelangiolo. Sepolcri dei Pollajoli. Fuori, sul sagrato, la bambina zoppa sulle stampelle, a corsa; elemosinava e tornava da una piccina che sedeva sur uno degli scalini macchiati d'erba. Ieri, a S. Pietro, sulla piazza. Stanotte, alle prime ore dell'alba, suono delle campane di S. Pietro, non mai sentito così solenne e vasto che faceva vivere di sé tutta la solitudine infrastante. Allora sono andato da lei e l'ho svegliata, perché lo sentisse.

12 dicembre.

Nello scrivere la *Storia della letteratura inglese nel secolo XIX*, converrà tenere questo metodo: prima di tutto, esaurire e portare avanti quanto più mi sarà possibile lo studio dei singoli autori, nel testo e negli scritti dei critici. Formatami la visione complessiva di uno scrittore, stendere subito e di un colpo questa visione: ciò darà l'intimità al lavoro: farà il suo colore tutto particolare, poeticamente critico. In questo modo tracciare, vastamente, tutti i ritratti del primo libro. Dopo questo lavoro, mi darò allo studio delle storie letterarie, e studierò la politica, l'economia, lo sviluppo delle idee religiose. Con questa seconda preparazione, rimaneggerò tutto il lavoro già fatto: gli darò una vita esterna, pubblica, facendogli intorno atmosfera, segnando i trapassi direi quasi in una maniera decorativa. Ci deve essere una parte architettonica e una parte lirica. Bisogna guardare sommamente di importare le grandi figure con una tournure esatta, risentita e propria: presentarle in un aspetto drammatico e sinteticamente espressivo: da questo verrà la loro spontanea parentela e correlazione.

Napoli, novembre 1937.

Fu bello, la sera del 2 novembre, quando con Leonetta e Ungaretti e Chuzeville si uscì dai « Tre Leoni » e si risalì la piazza del Municipio, passato l'hôtel Londres. Leonetta accennò: « Ma quello non è Croce? ». Era Croce, a braccetto alla figlia più piccola, con

le trecce lunghe, senza cappello, un golf verde; e tornava verso casa, dalla sua passeggiata serale. Aveva il cappotto, e sotto il cappotto una giacchetta chiara, estiva, che non legava né col gilet né coi pantaloni. I pantaloni erano cortissimi. Camminava con quell'oscillazione e quel lieve arrancare d'un piede, che un poco fanno pensare alla camminatura d'un granchio. Ci mostrò piacere che l'accompagnassimo; e si salì, passato « Upim », poi davanti a S. Chiara, lentamente chiacchierando; ci si soffermò davanti al portone di casa sua e si entrò nel cortile; eppoi ci accompagnò in piazza S. Domenico Maggiore e verso la statuetta del Nilo. Lì ci lasciammo. Questi luoghi mi sono divenuti tanto cari, in questi ultimi mesi; e la presenza di Croce vi assumeva qualche cosa di poetico, che forse m'era anche più fatto sentire dalla mia partenza imminente. Ricordò Malagodi e il figlio / i lavori d'erudizione degli americani, che ormai per esattezza sono superiori a quelli stessi dei tedeschi; « ma le idee seguitano a venire da questa vecchia Europa » / sulla idea che De Sanctis ebbe di Leopardi, senza lo *Zibaldone*, e che anche oggi resta valida / ci mostrò, sull'angolo di S. Chiara, il palazzo dei De Gas (nessuno di noi ne sapeva niente); e la Chiesa, ch'era un palazzo del rinascimento, colla facciata a punte di diamante: i gesuiti lo fecero scapitozzare, riempirono le finestre, misero le fasce di marmo e le volute a decorazione; ma anche così, contrario a quello che Croce ne pensa, il palazzo-chiesa ha la sua bellezza. Entrati nel cortile di casa sua, ci disse che Vico andava lì a dare ripetizioni all'ultimo piano; e lui Croce aveva comperato il palazzo, anche in memoria e culto di Vico, e vi aveva innalzato una specie d'altare / la sua passione dei libri, di comperarne / ora la sera, da tre o quattro anni, lo portavano al cinema e gli facevano una cultura: gli domandai se pensasse che il cinema fosse un'arte, e gli parve di non poter negarlo, per un incontro, come egli disse, di pittoresco e di drammatico. / Sulla piazza S. Domenico Maggiore ci mostrò il balcone della cella di S. Tommaso d'Aquino; tre da quel convento uscirono: S. Tommaso, Giordano Bruno e Campanella. Accennò a un altro strano palazzo, nella stessa piazza, di un signore in fama di stregone nel XVII secolo / non ricordo il nome. E lì a tre passi la cappella Brancaccio, con Donatello e Michelozzo. Precocità della bambina, che ora ha finito il ginnasio. Un incontro tenerissimo, indimenticabile.

TESTIMONIANZE E RICORDI

Nell'estate 1966, a poche ore dalla prima notizia della morte di Emilio Cecchi, mi chiedevo tristemente: chi renderà all'opera sua quella giustizia che le congiunture di un'epoca travagliata e distorta le hanno negato? Nella mia domanda erano implicite speranza e fiducia che la giovane critica si ponesse questo problema, inquadrando la complessa figura dello Scomparso nella nostra storia letteraria, con uno studio di ampio respiro. Mi rendevo ben conto della difficoltà dell'impresa, davanti a un'attività così vasta e multiforme, impigliata nella tradizione, ma anche percorsa da trasalimenti e sobbalzi premonitori. Essa non era certo il fatto mio, sebbene sentissi, come sento, quanto dovevo al maestro che mi aveva liberato dal concepire la letteratura in forma di vacuo esercizio retorico: fino allora un ostacolo insormontabile alla mia vocazione narrativa. Ricordo che in quei giorni di vacanza mi rammaricai di non poter riascoltare la voce dell'Amico rileggendo qualcuna delle sue pagine più alte e sostanziose: ma ero lontana da casa, nessun libro a portata di mano. Così, riandando mentalmente ai titoli che mi erano più cari, mi accorsi di ignorare la sua operosità sulla Ronda: i cui redattori più rappresentativi, così togati, così pregni di eloquenza classica, mi sembravano lontanissimi dai modi semplici e concisi del Cecchi che conoscevo.

Che io sappia — ma posso esser male informata — a due anni dalla Sua scomparsa uno studio esaustivo dell'opera cecchiana è ancora di là da venire. Né è il caso di meravigliarsene se, frattanto, la critica si è andata restringendo in settori sempre più rigidamente tecnici, specialistici e parascientifici. Tanto più pressante, dunque per chi crede nell'importanza e nella efficienza tuttora valida di questa opera negli anni sessanta, il desiderio di ricordarla come può. Quanto a me, parlare di lui, oggi mi condurrebbe alle solite rievocazioni pittoresche delle sue battute, dei suoi gesti; o del suo studio-salotto, frequentato dai più spiccati scrittori nazionali ed esteri: tutte cose memorabili, ma in margine all'autentico valore di una presenza. Di quelle conversazioni a livello internazionale, di quei tratti, frecciate, paradossi che s'incrociavano nella modesta stanzetta arredata di divani di crine ottocenteschi, io non

conservo che la memoria della mia enorme timidezza, di un rispetto che mi rendeva quasi sorda alla voce sommessa dell'Amico. Lo stesso rispetto che ancora mi trattiene dal riferire sugli effetti di una mia rilettura di Et in Arcadia ego, di Corse al trotto, o dell'indimenticabile Periplo dell'Africa: sotto ogni pagina giacciono, lo so bene, tesori di esperienze, di meditazione, di passione che esigerebbero un complesso lavoro di ricerca, uno scandaglio storico sul clima intellettuale di trenta e più anni fa. Purtroppo un recente passato è spesso meno recuperabile e comprensibile di un passato lontanissimo: rancori mal sopiti, il disagio di un presente confuso offuscano lo sguardo e chiudono l'orizzonte.

Mi limiterò invece a raccontare una mia recente avventura, suggerita dalla curiosità che ho detto sulla posizione di Cecchi fra i redattori della Ronda: ne ho qui sottomano la prima annata che inizia col maggio del 1919. Ebbene, proprio in quel primo numero, in apertura, trovo la firma di Cecchi sotto uno scritto che non è un'editoriale, una dichiarazione programmatica, ma una specie di racconto: per me, e non so per quanti, un premio, una scoperta. S'intitola: « Comunicazione accademica », e, sotto, fra parentesi: « Estratto del fascicolo 2324 degli Annali di filologia, maggio dell'anno 3009 ». Nel 1919, sui trentacinque anni, Cecchi si è divertito a cimentarsi con un genere che si lega in modo sorprendente col nostro gusto attuale per la narrazione fantascientifica, per l'ipotesi avveniristica anticipatrice di millenni, per la favola morale, insomma, condotta in tono scherzoso e polemico.

Il supposto relatore espone i risultati del recupero fortunoso, attraverso scavi archeologici, di frammenti di carta stampata, reliquie di libri appartenenti ai secoli anteriori al 2600, prima, cioè, delle « rivoluzioni che si abatterono su tutta l'Europa occidentale ». Nello sviluppo della relazione lo studioso segue puntualmente il metodo analitico delle scienze filologiche. La lingua esaminata, scrive, contiene voci italiane ma non è italiana, né somiglia a dialetti e lingue che « a quell'epoca correavano in Europa ». In bell'ordine sono citati il frammento A, i frammenti E e F, quelli dal G all'L. Si trascrivono vocaboli e frasi indecifrabili, si affacciano congetture (influenze berbere o moresche?). Si sottolinea la mancanza di nessi sintattici e l'apparizione di segni (+ e —) a sostituire tali legami. Su elementi linguistici si tenta di ricostruire una storia politica e sociale ammettendo la presenza di « tribù incolte irriducibili, forse erratiche »; si suppone che « di dentro la massa civile si staccarono gruppi eretici ». Si notano prose e versi stampati « a rose, a stelle, a zig zag, come già era stato praticato nella grecità decrepita ». E così via, nella perfetta confezione di un pastiche che alterna al brio sfottente il piglio pedante o il divertito librarsi della fantasia. Non c'è bisogno di aggiungere che il pastiche mirava alla polemica contro gli arbitri facinorosi delle parole in libertà e del movimento futurista, pionieri — in ciò la curiosa attualità dello scritto — dei nostri più azzardati sperimentalismi.

Inutile osservare che nel 1919 Cecchi conosceva i romanzi fantascientifici di Wells e i capricci di Max Beerbhom, modelli a cui si può far risalire questa deliziosa stravaganza; e che, nel clima leopardiano del rondismo erano studiati testi delle Operette morali come, per esempio, L'Accademia dei Sillografi. Non so cosa Cecchi pensasse della letteratura fantascientifica, non l'ho mai sentito parlarne, ma direi che non gli dovesse dispiacere. Comunque, non era tipo da ricordare che anche lui, nel 1919...

ANNA BANTI

A una certa età ci si stacca e si rinuncia con disagio a determinate abitudini troppo antiche, persino a quelle che son rimaste tali più soltanto nel desiderio di coltivarle. Era qualche tempo che alla domenica non andavo più in casa di Emilio Cecchi, a corso d'Italia 11 — la moglie e i figli facevano capire che per il momento «il professore», come lo chiamavano con una punta di affettuoso dileggio, aveva bisogno di riposo — ma pure, fino al giorno che seppi della sua fine, era sempre possibile pensare che, una volta o l'altra, si sarebbero potute riprendere le conversazioni interrotte.

Quelle fin di domenica erano pure una delle certezze, per me, uno dei riti letterari romani che ancora attendevo e rispettavo, se non altro perché vi ero abituato fin dall'infanzia più remota. Certezze e riti, s'intende, alla buona, con una punta appena di complicità che insaporisse quanto vi si commerciava; ma su tutto prevaleva il piacere di continuare qualcosa che c'era sempre stato e che soltanto per questo non dava adito a pensare a quando sarebbe stato necessario rinunciarvi. Il saperli, ora, finiti per sempre, mi dà più di tutto il resto il senso doloroso del distacco da una persona che il nome di «maestro» irrigidisce, per me, troppo al di là del caso reale: ma su cui pure tenni puntati gli orecchi e gli occhi per tanti anni con la costanza del più affezionato scolaro. E infatti, oltre che lui, Giorgio Pasquali e F. O. Matthiessen, di veri maestri, se guardo bene, non ne ho avuti.

Le prime testimonianze di questa straordinaria frequentazione mi si confondono, nella memoria, con i giuochi insieme ai ragazzi Cecchi e Spadini nell'orto della casetta affittata dal pittore ai Parioli, ch'era allora in piena campagna. Si trattava di giuochi con la palla, di nascondarelle improvvisate dietro i tronchi degli alberi, o tra le assi di un pollaio. Ma anche di duri cazzotti, di proditorie «cianchette», di calci di strappi e di legnate che Mimmo e Lillo (Spadini) rovesciavano accaniti sulla mitezza di Dario (Cecchi) e di me. La sera le nostre madri avevano sempre da riattaccare qualche bottone, da ricucire qualche «sette», da passare un po' di tintura di iodio sulle sbucciature ai ginocchi. Rivedo la cresta rossa e lo svirgolo delle penne oro-verdi d'un enorme gallo pettoruto che teneva a bada pestando severe zampate uno stuolo iracondo di galline di tutti i colori. Rivedo, da un davanzale alto, le occhiate di certi coinquilini disturbati dal nostro chiasso.

In fondo all'orto, nell'ombra azzurra della casa, assiepati su certe sedie da osteria, rivedo il ciuffo nero sulle gote rosse di mio padre, la fronte alta e bianca, un po' china in avanti e da un lato di Cecchi, su cui brillano le lenti, un fagotto di scialli e di trapunte in cui si stringe Spadini, il lampo degli occhi grigi di Barilli sotto la selva fantastica dei capelli, e la mano levata in alto con l'indice teso e vibrante nella protesta di Vincenzo Cardarelli.

Tra poco, dalla cucina dove ne stanno sorvegliando la cottura, mia madre, la Leonetta Cecchi e la Pasqualina Spadini porteranno sopra un tavolo che aspetta sotto un pergolato la «pizza con gli sfrizzoli», sempre tanto celebrata: e per me immangiabile. Il riflesso del

sole sui loro ampi cappelli di paglia stretti da nastri gialli neri arancione e rosa saetterà dolci snervanti folgori violette verso il pollaio.

Tutto questo dovette essere il primo nucleo di una lealtà verso una mitologia privata a cui poi fu difficilissimo resistere: difatti, non mi ci sono mai nemmeno provato.

Poco dopo — immagino alla morte di Spadini — le riunioni si spostarono al corso d'Italia, là dove il verde mareggiare degli altissimi pini di Villa Borghese, che si godeva a perdita d'occhio fino ai chiari tramonti in fin della primavera dalle finestre, era garanzia di una continuità con quello abbandonato nell'orto ai Parioli. Anche ritornava nella casa nuova l'odore dei colori, dell'acqua ragia, della vernice sulle tele; tornavano le quinte dei cavalletti, dei quadri addossati gli uni sugli altri rivolti verso le pareti.

I giuochi si fecero più urbani, e abbandonata la violenza spadiniiana, indugiarono per qualche stagione attorno a un teatrino di marionette di Dario dove, con gli scenari dipinti da sua madre, rappresentammo in lunghe puntate la storia di Sigfrido e dei Nibelunghi così come ce l'avevano raccontata i grandi ch'erano stati a vederla al cinema. Non ci picchiavamo più tra noi: erano delegati a tirar fendenti di latta, per procura, il perfido Hagen e i fratelli di Gunther.

Passò qualche anno: al cinema fu consentito d'andarci anche a noi, purché i film fossero « adatti ». Ma ne rubammo qualcuno, con la tessera di libero ingresso di Cecchi, ch'era allora direttore di produzione della Cines. Una fuga clandestina fu dedicata a sorprendere le danze di Mata Hari seminuda: immagini rubate dall'alto della galleria del Supercinema, col cuore che balzava in petto per il timore di essere scoperti.

I più strani o anche soltanto buffi personaggi passavano alla domenica per quelle stanze e cominciammo a incuriosirci: il sospetto di noia ch'era al principio cominciò a cedere un languido sentore di seduzione. Per quanto noi ragazzini facessimo finta di niente, qualcosa cominciava a succedere anche dentro di noi, e il tarlo cominciava a rodere. Una volta mi sono trovato sulle ginocchia di G. K. Chesterton, che, cucchiaino dopo cucchiaino, mi imboccò tutt'intera — salvo qualche intervento, forse cerimoniale, in proprio — una granita di caffè con panna. Valutai l'episodio solo molti anni dopo: ma mi è stato raccontato tante di quelle volte da non poter dubitare della sua verità.

Lui, Cecchi, fu scoperto per ultimo: quando cominciarono le curiosità letterarie e i primi circospetti avari prestiti di libri inglesi. Libri da lettore, da vero lettore, più che da studioso. In edizioni economiche, imperversando la Everyman's Library. Certi autori di cui Cecchi si ostinava — certo con una punta di civetteria — a pronunciare male il nome, come Lytton Strachey e Max Beerbohm, come Barbellion e Hilaire Belloc, mi sono quasi illuso di averli scoperti da me, e in segreto, leggendoli nei *suo*i esemplari. E, si sa, poche letture cedono il piacere di quelle, quasi private, che si ha l'impressione d'essere in pochissimi a fare. Scrittori che ora son sulle bocche di tutti, Cecchi dava, un tempo, quando

non se ne sospettava, da noi, nemmeno l'esistenza, l'illusione di inventarli addirittura lui. Si trattava, naturalmente, di scrittori minori. Ma non è a dire, per questo, che scansasse i grandi. Aveva, anzi, un modo di restituire una sorta di verginità dell'inedito all'ovvio, come per esempio all'*Agamemnone* di Eschilo — una eredità della scuola di Gerolamo Vitelli che si tenne gelosamente stretta, quasi con furore, fino all'ultimo — che non si poteva decidere, là per là, se desse più gusto o irritazione. Ma già l'aggettivo « irritante », come lui ben sapeva, ricopre per nove decimi l'area dell'inglese « provocative ». E la provocazione — o invito — scattava sempre quando prendeva con le pinze i feticci di certe citazioni abusatissime di classici italiani o inglesi o francesi e le faceva apparire lustre di scavo, come fossero state restituite alla luce per la prima volta.

Non ho mai sentito con altri, come con lui, quanto il piacere estetico sia qualcosa di affatto regalato epperò casuale e da non contarci sempre: tanto più raro e prezioso, in specie oggi, in questa noiosa società che lo sente come un dovere.

Mi affascinava il suo studiolo piccolo e stretto, sempre lindo e ordinato. La sua scrivania sempre sgombra, cui sedeva, anziché su una sedia, su un divanetto duro di paglia, appena indolcito, nel suo angolo, da un cuscino piatto rivestito di pelle, cimelio forse d'un qualche viaggio africano. Bellissimo il gesto che gli era abituale di passare la destra, di taglio, sul piano lucido della scrivania, come per ripulirlo di inesistenti scorie. Magari sarà stato per togliervi qualche piccolo filamento di tabacco che poteva esservi caduto durante l'operazione di caricar la pipa. Ma pure, siccome quella era la sua scrivania, il gesto evocava piuttosto l'intenzione di spazzar via i rimasugli, i trucioli del suo lavoro d'intaglio letterario.

Chi ha mai visto le sue cartelline — o anche le sue cartoline postali: le usava invece del telefono — sa che voglio dire. Davano l'impressione di essere nate di getto, senza ripensamenti perché già pensate per intero, fino all'ultimo risvolto, prima di scriverle: eppure vi si scorgevano qua e là impercettibili tracce di cancellature col temperino, mascherate dalle parole riparatrici. La calligrafia aveva alcunché di tipografico, per la chiarezza, la precisione e l'uniformità, e gli si mantenne tale fino all'ultimo: ho un suo bigliettino d'appena qualche settimana prima che morisse, in cui le stanghette accusano il sospetto di un primo trèmito.

Toscana era la struttura delle sentenze, e certa ricerca di parole un po' disusate di sapore ottocentesco, ed anche una spolveratura d'accento, come l'apporto personalissimo del suo « erre », ch'era pronunciato come una « ci » gutturale: « actista », « polvecoso », « tesochieche », « maschecata ».

A intavolare con lui chiacchiere letterarie in cui potessi anche dire la mia, cominciai tardi, quasi finita l'università, alla vigilia della laurea e proprio per via della laurea ch'era sulla lingua del Pascoli. E, tra i tanti studi e saggi sul Pascoli che avevo dovuto leggere e schedare, il suo m'era sembrato che battesse meglio degli altri all'unisono con la mia

lettura. Dove m'ero annoiato s'era annoiato anche lui, e dove m'ero divertito s'era anche lui divertito; né importa se, bene e spesso, alle spalle del poeta, per sentir vibrare d'un trémolo troppo tenuto il profumo dell'ingenuità tanto ricercata e studiata. Tutta la vergogna, la candida pura incolpevole vergogna che avrebbe dovuto provare il poeta, s'era trovato costretto pesantemente a provarla lui, Cecchi, e gliene era rimasto qualcosa di allegante, di non risolto. Meglio le parti dove c'eravamo annoiati, ma in modo aureo, e cioè i *Conviviali* — il saggio s'appuntava su una rivalutazione di quella fase della parabola pascoliana — e cioè la fase, si direbbe, inglese: là dove Tennyson si mescolava e scioglieva, presagendolo, in Robert Bridges. E, naturalmente, nella falla generosa aperta dai *Conviviali* finivano con l'essere inghiottiti anche i carmi latini. Era, forse, un modo elegante di stornare un problema che di lì a poco sarebbe diventato urgente. Tanto più che a misurarsi col Pascoli, dopo le insoddisfazioni del Croce, i critici meglio intendenti diffidavano. E dell'urgenza, Cecchi si rendeva conto fin dal '41. « Gli altri due son *chètochi* ». E si sa chi erano gli altri due. « A me con i cinguettii un mi ci piglia ». E caricava la pipa, lentamente, alla ricerca del trabocchetto in cui saremmo caduti entrambi con più gusto. « Ma quando comincia a batteche gli *esametchi* e i *pentametchi*... state tutti a vedechè quel che gli chiesce... le son cose, quelle che lì, da *stabilliche* ».

Alle domeniche al corso d'Italia ci s'era fatta una così cara abitudine che ricordo come una inaudita crudeltà la sorpresa d'accorgermi d'esserne improvvisamente estraniato una volta che m'incontrai con un fedele di quelle pareti in terra straniera. Sarà stato verso il '48. Era Soldati, che girava non so che film in Inghilterra e col quale, accorrendo da Cambridge, trascorsi un *week-end*. Era primavera e lassù le giornate s'allungavano più che da noi. La nostalgia di corso d'Italia ci prese nella foresta di Epping, verso le sei-sei e mezzo con tutta la luce ancora in cielo e una luce decisa anche se opaca. « Bisognerebbe chiudere gli occhi — ci dicevamo — e fare ogni sforzo possibile per evocare alla memoria dell'udito il suono secco e fermo di quel "Ho" che certo Cecchi risponderebbe a tutte le nostre domande: « Cecchi, ha letto il libro di X? ». « Ho ». « Cecchi, ha visto il film di Y? ». « Ho ». « Cecchi, ha sentito... ». « Ho ».

E decidemmo, con Soldati, che quel « Ho » era eloquentissimo proprio perché risuonava per ognuno di noi come un richiamo a confessarsi. « Ho » era detto, ogni volta, con una sfumatura dell'espressione diversa, ma chiarissima; ed ora voleva dire: « Si tratta d'uno sciocco: perché volete farmi dire quel che già sapete? ». E un'altra volta voleva dire: « Occhio, topini, non scherzate col fuoco. Quello ci seppellisce tutti ».

Topini. È stato un modo con cui ci è piaciuto farci chiamare da lui. Voleva dire soltanto che non eravamo cresciuti abbastanza e che ci si sarebbe dovuti aspettare che crescissimo ancora. Ma era un augurio, non un rabbuffo.

La sua testa era d'una forma inconsueta, una sulla quale non sapevano proprio stare i cappelli normali che si comprano dai cappellai, e questi, delle fogge più semplici e comuni,

un po' in bilico, sortivano sempre un effetto curioso le poche volte che, d'inverno, se li calcava, per modo di dire, a proteggere il capo.

Quando morì mio padre, Cecchi fu la prima persona a cui diedi la notizia. « Porco demonio! » lo sentii esclamare con un fil di voce all'altro capo del telefono.

Venne a trovare mia madre, ma non volle entrare nella stanza dove mio padre era composto sul suo letto. « No, no. Le son cose a cui non son buono », disse.

Ma venne, dopo un anno, a sentire una messa celebrata, come si dice, in suffragio, nella chiesa di Sant'Ignazio. Gli piacque un sacerdote negro, del Ghana, che pronunziava il latino secondo convenzioni rare.

Ci fu anche la simbolica benedizione d'un feretro che non c'era, profumata d'incenso. « Gli è più semplice che non credessi », fu la sua reazione.

GABRIELE BALDINI

Al silenzio fra amici siamo disabituati, e mal si sopporta; ma in presenza di Cecchi, vicino a lui, poteva capitare di trovarsi in una zona di silenzio naturalissimo che non provocava né disagio, né attesa: quasi si fosse aperto d'incanto un accesso riservato, o un cassetto pieno di cose da salvaguardare in bell'ordine. Una calma completa, allora. Cancellate le parole, chi gli era accanto trovava affabilmente posto in mezzo a tutto ciò che di solito non si esprime: ed era un privilegio. Infatti: « che furia c'è », avrebbe detto a chi, sbagliando, avesse fatto l'atto di congedarsi.

Vita lontana empiva agevolmente lo spazio: pensieri si disfacevano o si concentravano, oggetti prendevano un rilievo esorbitante, per annullarsi presto in quella specie di assenza creativa.

Forse molte delle sue pagine erano nutrite da silenzi che accordavano, a mille livelli, cose vicine e remote in un linguaggio bagnato in quella calma per acquistare una trasparenza unica.

Fu dopo momenti simili che gli avvenne di dire, a proposito della dilettevole figlia malata, l'ultima volta che andai a trovarlo, un po' fiacca la voce, gli occhi alla finestra, a nulla: « Se è una croce, soltanto crocifisso io mi sopporto ». Ne trasalì leggermente, come a una di quelle frasi che vien fatto di pronunziare durante l'insonnia, al buio, quando pare che un altro, approfittando di un nostro cedimento, abbia parlato per noi, depredandoci.

Infatti, ebbe subito un movimento insolito delle mani, che aveva brevi, un po' goffe e raramente avvicinate l'una all'altra. Invece, adesso, le dita della destra incontrarono adagio quelle della sinistra, quasi a disfare, a disperdere qualcosa, certo a richiamare l'attenzione sul loro inabile gioco; e così riprendersi, in tutta la sua straziante bellezza, la verità che gli era sfuggita in una forma troppo vistosa, perché egli potesse concedersela.

Gli capitava sovente di farsi indietro, dopo aver detto qualcosa che gli diventava attentato a un suo speciale pudore; o alla sua solitudine. Perché a certe rivelazioni, arrivava di sorpresa, sorprendendo se stesso; e, secondo lui erano tanto più gravi quelle sortite, in quanto una fulminea felicità di parola le rendeva indimenticabili. Altro che scorciatoie e improvvisi: raggi, spade, gocce d'essenza. Questo: che non potessero essere subito cancellate, che si aprissero altrove un varco e una dimora, gli dispiaceva:

come se per errore si fosse preclusa una necessaria solitudine, o avesse fatto torto alla modestia che in lui faceva tutt'uno con un senso superiore di misura.

Chi sa che qualcosa non mi avvertisse, la volta che andai a salutarlo, prima di partire per la montagna; o che la frase di lui non contenesse l'annuncio d'una separazione dal mondo, annuncio che io mi rifiutavo d'ammettere. Certo, quel pomeriggio, con quelle finestre gremite d'un tramonto che mai avevo visto tanto fondo e limpido, mi sembrò d'una tristezza infinita. E fui sul punto di raccontargli, finalmente, una piccola cosa che, in tanti anni, non ero mai riuscita a dirgli.

« Sa, Cecchi, avrei cominciato, quando uscirono i Pesci rossi, e vidi il libro nella vetrina d'una libreria di via de' Martelli, a Firenze, proprio il suo nome, e quel titolo, mi chiamarono, mi chiamarono forte, fermandomi. Non mi era mai capitato nulla di simile. Tornavo da scuola. Mi feci prestare due lire da un'amica, Marta, si chiamava. Con quelle pagine uscii dalle letture scolastiche. Entrai nel mondo. Altro che promozione! Fu come nascere. È probabile che nessuno mi avesse mai parlato di lei, date le mie conoscenze d'allora. Non lo so. Non me ne rammento. Rammento quella copertina, e il desiderio d'avere il libro, subito: a costo d'un debito: che a quei tempi, e nella mia condizione di studentessa povera, era grave.

Il debito su quelle pagine lo contrassi, perduto, con lei. Fu il mio vero primo libro. Il mio vero sillabario, anche se ho imparato ben poco. Non me ne sono mai dimenticata; né è mai diminuita la mia gratitudine.

Perché in tutti questi anni non glie l'ho mai detto? Perché da lui riverberava quel senso di pudore per le cose troppo sentite; perché non avrei saputo trovare parole abbastanza sommesse. Infine, perché si crede sempre d'aver tempo ».

Ora penso che l'idea del suo libro conquistato, quasi ghermito, così faticosamente e vittoriosamente da un'ignota studentessa, nella sua Firenze (era primavera, tirava vento, la mia amica portava un vestito verde: ricordo tutto, come accade dei grandi momenti), avrebbe potuto compiacerlo, anche se, naturalmente, avesse fatto finta di nulla, alzando magari una spalla. Gli era frequente quel movimento insofferente, di mezza spallucciata, simile a un modo di schivare, come di passare, più inavvertitamente possibile, fra porte che lui non volesse spalancate, ma socchiuse quanto basta. E anche così sembrava rifiutare la distanza di una superiorità che a volte doveva sembrargli segregazione, un poco sgomentandolo.

Ricordo tutto. A quei tempi, mi capitava una cosa curiosa, inspiegabile. La facciata del Duomo mi diventava la misura delle mie emozioni: la guardavo e sapevo se ero innamorata, se ero felice e quanto. Mi si apriva inverosimilmente, esclusivo oroscopo, unico al mondo. La leggevo. Traspariva oro. Tratteneva e riverberava per me sola, in qualsiasi stagione, con qualsiasi tempo, lamine della luce accumulata nei secoli. Miracolo che durò appena quanto la prima giovinezza. Ma così accadde la volta che avevo il suo libro sotto il braccio. E non glie l'ho mai detto. Nel mio riserbo devo riconoscere anche una lezione di stile. Riserbo che seppi impormi di fronte alla sua morte, perché trovai, senza dubbio suggerita da lui, una straziata ragionevolezza, simile alla distanza necessaria per sfocare appena il dolore; e così salvaguardarlo. Questione di misura. La sua.

Qualche settimana dopo la sua scomparsa, mi balenò una spiegazione bizzarra e pacata della morte, col favore d'una città, Venezia, che la morte sa avvicinare, forse specchiare, rendendola perfino

affabile. Rintracciavo cioè la sua presenza effettiva, terrena, in una maniera chiara e inaspettata.

C'era. Era fra noi. In tanti punti dello spazio. E come fra un mosaico spezzato, io, furtiva e anonima, spostavo il mio lucido smarrimento. Qui scorgevo un modo di portare gli occhiali, lì una borra frontale, altrove lo spessore delle spalle, di sfuggita, subito perduta fra la folla, la linea un po' sbilenca della giacca (tenendo egli una spalla più su e una più giù); perfino qualcosa della sua voce nella risacca dell'acqua; e ancora, ma in meno d'un istante, quel suo modo dello sguardo che per essere impreciso e appena discorde inquietava e vincolava al pari di certe sue parole, le quali, pur mantenendo una naturale esattezza, sollecitano l'inedito, possono esprimere, in virtù del contesto, qualcosa d'imprevedibile per tutti, magari per chi le ha pronunciate. E proprio così il suo sguardo evasivo ti trovava, sbalorditivamente, dove non avresti creduto di essere. In tale evasività brillava una forma del suo tatto.

Quella minima discordanza dei lineamenti (e la sua Leonetta l'ha colta magistralmente in molti ritratti), era l'inverso d'un ordine interiore supremo.

Non facevo dunque, quel giorno, sulla laguna, fra estranei, che perseguire tracce, prelevare impronte, procedere come a una presa di sangue. E, in tale assurda maniera, sfioravo il nucleo di una formula vitale che dovette, fatalmente, riflettersi nello stile. Sicuro, realizzavo, ma senza coesione, quasi all'impazzata, quella specie d'ubiquità che dava al suo linguaggio dimensioni inaspettate, permettendogli di operare spostamenti all'apparenza impossibili, per poi subito, con un preciso e volubile gioco, far tutto convergere, in qualcosa di lampante, in una irrevocabile stabilità.

Fra sottigliezze di rapporti, bizzarrie di congiunzioni, lembi d'immagini, segni, chi sa che non si possa riconoscere la chiave che rende manifesta l'espressione d'un destino.

Ritrovai dunque la sua reale effettiva presenza in tante minime sopravvivenze effimere, a fatica ravvicinabili. Tessere, dicevo, d'un mosaico che, per attimi, il sentimento di chi resta può rimettere insieme.

È anche in questo modo che arriviamo ad afferrare il miracolo d'una individualità d'un'esistenza. E il privilegio di un incontro, specie se avvenne col primo vero libro. E parve un battesimo.

A lungo, il ricordo di quel momento, mi accompagnerà, musica che mi sfuggì nell'istante in cui cercavo di fissarla; preziosa, perché mi dava la certezza, in una presenza, in una realtà terrena, in un amico, d'un universo insostituibile. Ma ripeto, non fu che un attimo.

E la tristezza per la grande perdita dello scrittore, sarà ormai, per me, accompagnata dal rimpianto di non essere riuscita ad afferrare e fissare quanto, forse per un improvviso dono immeritato, mi fu chiaro in quel momento.

Sono tornata anche poco fa nella stanza in cui lavorava negli ultimi tempi. Nessuno avrebbe potuto aspettarsi che il silenzio conservasse leggerezza e luce. Eppure era accogliente, nonostante un ordine gelido; e un tempo, invece, miracoloso, suggestivo.

Del tutto nell'ombra, ma dominante, a un lato dello scrittoio, la poltrona a rotelle della diletissima figlia, aveva baleni di un lucore metallico, quasi stridulo.

« Se è una croce, soltanto crocifisso mi sopporto. » Proprio così.

GIANNA MANZINI

Serenamente a 82 anni, Emilio Cecchi si spense: al tavolo di lavoro, ancora, tra i suoi libri e le sue carte si era come addormentato, reclinato il capo ad ora tarda, e pareva quietamente sognasse un bel sogno, quando accorsa premurosamente da lui la moglie, compagna d'una sua così lunga intera vita, lo sollecitava a spostarsi dalla scrivania, a mettersi in quel letto, dove poche ore dopo, moriva, ancora, in brevi intervalli di lucidità, richiamandosi alla memoria quel sogno, quel sogno ultimo della sua vita. Una vita intera di lavoro per la letteratura, condotta con un carattere asciutto, schivo, riservato, pungente, d'antico stampo, e d'antica moralità, eppure una vita segretamente popolata di sogni.

Cecchi, nel panorama della vita culturale italiana, occupava da più di mezzo secolo un posto inconfondibile, insostituibile: era suo uno di quegli spazi che oggi non par più possibile siano occupati da altri, non solo perché così grande talento raro appare nel tempo, ma perché l'organizzazione stessa della vita, il ritmo di interessi diffuso pare non consentire più, mai più, in terreno umanistico, tanta passione, tanta pazienza, tanta continuità di invenzione. Difatti il posto di Cecchi nessuno lo ha occupato, nessuno lo potrà occupare, e ad un anno dalla morte, se ne sente tante volte la mancanza: ci dimentichiamo che non ci sia più lui che (ad esempio per la mia generazione) c'era fin dal primo giorno dei nostri interessi culturali, e per un libro singolare ancora oggi ci pare di dovere aspettare l'articolo di Cecchi, e per una curiosità profonda che ci occupi la mente, ancora ci diciamo « ora vado a telefonare a Cecchi », e per passare un'ora distesa, ed insieme divertitissima, impegnata d'intelligenza e di partecipazione vera, ancora ci viene in mente di passare da corso Italia, dalla bella casa all'ultimo piano, da quello studio con le finestre affacciate sul verde fitto di villa Borghese, accolti da quel suo modo asciutto ed apparentemente frettoloso, che poteva, però, pian piano, scaldarsi, fino a mostrarti una simpatia che ti colpiva, fino a far volare rapidamente il tempo ascoltando, chiacchierando, discutendo con lui.

Nato a Firenze nel 1884, Cecchi si trasferì assai presto a Roma, ed a Roma visse ininterrottamente per più di mezzo secolo: gli fosse andato via, gli si fosse attenuato un solo accento del suo schietto, marcatissimo parlar fiorentino! Ha seguito sempre, con spontanea fedeltà (niente fu mai in lui costruito) a parlar toscanissimo.

Già dell'11 il suo saggio su Kipling, del '12 il libro dedicato alla poesia del Pascoli, del '15 la sua storia della letteratura inglese del XIX secolo, volumi critici fondamentali per quegli anni (ed intanto la collaborazione alla « Voce », e soprattutto alla « Tribuna », dove articoli e noterelle, a firma il « Tarlo » diffondevano insieme attesa e terrore), tutti scritti, dunque, prima dei trenta anni. Gli ingegni veri cui si deve criticamente tutto per quanto riguarda il corso vero della nostra letteratura del '900, la diffusione del gusto vero, la comprensione e la scoperta dei valori certi (Cecchi, Serra, De Robertis, Gargiulo) lavorarono allora insieme, seppur isolatamente. De Robertis in un saggio uscito su la « Voce » nel '14 (*Da De Sanctis a Croce*: bellissimo scritto), dopo aver indicato i meriti grandi ed i



Max Ernst: *Foresta grigia* (1926)

limiti profondi della critica crociana, e dopo aver dichiarato che per la nascita di una nuova nostra letteratura, di una nuova poesia non si potevano più aspettare indicazioni utili dal Croce, s'azzardava a fare i nomi dei critici dai quali, invece, questa « collaborazione » sarebbe potuta nascere: « A capire — scriveva — profondamente la poesia nelle sue minime parti contribuiscono due giovani che non sogliono essere insieme avvicinati, ma che sono i soli forse che posseggano oggi in Italia una sensibilità nuova, quasi morbosa: il Serra e il Cecchi... Più preciso il Serra, più mobile il Cecchi; il primo a volte disperso ma sempre persuasivo fin nell'intimità più segreta; il secondo spesso torbido, ma nuovo o con un'ansia mai contraddetta di rivelare bellezze inesplorate e verità profonde ». Altissimo fin da quegli anni l'apprezzamento che Serra faceva dell'opera critica di Cecchi; quanto a Gargiulo, anch'egli viveva (l'egual cosa accadeva al De Robertis) nella convinzione che poesia e prosa in Italia dovessero rinascere con tutte inventive, e rinnovate caratteristiche, e per suo conto si provava anche in esperimenti creativi di qualche merito: ma l'apparizione di Ungaretti poeta e di Cecchi prosatore bastarono subito a persuaderlo che l'attesa era già appagata, che la nuova poesia, la nuova prosa erano nate, in sé e per la influenza che avrebbero esercitato sull'andamento successivo della nostra ricerca letteraria. (Senza volerlo viene fuori da queste righe il quadro della critica del '900 che ha « collaborato » alla nuova poesia, alla nuova ricerca letteraria, e se ai nomi della prima generazione già fatti, per come si dedicò ai classici ed ai contemporanei insieme, se ai nomi di De Robertis, di Serra, di Cecchi, di Gargiulo s'aggiungono, d'una generazione diversa, quelli di Carlo Bo e di Gianfranco Contini, ecco che il più è fatto, il quadro vero, sostanziale — con tante altre meritevoli aggiunte, naturalmente — è subito chiuso!).

Ma il 1920 è un anno che fa di molto spostare la posizione, il peso di Cecchi nel quadro letterario italiano, perché in quell'anno il critico letterario più agguerrito del tempo pubblica presso Vallecchi un libro di prose: *Pesci rossi*. Posseggo la bianca edizione vallecchiana, la carta s'è ingiallita, l'ho comprata su una bancarella a Firenze quand'ero studente, e nel frontespizio c'è una certa Luisa che nel giugno 1928 aveva lasciato scritto a penna il suo nome in calligrafia svolazzante: e lì incontrai ragazzo le pagine dedicate al « Buon maestro », il Pistelli, che imparai quasi a memoria e che mi risuonano sempre nella mente: « E cotesto che pare soltanto un libro buffo, per me è il libro che contiene qualche segreto di tante fra le mie cose affezionate e senza le quali non saprei stare. E non posso riaprirlo senza rivedere il vecchio palmizio, e la donna curva sul lungarno ventoso. Senza risentire, figurati, i rintocchi del chiostro di San Marco e il Te Deum scrosciante nelle tenebre del mio duomo ».

Tra Cecchi e De Robertis era intanto, dopo il primo entusiasmo, nata qualche ruggine (alimentata, credo, da quel buon carattere — pur con il suo talento grande — di Cardarelli), ma di fronte alle prove dello scrittore ardito e nuovo che Cecchi fu (via via ecco *L'osteria del cattivo tempo* nel '27, *Qualche cosa* nel '31 — basti citare il capitoletto intitolato « Il lume a petrolio » —, *Messico* nel '32, *Corse al trotto* nel '36 — e in « Inverno » arriva a risultati

di una liricità così controllata da scavar diritto con una struggente profondità — *Et in Arcadia ego* dello stesso anno, *America amara* nel '39) in occasione della ristampa di *Pesci rossi* nel '40, ecco il saggio-prefazione del De Robertis: « L'insegnamento di Cecchi », che è fondamentale e felicissimo scritto.

Le battute di Cecchi erano folgoranti, aveva il gusto della battuta, dei « detti memorabili », di quelli fiorentini sapeva tutto e spiegava cose difficili ad essere intese se non avevi proprio secoli di toscanità alle spalle. Nel volume *Ritratti e profili* ci son pagine dedicate al Piovano Arlotto davvero esemplari, ed illuminano anche il carattere di Cecchi: gli ricorda, ad esempio, il Piovano « un vecchio canonico » dei suoi tempi, « Mazzoni faceto e mordace, non meno dell'antico Piovano, ma panciuto, elefantesco, quanto l'altro era mingherlino. Camminava dondolando e soffiando; e i beceri per istrada si toccavano del gomito dicendo, non tanto a voce bassa: *Quelli son tutti polli*. Al che egli replicava stentoreo: *E son fagioli* ». E certo si divertiva di questo. Come si divertiva della epigrafe che il Piovano Arlotto aveva fatto dettare per la sua tomba: « Questa sepoltura il Piovano Arlotto la fece fare per sé e per chi ci vuole entrare ». Ma commentava, subito, raddolcendo: « Non è una cinica sfida, un sogghignante invito mortuario, un salamelecche di danza macabra; ma come un dire che se c'era qualcuno così misero da mancargli perfino dove stendersi per l'ultimo sonno, il Piovano si sarebbe tirato un pochino più in là, e gli avrebbe fatto posto volentieri ».

Dalla bocca di Cecchi certe battute le ho ascoltate io stesso; tante altre me ne hanno raccontato. Ma voglio limitarmi a riportarne qualcheduna di cui sono io stesso testimone.

A Castiglioncello un giorno (passavo in macchina ed Ungaretti era con me, ci fermammo a salutare Cecchi che era ospite della figlia Suso, ci trattennero a colazione, con tanta premura, e un attore di nome, vedendo da lontano Ungaretti, gli andò incontro con la sua voce stentorea a salutarlo: « Buon giorno, Cardarelli... », figuratevi come accolto!) giunse la notizia che un grande scrittore straniero era morto; e su un giornale si leggeva la commossa prosa di X che lo ricordava, e salutandolo dava al morto scrittore appuntamento al Walhalla... « sarebbe bella — disse Cecchi — aver vissuto tutta la vita, aver sempre lavorato, mi toccasse davvero di poter anch'io entrare nel Walhalla, e incontrarci X... Sarebbe bella davvero! ».

Per le nuove ricerche, specie figurative e musicali, Cecchi aveva indubbiamente notevole diffidenza (mostrando forse anche qualche incomprensione): un giorno in treno, andando a Firenze per le riunioni che si tenevano ogni tre mesi per l'« Approdo », rubrica radiofonica e televisiva (Cecchi era puntualissimo e non è mancato mai), sfogliava una rivista, e gli capitò uno scritto su Pollock, con riproduzioni, e tanta diffidenza subito nello sguardo: sfogliò lo scritto, andò dritto alla firma, e ci trovò quella di un poeta fiorentino, amico nostro caro, e critico della letteratura italiana, oggi valorosamente in cattedra, esperto anche in cose della letteratura francese, che Cecchi non conosceva nei panni di critico d'arte (e

d'arte di avanguardia!): Piero Bigongiari. Brevissima smorfia del viso, levandosi e rimettendosi gli occhiali: « Al Bigongiari — disse Cecchi — non gli resta che di mangiare il foco ». (Di questa battuta Bigongiari moltissimo si diverte ed è lui il primo a divulgarla).

Cecchi era attento a tutto: seguiva l'attualità, la politica. In questi viaggi in treno da o per Firenze, spesso toccava argomenti d'attualità politica. Con l'entrata dei socialisti al Governo, capitò a Cecchi di vedere la ripresa televisiva, nella quale un esponente socialista per la prima volta rendeva omaggio in Italia ad un alto rappresentante della Chiesa: « L'hai visto — diceva — l'hai visto? Pareva un gatto che gli avessero fatto veder la trippa! ».

Che strano, a pensarci, Cecchi aveva, talvolta, modi di gatto, sornione, pareva acquattato, e d'improvviso aveva uno scatto, un lampo; dal silenzio improvvisamente passava al giudizio preciso. Amava del resto i gatti. Per l'uscita del *Notturmo* dannunziano, mi torna in mente una sua frase che è nel saggio bellissimo *Esplorazione d'ombra*: « Provvidenziale, predestinata apparizione del *Notturmo* nella miserabile stagione letteraria del nostro dopoguerra. Era tornato il gatto. Ed era giusto che il gatto fosse tornato di notte, a passi di velluto ».

Superata una grave malattia, Cecchi rivedeva per la prima volta Roberto Longhi, che aveva, a sua volta, affrontato una difficile operazione chirurgica. Quando Longhi entrò nello studio, Cecchi stava raccogliendo da seduto carte sparse in terra: secondo Longhi simulava raccoglierte, perché, senza farsene accorgere, sbirciando su dagli occhiali, con una rapida silenziosa occhiata, da gatto, voleva rendersi conto dello stato fisico dell'amico visitatore, un poco prima di mostrare eventuale sorpresa, o stupore; e quando si rialzò e fu come se lo avesse visto in quel momento per la prima volta (e invece già di sottocchi l'aveva guardato) disse asciuttamente, subito: « Che botta, che botta s'è avuta! ».

Critico con intuizioni su cui poté fondarsi la ricerca letteraria dei nostri anni; divulgatore di scrittori importanti che lui fece conoscere, e Chesterton, e Lawrence, e Huxley, e Faulkner ed Hemingway a non dir altro (a cura di Cecchi fu la famosa *Americana*, l'antologia della letteratura degli Stati Uniti apparsa in Italia, alla vigilia della guerra, fortemente polemica, con dentro tanto lavoro di Vittorini e di Pavese); critico d'arte; giornalista di prim'ordine; scrittore di viaggi, con pagine, resoconti, suggestioni ricevute ed affidate alla pagina rapidamente, con una forza introvabile altrove; uomo di cinema alla fondazione di un buon periodo della nostra cinematografia; prosatore, al quale tutta la letteratura di prosa successiva (compresa la narrativa di tipo realistico) in Italia deve qualcosa; conoscitore profondo della storia della letteratura, Cecchi ha lavorato sempre come fosse in disparte; presente nei grandi movimenti letterari del suo tempo, dalla « Voce » alla « Ronda » fino agli ultimi giorni della sua vita, non ha mai fatto né voluto rumore attorno a sé. Ha pensato a lavorare, a inventare. Lo scrittore d'invenzione, a riguardarlo già ora con un poco di distacco, supera ogni altra sua qualità, e come critico, a parte intuizioni geniali,

si vedrà, con il tempo, che Cecchi fu soprattutto scrittore; sì da immedesimarsi nei testi amati anche solo per aspetti particolari, talvolta per curiosità profondamente amabili che valevano per lui, per la sua ricerca. E non ci fu mai articolo anche di recensione di Cecchi, seppure nel giudizio non ti trovasse consenziente, che non leggevi con gusto grande, per la capacità di scrittura, per i risvolti intimi, segreti, che potevi ad ogni capoverso trovare. E c'era in lui, dietro la toscana asciuttezza, dietro il carattere schivo ed avverso ad ogni cerimoniosità o manifestazione d'affetto, brusco, una forza di suggestione medianica, un gusto per il mistero da penetrare, da capire, o magari da amplificare soltanto, ed una vigilata, controllata, ma fortissima vocazione lirica, come uno struggimento, un'ampia possibilità d'affetto che ogni tanto uscivano dai suoi tratti (nella cerchia familiare, che sentiva moltissimo, chissà quante volte!), ed ogni tanto riappaiono, profondamente toccanti, nelle sue pagine.

A Firenze, l'ultima riunione dell'« Approdo » cui partecipò (forse nel mese di giugno, tre mesi prima della morte), ripartendo dall'albergo dove alloggiava, Ungaretti salutandolo, l'abbracciò e lo baciò, e Cecchi a me, a bassa voce, stupefatto: « Curioso, hai visto? curioso! Ungaretti m'ha baciato, come per un presentimento, forse! Pensa che in cent'anni che ci si conosce non ci si era né abbracciati, né baciati mai! ».

LEONE PICCIONI

L'avevo visto poco più di un mese prima della sua dipartita, quando il dolore atroce per la perdita di una figliola particolarmente diletta, pareva che l'avesse fiaccato senza probabilità di ripresa. Povero e caro amico! Fino all'ultimo, lui, così restio alle illusioni, si era abbandonato alla speranza che una qualche scoperta della scienza medica potesse, così, all'improvviso, salvargli la sua creatura. Furono ore di una tristezza indicibile. Rievocammo il nostro passato, i comuni amici che ci avevano lasciato, gli studi, i dolori, le rare soddisfazioni, e queste reminiscenze, vivissime nel suo spirito sempre alacre, pareva che giovassero a placarne l'angoscia e l'inquietudine. Ma erano ore fuggevoli, ché la ferita era profonda e non gli dava requie; i ricordi, la rievocazione di tante vicende, erano il balsamo dell'affetto, ma ben poco potevano contro la fatale avversità. Mentre gli parlavo e mentre l'amico pareva divagarsi, io pensavo, dentro di me: « Come passerà questa notte, quando sarà solo, con la cara compagna? ».

Come ci accadeva sempre, nei nostri discorsi c'era una specie di centro di gravità verso il quale parevano confluire i nostri pensieri. Ed erano gli anni della sua formazione intellettuale, gli anni degli studi severi all'Istituto superiore di Firenze. Essi segnarono un momento che si perpetuò nel suo spirito durante tutta la vita. Incancellabile restò nella sua mente e nel suo cuore l'insegnamento di alcuni maestri, per i quali aveva una vera venerazione. Primo fra tutti, Girolamo Vitelli, poi Ernesto Giacomo Parodi, poi il padre Ermenegildo Pistelli e, da ultimo, in ordine di tempo, Michele Barbi. Ho seguito questa sua formazione intellettuale passo passo e posso farne buona testimonianza.

Contrariamente a quello che pensano i più, la sua formazione fu, all'inizio, in senso non crociano. La rigorosa concezione della critica crociana, che aboliva i «generi letterari», che bandiva la «continuità» di una qualsiasi storia letteraria, che espelleva, oltre che la nozione di «contenuto» dell'opera d'arte, l'indagine psicologica, trovavano molte opposizioni o, quanto meno, molte riserve da parte dei suoi maestri. Ricordo la famosa polemica del padre Pistelli a proposito del Pascoli e un articolo rimasto famoso: Pascoli in croce, che, poi, gli pubblicai io nel Resto del Carlino, e ricordo un altro articolo, meno famoso, ma non meno penetrante, del Parodi — quale maestro! — a proposito del Mallarmé. Il Croce aveva trovato alcuni versi del Mallarmé più che ermetici, addirittura senza senso; ma il Parodi gli replicò pacatamente chiarendo quel che al grande critico napoletano pareva oscuro. Ricordo, di passaggio, che quella replica del Parodi piacque particolarmente al Pancrazi, crociano diciamo di stretta osservanza, ma sempre fiorentino.

Tutto questo si deve ricordare per dimostrare che la formazione del Cecchi fu, sostanzialmente, «tradizionale». Tutto sommato, per non molto tempo, egli aderì alla cultura che trovava la sua maggior cattedra nel Marzocco dei fratelli Orvieto. Sotto questo rispetto, il maggiore rappresentante di questo indirizzo era G. S. Gargano, critico mirabile e indimenticabile, di cui si vorrebbe una raccolta dei suoi scritti migliori. Quel che scosse il Cecchi dal sonno marzocchista, fu l'Estetica di Croce, di cui intese subito l'enorme valore sul piano della conoscenza. E si comprende agevolmente, solo che si pensi all'impressione che quel libro fece al Carducci, al quale pareva dischiudesse nuovi orizzonti, come si legge in una lettera dello stesso Carducci al Croce.

Questo colpo di fulmine ci spiega la discussione fra il Cecchi e il Croce, già maestro indiscusso. Nei Ricordi crociani il Cecchi ha pubblicato le lettere del Croce a lui dirette e, per un senso di modestia addirittura incomprensibile e fuori luogo, tralasciò le lettere sue al Croce. So di interpretare il desiderio di tutti gli amici, se mi auguro che di quei Ricordi si faccia una nuova edizione, che comprenda anche le lettere del Cecchi al Croce. Qua, desidero mettere in particolare rilievo il fatto che il Croce, somma autorità, discuteva alla pari con un giovane di poco più di venticinque anni.

Detto questo, obiettività vuole che si dica che il Cecchi non poté mai dirsi crociano nel vero significato della parola. La sua formazione fiorentina aveva lasciato nel suo spirito tracce indelebili e tali, che il suo definitivo orientamento era quello di una sintesi fra i due indirizzi e senza dubbio egli aveva ragione, sorretto da quel buon senso tipicamente toscano, che faceva giustizia di tutti gli estremisti. Ricordo, anzi — ma quante cose dovrei ricordare — una lunga conversazione che ebbi col caro amico a proposito del Carducci, in una calda serata d'estate in un caffè all'aperto a pochi passi dalla mia casa. Gli pareva che ci fosse ancora molto, ma molto, da imparare dal Carducci in fatto di critica letteraria e che, a parte le insensate contrapposizioni del Carducci al Croce — erano i tempi della polemica suscitata dal Romagnoli — i due metodi se tale parola si può adoperare, fossero da integrarsi. «Quando il Carducci parla di poesia — ricordo le sue parole — ne parla con l'autorità di chi sa cosa essa veramente è, con l'esperienza di un tecnico».

Fu muovendo da questi principi, ai quali restò fedele durante tutta la sua lunga vicenda di critico militante, che poté conquistare una fama indiscussa nel mondo delle lettere. Si può affermare che egli

segnò il punto d'incontro fra due indirizzi, allo stesso modo che il Croce aveva segnato il punto d'incontro fra l'indirizzo del De Sanctis e quello del Carducci. Di qui la grande e meritata autorità che aveva conquistata, anche per quel senso di serenità e d'imparzialità che emanava dai suoi saggi di critica. Sostanzialmente restò fedele alla tradizione classica, insensibile alle mode effimere di un modernismo destinato a passare senza lasciar traccia.

Fu dei primi a scorgere nel Carducci un grande poeta facilmente classificabile fra i parnassiani, precorrendo, in questo, la valutazione del Gargiulo e quella, non meno pertinente, di Pietro Paolo Trompeo. E in questo andava pienamente d'accordo col Croce, che soleva dire: «Credetemi; sul piano della poesia mondiale il Carducci non ha nulla da temere da qualsiasi confronto». Naturalmente, valeva anche per lui, per il caro Emilio, la massima del Sainte-Beuve: «la critique, c'est la critique des beautés». Nel senso che un poeta vale per quanto ha fatto di meglio e che è assurdo fare un bilancio dell'attivo e del passivo.

Se il tempo e lo spazio me lo concedessero, vorrei parlare del moralista. Nella sua critica non appare mai nessun esplicito richiamo alla morale; ma il presupposto morale — e dite pure moralistico — è sempre presente. Severissimo nei giudizi e inaccessibile a tutte le mitologie oggi di moda. Pochi mesi prima della sua scomparsa, a proposito della traduzione dell'Agamennone di Eschilo del suo caro Vitelli, di cui ha pubblicato solo una parte, tratta dagli appunti di scuola, gli ricordai una traduzione recente e gli domandai cosa ne pensasse: «Ma è roba di competenza della polizia!». Del povero Cardarelli mi diceva: «Vedi? E un poeta vero; ha un briciolo di poesia; ma è poesia autentica e per questo va difeso e rispettato. La poesia vera è rara, sai!».

Non mi è possibile indugiare sui giudizi che dava del Pascoli e del D'Annunzio. Gran conto faceva del Pascoli, specie dei Poemi conviviali e delle novità metriche; più cauto e guardingo nei confronti del D'Annunzio: c'era qualcosa che non lo persuadeva. Del Cecchi scrittore si dovrebbe parlare a lungo. Certe sue prose, quelle del periplo africano, quelle raccolte nel suggestivo volume *Et in Arcadio ego*, quelle dei Pesci rossi appartengono, oramai, al nostro patrimonio classico. Accadde a lui quel che raramente accade: invecchiando si perfezionò. Certe sue prose degli ultimissimi tempi sono di una perfezione assoluta. Ricordo uno dei suoi ultimi articoli nel «Corriere della sera» un anno prima della morte: *I cipressi di Bolgheri*. Ne restai sbalordito.

Vi prego di indulgere a un ricordo personale. Anche lui fu dei «miei». Nel 1912 — «un anno dopo il nostro matrimonio» mi ricordava la signora Leonetta — lo invitai a scrivere nel «Resto del Carlino». Da allora, fu sempre con me; passò con me al «Secolo» e, dopo tanti anni, lo ritrovai al «Corriere». Una lunga, fraterna amicizia, mai offuscata dalla più tenue nube. Non posso terminare senza accennare alla sua scrupolosità di articolista, a quella diligenza anche della scrittura materiale, che stupiva gli stessi tipografi. Ma lui non era mai contento, non era mai soddisfatto del suo lavoro. Mi disse, un giorno: «Sai, Mario? Non appena ho impostato l'articolo, vorrei ritirarlo per aggiustarlo, per limarlo qua e là, per perfezionarlo. E me ne ritorno a casa con un senso di tristezza indicibile». L'uomo era fatto così.

MARIO MISSIROLI

Come si fa a parlare di uno scrittore che ci è stato e ci è come padre talché, come fu detto da Dostoevskij che tutti i narratori russi venivano dal mantello di Gogol, potremmo ora dire che veniamo un po' tutti dalla giacchetta di Cecchi? Sempre di Cecchi abbiamo saputo, sappiamo dov'è, dove trovarlo, né ci ha mai deluso il suo incontro; contento tra gli scontenti, scontento tra i contenti, ha fatto sì che la nostra inquietudine trovasse in lui un correttivo, ma sì anche un incentivo. Perché Cecchi ha messo sempre in squilibrio un'epoca, un argomento, una condizione dell'uomo in cui magari il tempo tendeva ad adattarsi: ed era la condizione dell'uomo tra le cose. Ora Cecchi ha ridato alle cose il loro senso di compagnia umana, di « comites » dell'uomo: per cui l'uomo si caratterizza nell'attrito con l'universo di cui fa parte.

In questo senso egli ha costituito un po' il lievito a cui dobbiamo, qui da noi, se la letteratura del Novecento ha potuto cuocere e spezzarsi in tozzi fragranti su tante mense. È che nemmeno sembrasse letteratura, ma talora una realtà al calor bianco, un'osservazione delle cose più attenta, un'impavida disposizione dell'animo. Altrove ho dichiarato che il nostro secolo, dopo la fine della grande triade, non ha più avuto dittatori; né mi sono doluto di questa difficile libertà; ma ha avuto, devo ora aggiungere, dei maestri dissimulati che hanno imposto non tanto un gusto letterario quanto la forza stessa della sincerità delle cose. Cecchi è uno di questi scrittori che hanno messo in crisi la realtà per riconoscerla più vera, e perché l'uomo potesse appropriarsene più facilmente: nutrirsi come Rimbaud si nutriva degli antichi diluvi. Ecco l'arricchimento che uno scrittore come Cecchi, al di là del suo magistero stilistico, ha saputo offrirci. Nessuno si è sentito coatto dalla sua lezione: Cecchi è uno di quelli che ha sciolto gli ormecci a tanta gente, oltre che a se stesso, e ha dato la spinta, l'avvio a tanti viaggi nel tempo e nello spazio, cioè, in definitiva, nell'interno stesso oggettivo della coscienza. Avvio febbrile o calmo, ma anche quando è febbrile, tanto più riesce a dissimulare tal febbre in una specie di superiore calma, di fine, quasi impalpabile ironia. Nella sua commozione questo pulviscolo di autoironia come spesso s'illumina quasi per un raggio di sole improvviso. Perché egli non ha perso, seppur vissuto sull'orlo di un vulcano, quel gusto dell'umana decenza che indica l'animo non disposto a cedere. Voi sapete quanto all'uomo del Novecento sia scottato, e tuttora scotti, il terreno sotto i piedi. Ebbene, Cecchi non si è messo a correre per evitare la jattura, ma è di quegli uomini che a maglia a maglia hanno cercato di ritessere la trama fitta della vita, di ridare alle cose, e all'uomo in mezzo ad esse, reciprocamente la loro libertà di movimento e di espressione. Potremmo dire quasi che la sua è la curiosità dell'antico naturalista che sia venuto a dissimularsi sotto le vesti di un odierno narratore. La cronaca di Cecchi ha, sotto, questo formicolante interesse; e dove l'occhio distratto non tenderebbe a percepire che superfici lisce o scabre avventure, il nostro Cecchi vede, col suo occhio lenticolare, come in un micro-

scopio, la vita agitarsi quasi presso alle sue scaturigini. Sono proprio le scaturigini della vita che appannano l'immagine, la fanno tanto più imprevedibile quanto più netta, lavorata al bulino. E Cecchi par mirare a questa precisione da naturalista proprio per mettere in crisi l'organizzazione dell'immagine, vederla deformarsi nella scaturigine; che significa: vederla scaturire. La forza del suo stile, al suo meglio, è una forza di opposizione, tanto maggiore quanto più dissimulata. Egli crede quasi inconsciamente alla vita di relazione della verità: proprio laddove è più spinta questa ricerca dell'assoluta verità, della più fonda e inafferrabile e incontrovertibile verità, là essa appare più fittamente tramata, là si ascolta più sordo il suo battito, cioè questa dedizione da un centro che esiste in quanto si fa eccentrico, si mette in una vita di rapporto, anima la propria continua periferia, serve insomma ad un tutto. Ecco le cose di Cecchi, le cose come gangli vitali, e l'unità che sostiene questo suo, direi corporeo, « qualche cosa ». Sicché, quanto più si è vicini al centro, quanto più premente, e direi patetico, si fa il mistero, tanto più le sue tracce hanno un che di usuale, una familiarità più trita, una più dichiarata, sfgurita povertà.

« Forse a cagione che i tempi sono così ansiosi, il ricordare si produce con più carnale veemenza, con un sapore più oppiato; e talvolta quasi si direbbe ritenga d'un fisico smarrimento, d'una narcosi. Tornando su dopo quelle assenze che sembrarono di durata infinita, si ha come uno stupore di ritrovarci a vivere in un mondo tanto diverso da quello nel quale eravamo sprofondata. Può darsi che tali cadute nel ricordo, in paragone alla durezza del presente, abbiano un che di morbido e quasi condannato. Ma in realtà io credo che sia il destino delle epoche in profonda e tragica mutazione. L'individuo è travolto in olocausto a sorti così immani che appena in qualche minimo aspetto sa riconoscere ed accettare. E nell'atto stesso di sentire il proprio annullamento, accade di lui come di quelle erbe e foglie che mandano più acuto il loro aroma quando vengono frante. — Anche ora, mentre in fondo a me sentivo tinnire lo scalpello del marmista che, a quei tempi, aveva la bottega di fianco a San Lorenzo, dov'è la confraternita delle Stimate. Stavo intento allo squillo come quando, riconoscendolo un po' da lontano, lo tenevo, non so perché, come di compagnia e buon augurio fra il brusio del mercato. Le schegge di marmo erano seminate sul lastrico; e nel candore abbagliante d'una di esse che m'ero chinato a raccogliere, mi pareva di possedere tutta per me, stretta in pugno, la gloriosa sostanza delle architetture e delle statue » (da *Il lume a petrolio*).

In quelle schegge riverse tutt'intorno nel loro candore, e in ognuna di esse, sentiamo moltiplicarsi il fremito originario, la « gloriosa sostanza » della vita costretta alla sua ineffabilità: della vita con le spalle al muro. Più in là la parola cesserebbe di rappresentare, per essere, puramente e semplicemente, essa stessa, cosa: cosa nel suo farsi, pathos originario. Cioè la letteratura di Cecchi verifica la condizione stessa della memoria: che nell'uomo



5 - Giorgio De Chirico: *L'enigma dell'oracolo* (1910)



6 - Victor Brauner: *L'orso* (c. 1938)

decaduto fa sentire il fremito del paradiso perduto, di una natura mossa dal primo arcano e argentino vento che agitò la Creazione, quando gli occhi di Adamo vi si aprirono snebbiati. E quando Cecchi taglia corto, ed ha fortissima questa facoltà in un contesto apparentemente familiare, si sente, quasi, l'impulso, interrotto e tanto più premente: l'argomento cioè si mantiene ricco e seguita a versare linfa come un ramo potato. Così per Cecchi critico potremmo dire quel che Sainte-Beuve intendeva di sé: « Je n'ai plus qu'un plaisir, j'analyse, j'herborise, je suis un naturaliste des esprits. Ce que je voudrais constituer c'est l'*histoire naturelle littéraire* ». E per Cecchi narratore: « Si ha bisogno di rinnovare, di rinfrescare continuamente la propria osservazione e la propria veduta sugli uomini, anche su quelli che meglio conosciamo e che abbiamo dipinto, per non correre il rischio di dimenticarli in parte e di immaginarli riportandoli alla mente. Nessuno ha il diritto di dire: "*Io conosco gli uomini*". Tutto quel che si può dire di giusto, è: "*Io sono sul punto di conoscerli*". Dunque una storia naturale corretta da una volontà di storia universale. Ricordo quanto ha detto Michelet: « Chaque homme est une histoire universelle ». L'uomo cercato da Cecchi, questo prodotto di natura, si allarga in una storia che è tanto più la propria quanto più è, nei suoi minimi naturali, nei suoi intoppi e stupori, una storia universale. Tutta l'opera di Cecchi, nella sua impassibilità di naturalista post-romantico e nella sua grande frammentarietà, si salda proprio in vista di quella storia universale in cui deve sboccare una storia naturale. La grande lezione di Cecchi è questa scontentezza e questa tentazione della conoscenza umana. Aggiungete a questo *en train*, la sua qualifica di fiorentino, l'antica e quasi direi teologica violenza del fiorentino, seppure dissimulata nell'ironia, e vedrete bene dinanzi a quale scrittore ci troviamo.

Riprendendo oggi, tredici anni dopo, queste pagine per Cecchi, nate per un *toast* ai suoi settant'anni, il brindisi ha ormai sapore di libagione funebre. Intensità degli opposti! Ma non posso fare a meno di aggiungere qui due ricordi degli ultimi tempi. Uno l'ha già raccontato argutamente in tutti i particolari l'amico Leone Piccioni nel «Tempo» settimanale del 10 ottobre 1967: quando Cecchi, in treno, scoprì che l'autore di un testo su Pollock ero io, non poté trattenersi: « Al Bigongiari non gli resta che di mangiare il foco ». Sì, non ci resta che di mangiare il foco, ch'è sano anche se fachiresco nutrimento. D'altronde quanto fuoco e quanto ferro ha mangiato l'uomo contemporaneo! È per me questo un blasone che Cecchi, con toscano affetto inconsapevole, mi ha attribuito, di cui mi tengo. D'altronde vorrei ricordare ancora una volta la fame rimbaudiana davanti alle pietre degli antichi diluvi. Mi sento in buona compagnia, per questa fame, in un mondo di ferro e di

fuoco. Anche il napalm nutre, ahimè, la terra che l'uomo considera nemica se abitata da uomini diversi. Il secondo ricordo, e ancora segreto, lo scrivo qui con una tenerezza particolare nel paterno amico scomparso. Una sera dell'autunno '65, l'ultimo della sua vita, avevo finito appena di cenare con la famigliuola, che sento una scampanellata. Era Suso, la figlia maggiore di Cecchi: c'era già il padre, in macchina, passava dalle mie parti, gli era venuto voglia di rivedere il suo più giovane amico nella sua casa: poteva salire? Cecchi aveva superato da non molto il primo attacco del male che poi doveva essere decisivo, era la prima volta che tornava a Firenze. Voleva ritrovare le cose al loro posto: il Rosai a quella parete, l'amico ai discorsi interrotti da riprendere. Era una vera e propria ispezione, perché la vita è più forte, e va rispettata fino ai suoi ultimi afflati, ma non bisogna perdere i punti cardinali, che poi sono quelli più familiari e segreti. E Cecchi, girò, guardò, chiese, voleva essere sicuro o essere rassicurato. E, sì, il Rosai era lì, al solito posto, un paesaggio da reimprimere nella cera molle dell'anima; l'amico anche era lì, il cicaleccio era quello di sempre, con la sua musica che rasentava, raschiando, il fondo della verità; ma con una sorpresa nuova: Cecchi era come ringiovanito, nei propositi che sentiva conclusivi. Già altra volta, a Roma nella sua casa, mostrandomi le cartelle del lavoro per Novecento garzantino, mi aveva detto: dobbiamo vederci, ho bisogno di parlare con te, è arrivato il momento di dire la verità; anche se mi farò dei nemici, bisogna dire la verità. Cecchi è sempre andato in cerca della cosa più difficile: la verità. Anche la finzione in lui era il bozzolo della verità, della verità farfalla. Come un filugello egli si era imbozzolato nel suo lavoro quotidiano, davvero spesso con la bava alla bocca, per preparare questa sortita. Io credo che essa abbia coinciso con la morte, la povera verità strapazzata ha aperto le fragili ali liberandosi alfine dalle parole che la cercavano ma che non erano, esse, la verità; che anzi, anche se da ultimo fatte più grige e normali, ne impedivano tanto più la sua iridescente, finale, definitiva liberazione. La ruota del trabiccolo di Ditta, lì accanto nel suo sgabuzzino-studio, lo aveva reso ancor più artigiano di questa ricerca umana della verità: come un arrotino, Cecchi limava su quella ruota le sue ultime parole, cercava dentro la parola il filo che taglia. Pareva porgerglielo, tanto più inesprimendosi e impuntandosi, la sua Ditta: un lungo filo che taglia attraverso tutte le parole inesprimibili. Io credo che è giunto il momento di dire la verità: anche Cecchi si accingeva a mangiare il fuoco. E lasciando, quella sera, la casa del suo Mangiafuoco fiorentino, lo sentivo scendere con l'ascensore come verso la fucina ultima, dove gli oggetti dell'incandescenza umana erano da non toccare con mano, ma appunto a portata di mano.

PIERO BIGONGIARI

Cecchi cominciò a interessarsi di cinema negli anni trenta scrivendo alcune critiche nella « Fiera Letteraria ».

Pur ritenendo che il cinema non è un'arte in senso assoluto (pittura, poesia, musica, ecc.) ma in senso mediato, fu tra i primi in Italia a dare impegno e dignità alla critica cinematografica attraverso i suoi bellissimi articoli che tutti quelli che s'interessano di cinema ricordano con ammirazione.

Nel 1931 fu chiamato a dirigere la produzione della Cines.

Dopo la crisi dell'ultimo decennio del cinema muto, cinema convenzionale, anodino, conformista, fallimentare (meno qualche rara eccezione), Cecchi si trovò a ricominciare daccapo e il suo impegno fu quello di cercare una maniera italiana di vedere e prospettare la realtà.

Io ne ebbi subito la prova.

Quando con Solaroli, allora mio direttore di produzione, gli feci la proposta, abbastanza rivoluzionaria a quei tempi, di girare il mio film *Gli uomini che mascalzoni tutto in esterni* alla Fiera di Milano e sui laghi, insomma un film tutto dal vero, egli non esitò un momento, anzi ne fu entusiasta e debbo molto a lui che s'impose con decisione alla direzione amministrativa della Cines, contraria a questo esperimento, se il film poté essere realizzato secondo i nostri intendimenti e se ebbe poi un esito così favorevole.

Ricordo che spesso nelle ore di pausa dal lavoro Cecchi, *Soldati* ed io si andava a mangiare in una piccola trattoria sulla via Appia. Lui era tornato da poco da un lungo viaggio in America e ce ne parlava con un misto di scetticismo e di entusiasmo: gangsters, politica, letteratura, cinema: contrapponeva a Charlot Buster Keaton che era per lui « il testimone della vita americana » e questo lo interessava più di ogni altra considerazione.

Quando Blasetti iniziò « 1860 » Cecchi, ovunque lo incontrasse, gli ripeteva: « Rileggiti ogni sera il libretto dell'Abba. Quella è una storia vissuta ». E noi capivamo che nel suo animo c'era il timore di un film retorico, secondo l'umore del tempo. E credo che se « 1860 » è uno dei più bei film italiani, Blasetti deve certo qualche cosa al vigile e attento contributo di Cecchi.

La sua permanenza alla Cines rappresenta senza alcun dubbio uno dei fatti più salienti della ripresa del film italiano, e molte delle sue indicazioni sono ancora valide oggi.

Qualche tempo prima della sua morte, quando era già molto malato, andai a trovarlo.

Era in letto con vicina la moglie che mi raccomandò di non affaticarlo.

Ma lui cominciò subito a parlarmi di cinema, dei vecchi tempi della Cines, dei bei vecchi tempi della Cines, diceva, e sollevandosi sul letto ricordava tutto, uomini, eventi, discussioni e s'informava sul cinema attuale con una curiosità, un interesse, un divertimento sempre vivi.

Rimasi con lui tre ore e se la signora Leonetta non lo avesse con premurosa attenzione fermato, avrebbe continuato a parlare, a parlare ancora. Perché Cecchi il cinema lo amava.

MARIO CAMERINI

Con Emilio Cecchi, nel 1931, la cultura fa per la prima volta il suo ingresso nel cinema italiano. Una cultura di altissimo livello eppure consapevole con umiltà del campo precipuamente popolare nel quale era chiamata ad influire con concreto vantaggio. Personalmente debbo a lui l'impostazione ed il tono di quella che molti ritengono la mia prova più degna: *1860*. Il bel racconto eroico di Gino Mazzucchi che determinò Ludovico Toeplitz de Grand Ry ad affidarmi il film, mi avrebbe forse condotto fuori dei limiti realistici che il film mantiene se Emilio Cecchi non mi avesse indicato come fonte di ispirazione *Le noterelle* dell'Abba. E debbo al «Professore» (un professore tanto familiare e bonario anche nelle sue battute più pungenti) un altro dei miei pochi film che mi sono sempre cari: *La tavola dei poveri* con il quale mi fu offerto oltre tutto il privilegio di un'amicizia memorabile: quella del grande artista napoletano Raffaele Viviani.

ALESSANDRO BLASETTI

Altri e molto meglio di me, con maggiore competenza e tutte le carte in regola, hanno scritto e scriveranno ancora a lungo di lui Maestro, scrittore, critico, saggista e giornalista (come amava chiamarsi). Io vorrò solo limitarmi a parlare di lui nell'ambito della sua funzione di amico, ambito nel quale ha riversato senza lesinare, fino all'ultimo giorno della sua vita, quella straordinaria gentilezza, accoglienza e ospitalità che erano sue e della sua casa e che sono retaggio di pochi; mentre sempre più si va facendo chiaro, nel nostro mondo dispersivo, distratto e crudele, che la vera gentilezza è degli uomini forti. La vera gentilezza, non la vacua diplomazia formale, guardinga e calcolatrice, la cui sola enunciazione, nei riguardi di un Cecchi, farebbe ridere, chi ebbe la fortuna di conoscerlo da vicino e misurarne tutto l'arco della severa, asciutta ma profondamente cordiale socievolezza.

Piangere la sua scomparsa avrà spinto molti, moltissimi, come e quanto me, a volgere lo sguardo nelle profondità dell'animo dove sedimentano i segni e i significati delle nostre ore vissute e a chiedersi: Ma che cosa è dunque, davvero, nella vita, un amico, e un amico Maestro, per giunta, se la sua scomparsa può oscurare il mondo, spegnere in noi, si direbbe, il gusto di vivere, impoverirci fino a farci sentire orfani? Come descriveremo una siffatta amicizia, così commista, come nel nostro caso, all'ammirazione, al rispetto, alla devozione; come parlare di un sentimento tanto delicato e complesso che sfugge alle facili definizioni così disimoltamente concesse all'amore e alla passione, sentimento estremamente pudico che cresce all'ombra dell'ammirazione e si avvantaggia della stessa distanza che pone tra sé e l'oggetto ammirato, istintivamente sfuggendo, nel riserbo e nella discrezione, alle familiarità spesso devastatrici delle confidenze, alle frane degli sfoghi personali?

Abbiamo detto che questo sentimento cresceva all'ombra dell'ammirazione per lui; ed è vero, ma a condizione che questa non venisse mai manifestata; a rischio di vederlo diventare impaziente, farsi buio, scontroso. Era sicuramente lo scrittore italiano più schivo di lodi, il che, per chi conosca il mondo letterario, sa quanto sia fenomeno raro. Schivo di lodi, era anche avaro nel farne; e i suoi silenzi pote-

vano essere crudeli, ma puliti. Non s'imbrattava la bocca di frasi dette a cuor leggero; e quando, nello scrivere, sembrava fosse portato pei capelli a non dovere distruggere un libro, vi girava intorno con cautela, e senza ferire la verità, palese anche se circospetta, e bastava solo che il lettore avesse un po' di giudizio per fargli intendere quello che il Cecchi aveva voluto dire. L'arte del dire e del non dire erano sullo stesso piano, ma sempre intonati alla chiave dell'onestà. Nel mondo critico letterario che procede per scuderie e mafie, l'onestà di Cecchi o meglio, la sua mancanza si farà sentire senza rimedio.

Non è facile descrivere le molte strade, i molti meandri che l'affetto che ci legava a lui percorreva a ogni nuovo incontro, per raggiungere ogni volta un nuovo traguardo d'intesa; erano sottili conquiste di chiarezza dovute alla sua limpida tagliente parola e a quei famigerati « ché, ché », di cui ci parlò così bene Sandro de Feo e che ben ripetono il suo disincantato disdegno, che era però solo l'altra faccia delle sue adorazioni. Forse non è facile crederlo ma possiamo dire che non si tornava mai da casa sua, quella sua casa sempre aperta, sempre ospitale, dove la moglie, la cara, inarrivabile Leonetta aggiungeva una materna accoglienza per tutti (casa Cecchi poteva vantare anche questo privilegio), non si tornava mai da quella casa senza sentirsi arricchiti, senza portare nel proprio scrigno qualche nuova gemma; talvolta una parola illuminante, talvolta solo un gesto, uno di quei suoi indimenticabili gesti insieme del volto e della mano e con quelle alzate di spalle eloquenti, con le quali sembrava dicesse: sciocchezze! E ti buttava giù un idolo, ti faceva piazza pulita di una illusione troppo ottimistica, ti snebbiava la mente dalle cortine fumogene, dagli « emballéments » assurdi; e tutto rientrava nell'ordine, l'ordine rigoroso e severo sul quale poggiava la stabilità della sua indiscussa potenza. Alcuni lo giudicavano troppo esclusivo e severo, ma era Ordine, in mezzo a tanto accavallarsi di onde convulse, di scempiaggini, di superstrutture, di barocchismi.

Forse era il solo salotto, in Roma, ma più che un salotto, era una casa, cioè infinitamente di più, dove si parlava e si ascoltava, senza monologismi e senza neppure che intorno a lui spirasse quell'aria reverenziale che si avvertiva, per esempio, nella casa di don Benedetto; fonte, anche lui, di indimenticabili godimenti per gli ascoltatori, ma senza che facilmente ne scaturisse la possibilità di un incontro e contatto personale tra lui e l'interlocutore. Con Cecchi, questo legame direi proprio affettivo, si andava accrescendo senza che ci se ne accorgesse, grazie a quella tal gentilezza della quale ho accennato al principio e che informava molti gesti e atteggiamenti nella sua partecipazione agli altri. Perché degli altri era curioso e nessuno gli era alieno. Principalmente negli ultimi anni, quando si era tutto addolcito e fatto più sensibile al dolore altrui, dopo che il dolore per la malattia della figlia adorata, Giuditta Bartoli, era diventato il martirio quotidiano degli straziati genitori. Chi non ha visto casa Cecchi negli ultimi sei anni, quando la inferma figliuola veniva a trascorrere ore intere accanto al padre che lavorava o discorreva con lei, donna mirabile che portò la sua malattia senza un lamento, senza un sospiro, con un coraggio insuperato, non sa che cosa sia una casa visitata dalla sventura ma tenuta in piedi dall'eroismo senza bandiera. Ma ancora di più occorre dire: questa casa visitata e abitata dal dolore, non per questo si chiuse agli amici, alla socievolezza, agli altri. L'egoismo familiare, il più feroce tra gli egoismi e così spesso camuffato da virtù, non vigea in casa Cecchi: gli amici erano parte

della grande famiglia umana, come il dolore privato e personale più atroce era diventato parte della vita quotidiana. Si direbbe che quello stesso rigore riduttivo verso ogni forma inflazionistica, sia nell'arte come nelle espressioni della vita abituale, informava anche quel dolore paterno per trasformarlo in accettazione del destino e in avvicinamento alle sventure altrui. La famiglia Cecchi continuava senza gesti, senza grida, senza sfoghi, a coltivare l'amara pianta del coraggio di cui, senza sbandieramenti, dava l'esempio.

Ma il grande cuore paterno non resse alla morte della figliola, quando aveva resistito alla lunga malattia per la quale il suo aiuto era necessario; e cessò di battere. Leonetta conserverà, nella loro casa, l'insegnamento di questa grande apertura e continuerà ad accoglierci.

Fu proprio lei, Leonetta, a dirmi che Emilio sembrò sereno nell'estremo distacco, forse accettandolo con lo stesso stoicismo dimostrato, negli anni trascorsi, ad accettare il crudo destino. Sembrava quasi euforico e, vaneggiasse o meno — chi mai carpirà questi estremi misteri? — negli ultimi momenti di sicuro si aggirava nei meandri congeniali che durante una vita intera avevano rappresentato per lui l'interesse sommo, l'amore sommo, la passione sovrana e dominatrice: l'arte, la letteratura, lo stile. Tra le labbra sussurrò il nome di Flaubert e disse: « L'Educazione sentimentale è bella... ».

Goethe aveva detto: « Più luce », ma ora gli interpreti vogliono che lo avesse detto perché nella camera faceva buio. Alla frase di Emilio Cecchi non c'è modo di dare altre interpretazioni che se stessa. È scultoria e senza equivoci. Se mai, gli avanguardisti scalmanati di oggi o quelli che di recente hanno scoperto che la Educazione sentimentale « non vale troppo », potranno prendersi il gusto di appropriarsi di questa frase per oziose disquisizioni. Noi, ci ha commossi infinitamente. Né mai ci lascerà il rimpianto — non dimentichiamo il monito amaro — di non aver saputo prendere abbastanza quello che generosamente egli ci offriva, di non aver saputo godere, assorbire, arricchirci di più del suo insegnamento, né maturarci al suo fuoco.

CLOTILDE MARGHERI

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

Allegato per il nuovo Betocchi

Quello che più colpisce nella raccolta di poesie *Un passo, un altro passo*, che rappresentano il frutto di dieci anni di lavoro di Carlo Betocchi e sono edite ora da Mondadori, è il contrasto fra essere e divenire, quindi nei termini dell'antico pensiero greco fra Parmenide ed Eraclito, nei termini della coscienza cristiana di Betocchi fra eternità e contingenza. Nella vicenda umana, divenire vuol dire invecchiare, ed appunto il tema della vecchiaia progrediente si accampa da cima a fondo in *Un passo*, dopo che aveva fatta la sua folgorante apparizione nell'*Estate di san Martino*.

Il rischio affrontato da Betocchi non è stato indifferente: di fatto questo prepotente vettore esistenziale poteva avere la forza di attrarre nell'ambito dell'elegia tutte le occasioni del suo fare poetico. Senonché Betocchi, pur restando fedele a tutti gli elementi primordiali della sua ispirazione, ha perentoriamente lasciato cadere quel suo tono trepido che letterariamente innestava la sua poesia religiosa più accosto al versante Leopardi-Pascoli che a quello di Rebora, per trasformare l'elegia in inno sacro.

L'acquisto più certo del lavoro di Betocchi di questi ultimi anni mi sembra risiedere in una

concentrazione di capacità meditativa in poche, essenziali parole, mentre anche sembrano adeguarsi a questo livello le consuete immagini e il ritmo narrativo di una *suite* felicissima come quella di *Nel giardino di Susanna*.

In sostanza il tragitto di Betocchi passa dalla grazia esile ed unitaria delle prime composizioni all'intersecato arricchimento delle poesie successive: naturalmente dare la palma all'una o all'altra maniera non è questione di troppo rilievo, tanto più che gli elementi di continuità sovrappongono nettamente quelli di stacco. Così vediamo come il grande tema dell'*Estate di san Martino*, quello dei «tetti» toscani, si ripresenta in *Un passo, un altro passo*: ebbene lo ritroviamo con la stessa tecnica precisione da costruttore edile (i correnti, le tegole, i coppi, il colmigno) e con la stessa implicazione metafisica (il tetto come discrimine fra l'alto del cielo e il basso della terra), ma lo ritroviamo complicato con il più importante tema che è rinvenibile in *Un passo*, cioè quello dell'acqua (scorrente entro *limiti* nei fiumi, nei torrenti, ferma entro stagni) che riassume in sé il senso dello scorrere della vita, gli argini della preghiera, lo sregolarsi della natura, l'accidia della palude.

Vecchiaia, tetti, acqua, rimandano all'affermazione più ribattuta e virile di tutto il libro: il riconoscersi nei suoi limiti di creatura «riconoscermi

limiti è fonte della mia salvezza»; per cui non resta che accostare due passi, che sulla nozione di limite danno le implicazioni che affida Betocchi al tetto (« Alla pari di me, tetto avvampato dal caldo, / e dei miei limiti brevi, e breve percorso, / tu tra la doccia ed il culmine, irsuto mio tetto, / lento t'arrampichi, persisti, resti: e lasci / che parli il cielo, di là da te, per te ») e al fiume (« Beato l'argine che contiene il corso / del torrente o del fiume, e difende / la ricchezza dei campi: beata / la sua pazienza erosa e linearità, / la monotonia della sua preghiera »). È una vera e propria cosmogonia, tanto da riassorbire nel suo disegno sovratemporale addirittura una poesia occasionale come quella per l'alluvione fiorentina del novembre del '66: sono stati travolti i limiti, l'eternità dell'arte diventa un trogolo per l'imprevidenza degli uomini. Ed è anche il fiume coincidenza del divenire in assoluto e del divenire del poeta: « e nel gesto del fiume ti ritrovi / e pensi col pensiero del fiume, / con l'immobile esistere fluisci » (*Greve*).

Ma si parlava di un inno sacro, rinvenibile specie dove Betocchi libera il suo pudore di credente e praticante, specie dove con ciglio asciutto segue il trapasso della madre adorata.

Allora si capisce meglio l'esatta configurazione degli antefatti vitali che sfociano nel contrasto concettuale fra eternità e contingenza: l'uomo Betocchi segue con sgomento l'inarrestabile avanzata della vecchiaia corporale, con un'attitudine che potrebbe essere quella di un pagano carpitore dell'attimo fuggente, cioè della bella giovinezza che si fugge tuttavia, mentre il poeta credente fronteggia dall'interno codesta tendenziale lamentosità con le certezze ultime della fede. Ne è spia quella fantasia in margine alla Bibbia, sul vecchione innamorato, con un tratto così fermo da dominare integralmente l'ossessione di fondo che la percorre. E dicendo « tratto fermo » si vuole alludere alla sostanza linguistica di cui si serve il poeta, con preziosità che stendono una patina di agile nobiltà letteraria su queste poesie aperte e oneste (« scialli di sole », « agucchiare l'ombra », « [tramontana] irta di puri deliri », « magnetismo morente », « bavosi d'alighe », « [cuore]

pieno di guidalesche », « delirio che verza » ecc.) che risalgono addirittura in alcune parti al calendario astrologico frontespiziesco: « Quando a Febbraio Orione, / punta alle Pleiadi ... ».

Un libro, questo di Betocchi, che ripropone con responsabilità la vicenda di quarant'anni di poesia italiana, antica e nuova, che, quando fa centro, è autentica e forse grande poesia.

ALDO ROSSI

Narrativa

Eros e Priapo di Carlo Emilio Gadda

Già dai primi libri di Carlo Emilio Gadda, *Diari di guerra*, *La Madonna dei filosofi*, *Il castello di Udine*, emergevano dominanti la confessione d'una responsabilità umana esasperata a volte dall'indignazione, e un linguaggio depurato nella disciplina d'una terminologia strettamente obiettiva, tecnica, familiare a Gadda per la sua formazione scientifica, e che dava a un gusto, in lui puntiglioso, del particolare, sostanza e dimensione d'un controllo interiore: impressioni, messaggi, rivolte, analisi, testimonianze, registrava e restituiva, nel linguaggio, frantumati ma resi strumento di comunicazione, e portati a una individualità e unità di monadi. È vero che in seguito il Gadda più originale venne cercato in invenzioni fitte d'esuberanze espressive che allargavano illimitatamente un pur immediato aderire alla realtà, osservata nei diversi componenti come in una analisi di elementi naturali. Narrativa e fantasie saggistiche, pur nella nuova loro complessità, scaturivano ancora da una estensione di bizzarrie e scomposizioni espressive ch'erano in origine una forma di confessione, ma consolidata già in ricerca del reale concreto e minuto. Allo stesso scopo serviva anche lo sfruttamento di particolari dialetti o parlate d'una regione, o d'una città, o di più circoscritte zone, ma tutte settorialmente utili perché caratterizzanti ambienti, e congerie di tipi diversi, e tradizioni distinte, fino a coincidere volta a volta con la natura o il tipo dell'invenzione, della favola: una presa sulla realtà, raggiunta con lo

scomporne gli elementi nella materia lessicale, idiomatica, così da far scaturire dai divertimenti espressivi come dalle invenzioni narrative significati, casi, vicende in cui ancora sentiamo, tema costante, l'autoritratto dell'autore. È la linea della sua opera complessiva, e vi rientrano *Cognizione del dolore*, e questo *Eros e Priapo - da furore a cenere* (edito da Garzanti). E già è caratteristico che il recupero di opere che risalgono ad anni lontani (*Eros e Priapo* sarebbe stato scritto nel 1944-45) non comporti stacchi di tono espressivo.

In *Eros e Priapo* Gadda non fa ricorso a un dialetto solo: vi si avvicinano fiorentino, senese, romanesco, lombardo di varie zone, altri dialetti, e, al tempo stesso, forme e modi genericamente cinquecenteschi (e aggiungerei trecenteschi, in particolare danteschi), del toscano letterario, ma che la critica ha forse troppo agevolmente o direttamente riferito a modelli disparati, come Machiavelli, Guicciardini, l'Aretino. V'è qualche intenzionale e perciò limitato richiamo a schemi della saggistica politica e della polemica letteraria di quel secolo. Ma quanto più profonda l'indignazione, la protesta contro Mussolini, tanto più, così, volutamente sciolto e diretto, veloce e aperto il campo reale, cioè espressivo, dello sfogo: parentesi di ritratti aneddotici, e linguaggi d'oggi, rapsodici riferimenti alle responsabilità che risalgono a vizi più antichi e generali danno spessore alla spietata analisi del ventennio. Proposito di *Eros e Priapo* è scavare nella materia offerta dal l'entusiasmo ottuso dei seguaci: entusiasmo il cui idolatrato oggetto risulta all'analisi, al giudizio, un fenomeno di priapismo, una distorsione d'impulsi erotici, che trasse origine da un totale accieramento del Logos, della ragione. « Logos », e « Priapo », dunque: nel sottotitolo « da furore a cenere » sono indicati il furore erotico, e l'annullamento della ragione, e, poiché di lì avrà origine il sacrificio in guerra di tanti innocenti, il dolore del Logos offeso è fatto persona nell'autore.

S'avverte in Gadda la consuetudine non solo con i filosofi ma con gli scienziati: lo si avverte nella puntualità di certi paragoni: « Nella psiche statica del narcissico, ferma a una fase infantile (4-5 anni) come un treno bloccato al disco rosso,

tu vi discerni la irremovibile massa e la impenetrata pelle dello ippopotamo egolatra, un cosmo sciocco ottuso e pesante inesorabilmente centrogravitante »; o, nello sfogo sdegnato, del « rospo » da buttar fuori: « Il mi' rospo, tre giorni avanti di tirar le cuoia, devo pur principiare a buttarlo fuori: il rospaccio che m'ha oppilato lo stomaco trent'anni: quanto una vita! Sarà un parto difficile, vecchio, e da questa bocca istirata a le creanze, e da poi ammutolata al bavaglio: e dato poi che 'l batrace in discorso gli è dimolto verde, e tutto rigonfio i' bbuizzo di fràcido: e l'è grasso e l'è però de' più pesi, de' più biliosi, de' più schifosi, de' più venenosil... abbino mai albergato ne' secoli a pancia d'uomo ». O invece, se parla in lui l'adesione al suo popolo, nei frequenti ricordi del sacrificio dei caduti nella prima guerra mondiale abbassato a vacua propagandata e scontato nella seconda guerra: « la morte cenciosa » « che là là lo aspetta a sommo il Golgota suo, redimito di folgori per entro la cenere de le battaglie, o tra divelte radiche de le stiantate foreste, al Lemerle e a Busibollo, a la casèra Magnaboschi. E sul Vòdice, e sul Fàiti, e sul Podgora, e sul ghiacciato passo Cavento, e sulla improporata dolomia-calce e dirupi ultimi dove il Cengio, per di qua, strapiomba »; e l'ultima guerra: « ...a morir laniati o soffogati ne' fulmini o arsi d'ancor vivente ne le macchine andate a foco o per la terra o pel cielo, o bolliti cotti a mezzo 'l mare dentro al vapore de le centrali di macchina, quando 'l proietto nimico gneve spilla d'un tratto tutto quel soprariscaldato vapore che tenevano, e le turbine erogavano, a crepare dopo interminabile cruciato o decapitato netto d'un colpo, e mazzerrati in nel mare muggiante bianco e per zaffie azzannati e da l'orche e dai tigri e da tutti gli squali mobilissimi del mare, o inchiovati secchi sul monte e preservati da' sua diacci, che a' morti corpi loro danno sepultura profonda e più diaccia che non la morte: o fatti brani e dirò tocchi di carbone nero da ogni memoria divelti dopo aver paventato un lungo lasso la santabarbara a fiamme; a patire ne l'anima e ne le carni finalmente spente, per sua pace, poveri esseri! ».

Al fondo dell'indignazione, del Logos offeso, avvertiamo costante la partecipazione all'umile sorte dei suoi. Il maturo giudizio dell'acuto indagatore, storico e scienziato almeno come impegno di verità, di controllo, parla sempre con la voce dei riaffioranti ricordi dell'esperienza sua della prima guerra mondiale. Questo il tessuto, di complesso spessore, variato d'un intrico di profonde venature d'umori, atteggiamenti e linguaggi diversi, di *Eros e Priapo*, e di qui trae il libro il suo significato reale, testimonianza, nella persona dell'autore, d'un aspro doloroso recupero della chiarezza razionale, del senso della legge, del Logos. Sembra superfluo osservare che materia siffatta comporta distrazioni, eccessi, cadute: interessava indicare la dimensione e la sostanza, l'ispirazione effettiva e il valore di testimonianza di *Eros e Priapo*.

Il Garzella di Leonetto Leoni

Leonetto Leoni incontrò buona accoglienza col suo primo racconto, *La malinconia*, nel 1942, e' altrettanto buona, e con diversa prospettiva, e maturate ragioni l'ha ottenuta, dopo venticinque anni di quasi assoluto silenzio, con *Il Garzella* (edito da Vallecchi), che sembra poter presentarsi quale esempio del valore che è nella costanza e nella fedeltà a un tipo di ricerca, anzi a un concetto stesso di letteratura. Molto liberamente, Leoni si inserisce per la sua formazione, e l'indole e il gusto, nell'ambiente e nelle ricerche di scrittori toscani ancor giovani intorno al Quaranta: e la fedeltà alle stesse origini è stata già in altri casi salutata come un dato positivo, in questi ultimi anni di dubbi e incertezze e polemiche. Eppure, *La malinconia* comparve quando l'interesse dei narratori si orientava in direzioni nuove, e diverse: corali, realistiche; il lungo silenzio di Leoni conferma come il suo lavoro sia rimasto da allora disagiato, costretto a scontare difficoltà e scompensi, tra i quali ultimi metterei, più che autobiografismo, e memoria, una inclinazione a portar il racconto verso esiti aneddotici, che sembrano meglio prestarsi a lievitare simbolicamente gli incidenti giornalieri più minuti e ad usarli d'incrocio

per dimensioni diverse di racconto. Esito insidioso perché può scadere in un bozzettismo gratuito; ma interessante perché vi si addensa una naturale adesione al particolare più labile, istantaneo, nella sua incisiva e insieme erratica puntualità. Nulla, dunque, in lui, di un gusto narrativo superato, nell'affrontare punto per punto la realtà nella sua violenza o nella sua ambiguità. Accredita ogni particolare, così da dar l'impressione di fermarsi e gravare su quello, con un immediato aderire che è già un'intelligenza e un gusto delle cose, della vita. Perciò è interessante l'origine dell'insidia rappresentata dallo scattar del particolare verso esiti aneddotici che spesso distraggono; ma proprio in tali esiti si addensa, e aggroviglia spesso, una trama di interni rapporti generali che tendono a un significato, a una lezione: il giuocar del tempo, il perdersi di anni di esperienze, l'inganno della memoria, il vuoto che il passato ci restituisce. Sono i temi di fondo del *Garzella*.

In un racconto breve di tre anni fa, *Oui et Non*, il contrasto tra passato e presente aveva natura solo immaginaria, per un incontro di nomi, a distanza di circa centosettanta anni; ma l'esplorazione dello scrittore, il suo interesse, muovevano nel senso indicato: « Che delusione! Al primo strappo la trama che avevo tessuto traendo fili celesti dalla memoria per rappresentare il Male-notti nel mito napoleonico e pisano si era sciolta in un filo lungo come la nostra vita ». Appunto: il « filo lungo come la nostra vita » è la lezione che l'autore cava per sé da ciò che narra nel *Garzella*. Questo nuovo racconto è la storia d'un barrocciaio narrata in prima persona dal figlio, che intreccia ai propri i ricordi della madre: anarchico, perseguitato in paese dai fascisti, il barrocciaio è costretto a espatriare, ad Aiglun, in Francia, ove morrà. Alle parole dei genitori e dei fratelli, ai propri ricordi, l'io-narrante associa esperienze più recenti, e dirette: il disagiata soggiorno del Garzella, il padre, in Francia, la sua morte, il proprio fuggitivo ritorno nel paese, Riparbella, una notte, in un mondo morto alle memorie e che emana sapore di cenere da tutto. Come, quando parla, la madre aggiunge « ai colori teneri e all'odor del giglio diffuso nella memoria... il nero

e l'amarezza della verità, dopo averla rivissuta per un momento », così il racconto nasce dall'attrazione d'ogni elemento del ricordo, dal non-senso dell'insistere su e del misurare il tributo di consunzioni amare e di reale esperienza che ogni grumo di vita custodisce ancora. Ne viene, all'impianto del racconto, come una larga trama di sentimenti, quasi un vaneggiare in un astratto senso del perdersi non solo di vite care, e della propria innanzi tutto, ma del tempo stesso: cioè di un'età, o di un tempo storico perduto. E con una intatta capacità d'aderire, e di misurare il poco, di sostanza e di tempo, che è nella violenta presenza e quasi nella prevaricazione del nostro volerci imporre nella verità di momenti più reali quanto più erratici e, nel loro arbitrario svanire, connaturali al cupo alone dell'altro prevaricare, che è della nostra memoria. Il padre (« voleva lasciare la Maremma cane, immagine della bestemmia, per la dolce Francia, e l'ebbe: al posto della barba bluastro, dieci anni dopo ne aveva una bianca, fluente, ravviata col pettinino; nel suo sguardo il riflesso immediato della realtà come su un pezzetto di vetro, non il sentimento che viene dall'anima perché la parola direbbe tanto di meno... »), e il paese, Riparbella, l'espatrio, nel '36 e l'aprirsi d'un tempo stradicato, nuovo, delusivo, col dopoguerra: tutto vive di quel largo rapporto tra puntuale acredine e, insieme, amor delle cose, e della fiducia astratta nell'esperienza, che la sua astrattezza denuncia nell'incanto vano e doloroso della memoria. La notte del rapido ritorno (una fuga) l'interno della casa gli si riapre, coi ricordi, qua e là, quanto consente la luce nemmeno d'un fiammifero: d'una puntina di sigaretta: «...da sinistra si entrava in una stanza dove mio padre restava solo per ore ed ore ad aggeggiare; guai se mia madre gli avesse detto che voleva entrare per ripulire la stanza. L'avrebbe mandata a gridando: "Vai a spazzare le nuvole, befana, con codesta granata". Lei preferiva ascoltarlo dal corridoio: dal rumore dei fogli e dai colpetti di tosse capiva che cosa stava pensando suo marito. Un momento prima che egli uscisse, si allontanava dall'uscio curvandosi per riprendere i secchi pieni d'acqua o una fascina di sarmenti: così,

guardandolo di sottocchi, mentre passava, vedeva quanto fosse pallido per la passione che lo rodeva ».

Qualcuno ha detto che questo racconto sembra prometter prove ulteriori: si preciserà che questo è vero proprio per il valore positivo che è nella pur contrastata ineguale riuscita del racconto: frutto di un'esperienza tuttora in corso di svolgimento ma ricca di ragioni, e che affonda in un terreno proprio, con vive radici.

ALDO BORLENGHI

Critica e filologia

Le lettere del Porta

A distanza di dieci anni dall'edizione critica e commentata delle *Poesie* di Carlo Porta, Dante Isella pubblica ora, con altrettanta perizia, la raccolta di tutte le lettere superstiti del poeta milanese. E non solo le lettere portiane dal 1796 al 1820, ma anche quelle dei corrispondenti, con particolare riguardo agli amici e colleghi che a partire dal 1816 si riunivano nella casa dello scrittore dando vita ad una sorta di salotto letterario che fu detto la « Cameretta » (*Le lettere di Carlo Porta e degli amici della Cameretta*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1967). Questi amici che si incontravano regolarmente ogni domenica, e poi due volte alla settimana (il mercoledì e il sabato), erano: Gaetano Cattaneo, Tommaso Grossi, Giovanni Torti, Luigi Rossari, Giuseppe Bernardoni, Vincenzo Lancetti. Non mancò di prendere parte alle riunioni, se pur con minore assiduità, Ermes Visconti, il quale rappresentò il tramite tra gli amici della « Cameretta » e il Manzoni e il gruppo del « Conciliatore », dal Berchet al Di Breme. Si può dunque dire che questo carteggio ci consegni una delle testimonianze più vive e interessanti della cultura e dello spirito milanese dopo la restaurazione austriaca e prima dei moti del '21. Una cultura che in questi documenti privati conferma il suo volto chiaramente « europeo », fuori d'ogni angustia municipale, e che rivela il suo tono di base in una sempre vivida e festosa « malizia », in moti

arditi di intelligenza mordente e spregiudicata, in una consapevolezza via via più approfondita della propria funzione intellettuale e sociale, delle proprie responsabilità politiche. Un capitolo cospicuo perciò di quella storia della intellettualità lombarda che muove dal riformismo illuministico settecentesco e che tanta parte ha avuto, allora e poi, nella formazione di una coscienza e di una cultura moderne nel nostro paese.

Ma queste lettere giovano anche moltissimo a illuminare alcuni momenti e aspetti, sinora largamente inediti, della biografia portiana. Prima di tutto: il difficile e amaro rapporto col padre; e poi il giovanile soggiorno veneziano in cui il Porta si venne finalmente liberando dalle restrizioni severe della prima educazione familiare e che venne minutamente descrivendo, con divertita felicità, nelle vivaci e gustose lettere al fratello Gaspare. E poi ancora: il periodo del ritorno a Milano e dell'inserimento nella vita pubblica, e i vari impieghi, e le nuove amicizie giacobine, e la passione per il teatro, e i mutevoli amori, tra il 1800 e il 1804. E a proposito appunto degli amori, ecco più precisamente rivelate che nel passato le relazioni con Adriana Corner, Bigia Vertemati, Annetta Bossi. Ma soprattutto risulta illustrata con grande pienezza la polemica tra classici e romantici, negli anni 1816-1820; e qui spiccano, tra le altre, le lettere del Berchet e del Grossi, che costituiscono un contributo di primo piano alla ricostruzione delle opinioni e degli umori dei romantici milanesi in quegli anni appassionati.

Non basta. Oltre ai dati biografici, alle preziose indicazioni psicologiche, alle testimonianze del gusto artistico e delle discussioni letterarie del tempo, questo carteggio portiano, che Isella ha corredato di un dovizioso quanto puntuale commento storico, ci fornisce anche riferimenti circostanziati intorno alla genesi e gestazione della maggior parte delle poesie del Porta. Viene così gettata una viva luce sui primi concepimenti e sui primi abbozzi, sui rifacimenti successivi e le correzioni o variazioni, insomma sulle diverse fasi di un comporre per niente agevole, o tanto meno spontaneo; ma piuttosto faticoso e complesso,

tormentato sino all'ultimo da un critico scontento, da una insoddisfazione costante, e sempre governato e sorretto da severa disciplina, da scrupoloso rigore. Segni manifesti, anche questi, di quell'impegno morale e creativo che noi sentiamo sotteso a tutta l'opera del Porta, cioè a quella che ormai è considerata una delle esperienze poetiche più alte del nostro Ottocento.

Studi leopardiani di Monteverdi

Appena da pochi mesi si è spento Angelo Monteverdi, principe dei nostri romanisti per dignità scientifica e per alto stile di vita. Cremonese di nascita, e discendente addirittura dal grande Claudio Monteverdi, già professore di filologia romanza a Friburgo e quindi a Milano e a Roma, presidente dell'Accademia dei Lincei, ma soprattutto uomo libero e dignitoso, supremamente elegante nel gesto quanto incrollabilmente saldo nei principi morali, Angelo Monteverdi lascia dietro di sé eredità di affetti non meno che di opere.

Il filologo romanista si segnala per il fondamentale volume sulle *Origini* della nostra letteratura, che è nato come completamento dell'opera di Francesco Novati e che testimonia le eccezionali qualità di Monteverdi come storico organico della cultura alle prese con la complessa civiltà medievale. Accanto a questo monumento di sintesi storica, si sono poi venute affiancando molteplici ricerche particolari, filologiche e linguistiche, nelle quali hanno avuto modo di brillare anche le virtù analitiche di Monteverdi: il suo spirito critico, capace di risalire ovunque dal particolare al generale, e il suo finissimo gusto di lettore avvezzo ai testi antichi come a quelli moderni. Angelo Monteverdi non ha infatti esaurito il suo interesse e le sue esperienze di uomo di lettere nel campo della specializzazione professionale, ma ha anche mostrato di sapersi addentrare da maestro in campi diversi, sempre con illuminato acume e con risultati originali. Interprete perfetto di Calderon de la Barca e di Lope de Vega, antico collaboratore della « Voce », amico e corrispondente di Clemente Rebora, Monteverdi ci ha lasciato, tra l'altro, alcuni splendidi esempi di lettura critica della poesia

leopardiana, che appaiono ora raccolti in un volume che reca il titolo *Frammenti critici leopardiani* (Napoli, ESI, 1967).

In verità Monteverdi aveva pensato ad un'opera in cui il Leopardi « avrebbe dovuto essere contemplato in piena luce, tutto, anche e principalmente entro le massime espressioni dell'arte sua ». Era un vagheggiamento che risaliva alla prima giovinezza e che negli ultimi tempi Monteverdi disperava ormai di potere realizzare. Pertanto s'era indotto a dare alla luce nel 1959 una raccoltina privata, da inviare agli amici che avevano festeggiato il quinquantesimo anniversario della sua laurea dottorale, e in cui rivedevano la luce vecchie pagine leopardiane e pagine nuove (*Frammenti critici leopardiani*, Tipografia del Senato, Roma 1959). Queste pagine ricompaiono adesso, come s'è detto, in un'edizione arricchita di studi più recenti e di un saggio sinora inedito, e destinata a un più largo pubblico di lettori. È un libro prezioso che Monteverdi ci affida come estremo congedo, avendolo curato proprio alla vigilia della morte.

Due saggi sono molto antichi: il primo è infatti costituito dalla « tesina » che Monteverdi discusse a Milano nel 1908 durante il suo esame di laurea, e riguarda gli *Appunti e ricordi leopardiani*; mentre il secondo apparve nel 1910 sul « Giornale storico della letteratura italiana » e illustra il disegno

generale e le scene realizzate della tragedia *Tele-silla*. In entrambi i casi, dunque, l'attenzione di Monteverdi s'era concentrata su scritti leopardiani non giunti a maturazione, ma da cui si potevano dedurre intenzioni e disegni atti a recare luce nel complesso processo della creazione poetica del Leopardi. Sempre sulla « dinamica » dell'opera leopardiana, a tracciare, per via di sottili sondaggi capillari, la traiettoria e gli sviluppi di quella eccezionale esperienza poetica, sono fondati anche gli altri studi: da quello del 1937 che esamina l'imitazione del Leopardi a confronto con la sua fonte francese (*La feuille* dell'Arnaut) agli studi più recenti, composti tra il 1958 e il 1965, e che riguardano la data del *Passero solitario*, la composizione del *Canto notturno*, la scomposizione del canto *A se stesso*. Chiude la raccolta uno studio inedito sulla falsa e vera storia dell'*Infinito*.

Tutti contributi di esperto e calibrato lettore, condotti sugli autografi e sulle varianti, con assoluto rigore stilistico, e nei quali brilla, oltre tutto, una scrittura lucida ed elegante insieme, di classico nitore. Esempio, dunque, tangibile di equilibrio intellettuale, probità scientifica e illuministica intelligenza: virtù prime di questo « maestro » scomparso.

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA FRANCESE

La luce e l'allucinazione de

Le corps de Louise

La Francia sta acquistando un giovane scrittore, e di quale forza dissimulata, fin dal suo primo libro: *Le corps de Louise* (Les Éditions de Minuit, 1967), un romanzo complesso e semplice, tenero e indifferente, trasparente e ambiguo come la stessa gioventù che vi si consuma, vi si interroga e non risponde, non vuole e non può rispondere, alle proprie interrogazioni che rasentano e oltrepassano la morte — la morte dentro la parola — per

vivere integre. Interrogazioni che seguitano a interrogare anche a libro chiuso: dove l'enigma è la stessa parola che ne crea e ne permette con semplicità l'ipotesi e lo sviluppo. La chiarezza, anzi la trasparenza della pagina, poche volte io l'ho vista come qui sommuovere un fondo oscuro, segnalare lo sparire o l'apparire d'una figura con una stretta al cuore tanto forte ma anche tanto dominata, tanto arresa al suo grigio metronomo, da simulare l'indifferenza. Il *récit* in questo senso trova la sua *suspense* proprio nel suo stato di estrema cristallinità. La figura, immersa e solo percepibile,

come tutta risolta, nell'addizione minima dei suoi atti, davvero « fa tremar di claritate l'âre », o d'un oscuro presentimento che la serie degli atti non può essere infinita: per cui occorre centellinarli in una sorta di nascosta ebrietà.

Il romanzo termina dove la morte nella parola coincide con la morte della parola, nella presa di coscienza che la finzione è sì una finzione, ma anche che solo attraverso la finzione quella che sembra la realtà può darsi come tale. Allora ecco che il romanzo si rivela come un'analisi della finzione: dove nulla è costruito, tutto è bensì abbandonato al caso d'una quotidianità strabiliante e assoluta, ma che può darsi come tale perché è sorvegliata da lontano da una struttura mitica di cui essa è una sorta di correlativo oggettivo. Il presente che riempie la finzione è altresì la finzione del presente; ma solo attraverso un tale riconoscimento — e dunque attraverso un diario quasi rasentato a voce bassa, di cose comuni, di piccoli fatti, di una vacanza dell'essere che si dà come tale solo nell'abbandono senza secondi fini a un esistere colto con lenticolare precisione nei suoi termini costitutivi, dove la fluidità raggiunge per rallentamento lo scatto delle immagini correlate ognuna alla propria entità originaria — è possibile persino raggiungere il mito della propria giovinezza e d'un amore sempre possibile e sempre, proprio nel darsi della possibilità, dal darsi stesso della possibilità, reso impossibile.

Jean-Michel Gardair è giovanissimo, compie in questi giorni i suoi venticinque anni: nato a Mali nel Fouta-Djalou (Guinea), ha passato l'infanzia nell'Africa Nera; nel '62 entrò all'École normale supérieure. Si occupa di letteratura italiana, di quella d'oggi e di quella secentesca, dal Marino ai romanzi barocchi, come meglio non si potrebbe, parla uno stupendo italiano a voce bassa, prepara una tesi di dottorato sulla metafora. E Firenze è un po' la sua seconda patria, almeno la patria di questa sua invenzione narrativa. Solo il pudore, mi ha confessato, lo ha trattenuto dal pronunciare il nome di Firenze come luogo deputato. Proprio al luogo, che non è un *décor*, tra la biblioteca e il fiume « aspirava questo testo senza saperlo », mi ha scritto. E il lettore interessato che vi rife-

risce ha letto, non ha potuto non leggere, il libro su un doppio registro: da una parte ritrovando il quartiere di Santa Croce, il bar d'angolo della biblioteca, dall'altra sentendo esalare da questi luoghi il fumo d'un mito bruciato in tutti i suoi rovi: quello di Euridice, confessato ed esorcizzato nella rappresentazione di un Orfeo e Euridice di anonimo italiano del XVII secolo nel parco all'italiana simile come una goccia d'acqua al Giardino di Boboli, nel quale il personaggio che dice io e Louise ripeteranno involontariamente la favola della perdita e del ritrovamento di lei nel misterioso intrico d'una vegetazione ombrosa e solare.

Louise è, sì, una sorta di sonnambolica Euridice, ma doppiata e vista nella prospettiva lunga di una Penelope rovesciata ed ironica, tutta espanta nella pazienza leggera del suo corpo, del corpo-blasone: una Euridice che copre l'ambiguità del suo processo mortale nella perfezione dei suoi atti fissati su un fondo mobile, oscuro. I giovani Proci, tra cui il personaggio Io, il giovane Orfeo-Io, le riportano il « macabro presente » del corpo dell'Ulisse-arbitro-marito quasi per lasciapassare inconscio alla misteriosa intimità di lei. D'altronde il rapporto reciproco tra i personaggi maschili intorno a Louise è quello di un'inconscia gara ad eliminazione: in questo senso il libro è il *récit* di un torneo nascosto e inconfessato: e Louise ne è anche, un po', la bella Simonetta. Con questa correzione io leggerei i versi dell'*Ambra* laurenziana riportati in epigrafe: « ... queste son l'acque / Ove bagnar già il bel corpo ti piacque ». Ma quando Vincent, l'altro pretendente fortunato, vuol dimostrare a tutti la sua fortuna, « ella non si dibatteva né ostentava l'indifferenza. Abbandonava a Vincent il suo corpo come un'acqua in cui egli affondava senza afferrare niente. Se egli l'avesse rovesciata come un guanto, gli organi esposti alla piena luce gli avrebbero opposto ancora l'enigma liscio delle loro forme intatte ». L'emblema ristabilisce la sua equidistanza.

Se Louise ha un'anima, quella è la sua colpa; il suo corpo splende innocente all'interno dell'emblema della sua totale animazione, ne è il nucleo incorrotto e incorruttibile, quanto tiene luogo dell'essenza impossibile. E se ella segue un *jeu de piste*,

e gli altri con lei, ella pare seguirlo per scoprire il punto di *ruse* e di perdizione, là dove l'anima *ruis-selle* come una cascata nello splendore allucinante, troppo bianco, del corpo, luce che mantiene per un istante la forma che non tanto la consolida quanto sembra volerla smentire. È, essa, il corpo stesso che si muove verso gli Inferi necessari, non saputo salvare, non potuto salvare, nella pienezza della sua norma vitale che coincide con la pienezza della propria constatata emblematicità. La sua « morte per acqua », uno sparire nel fondo, un lasciarsi assorbire dal fondo, non solo constata questa condizione di imprevedibilità: il « corpo come un'acqua » ritorna al suo stato elementare, ripetendo il suo ritmo metamorfico; ma coincide con la presa di coscienza, da parte del personaggio che dice io, di una *culpabilité antérieure* che getta su tutti i suoi atti il segno di una invalicabilità: egli rimane, nella nausea e nella febbre, al di qua come nella « colpa » stessa della giovinezza. L'avvertenza, ripetuta, della propria miopia implica il perdersi prima inavvertito e poi precipite di lei nell'ombra, è il crescere dell'ombra. Sulla quale il corpo di Louise accresce alla fine, mentre è travolto dal fiume, il suo biancore tragico: il suo ultimo gesto inanimato, trattenuto dall'arco del ponte, risulta un'inconscia invocazione alla fecondità perduta del mondo ormai, della corporeità dell'essere.

Morte vera o sognata quella di Louise, tutta espanta nel candore spettrale del proprio corpo di ninfa fluviale travolta dalla sua stessa condizione di fluvialità, che è quella di scorrere irreparabile attraverso eventi che non la trattengono. Morte vera perché sognata, sognata perché vera, in ogni caso attesta il valore tragico del sogno — fino al delirio che è delirio della carne, corporeità del sogno —, in quanto prefigurazione dinanzi alla figura della verità; e insomma attesta il bisogno ineliminabile della finzione nel farsi del vero: se questo vuol raggiungere sia pur tragicamente, attraverso una serie di divieti disobbediti, la propria concretezza, deve permearsi integralmente di finzione; non dico nemmeno tanto passare attraverso il grado della finzione, quanto integrarsi, in quanto finzione, alla possibilità visibile (o visionaria), che ha il vero di essere tale, di

darsi come tale, secondo la lezione di Lacan, attraverso tutto il possibile esplorato psichicamente. Il reale è dato dal vero, non viceversa: il vero non è mai un fatto. *Factum, et ipsum verum*, non il vichiano *verum, et ipsum factum*. Il fatto anzi verifica, in quanto presunto tale, l'insussistenza ultima, decisiva, di quello che suol dirsi il reale: che dunque rimane come una specie di favola parallela al vero, una specie di favola provocatoria. Perché il reale accoglie, ma non decide. È il vero che si fa reale, in quanto il vero è l'eterno fattibile, contiene tutto il probabile. E dunque il vero può ottenersi, sul piano provocato e provocatorio del *désir*, solo attraverso la finzione della parola: la quale, mentre è il punto di passaggio obbligato, è altresì il punto d'inciampo verso i puri segni dell'essere, quelli che rendono corporea, tangibile, prendibile l'ipotesi stessa dell'essere. Perché i segni dell'essere si danno solo come finzioni dell'essere: tanto più hanno un corpo quanto più lo fingono.

Dinanzi all'*école du regard*, la narrativa di Gardair s'inventa la propria procedura perché è sempre di punta nell'avvenimento che accade in quanto si rovescia su se stesso, e come un *jet d'eau* torna indietro, esaurita la propria possibilità visibile che vuol dire ascensionale, non la propria materia psichica, verificatrice: che invece per l'*école du regard* è sempre, in ipotesi, statica rispetto alla coscienza oggettiva sempre mutevole che se ne acquisisce, rappresentata dalla realtà apparente. L'impulso dal profondo si dà come tale continuamente al limite del proprio *revirement*, del proprio disfarsi, del proprio tornare su di sé: questo è il limite insieme ambiguo e « superficiale » del fatto. La realtà che accade, accade a questo livello meramente psichico e possibilistico, più in là esiste una realtà inesplorata e inesplorabile che è la possibilità stessa, infinita, del vero, e dunque la finzione del reale di cui la percezione non può far altro che verificare il livello continuamente mutevole. Non una realtà riservata o privilegiata, ma la finzione della realtà verifica il concreto esistere degli atti umani, dei fatti e dei sentimenti, sempre in esplorazione, dell'uomo: i quali, come piante al buio, si indirizzano, per la forza intima dei loro tessuti, verso la luce che devono « fissare » nella loro operazione orga-

nica di crescita, verso il corpo stesso della luce, quello, nella fattispecie, di Louise.

Il finale, con la biblioteca presso il fiume, che rappresenta il momento in cui *mon exactitude, ma vigilance et ma résolution* prendono corpo, non fa che estrapolare quell'*inépuisable réserve d'une culpabilité antérieure*. La frequentazione della biblioteca, *lieu par où les hommes peuvent dès à présent communiquer avec leur mort*, la biblioteca che è la *révélation maïeutique de cet avoir* attraverso la lettura, segna il riportare alla parola la sua posta, a ritrovarvi quel valore di libertà che prima, vivente Louise, sembrava gratuito, e quasi a scaricarvi la coscienza di quella *culpabilité antérieure* nella presa di coscienza della favola, che tutta deve sopportare nella propria metafora il peso della colpa per equilibrare la propria raggiunta libertà, quella *indifférence originelle à tout propos* che, proprio essa, libera i segni della storia narrata da ogni insignificanza. È l'anticatarsi tutta moderna che impedisce alla storia di Louise di farsi *poème*: ed ecco l'*antipoème* rappresentato dal *récit* di una passione che vive non tanto simulata quanto dissimulata nell'indifferenza originaria. La morte di Louise nel fiume ne segna, s'è detto, la presa di coscienza. Ma la biblioteca va oltre: è la discesa cosciente agli Inferi: *Mort vécue par l'esprit, traversée, parlée, redite, invisible, logée au cœur du langage, indéfiniment répétable. Mort infiniment patiente*. Ed è come se l'«eterno paese» di Alain-Fournier fosse visto dalla lente fredda e minuziosa di un Constant: attraverso cui una passione si raffredda per conservare tutto il suo fuoco corporeo nello spirito attraverso cui i fatti possono farsi parole: le parole dell'antipassione. Non il *poème* auquel je travaille la nuit dans ma chambre, e concernente Louise, che finirebbe nell'insignificanza con la propria iscrizione nel mito di Louise, ma proprio questo *récit* della dissipazione e della dissimulazione. Qui, nel dissimulare, l'autore scopre che deve vincere ogni simulazione, anche quella del *poème*: qui il corpo di Louise più vive, dove crea più assenza nei Proci che lo desiderano, nell'Orfeo che lo perde, che deve perderlo. E per chiarire questo rapporto tra simulazione e dissimulazione, mi rifaccio alle insospettabili parole del commentatore trecentesco di Dante, Francesco Buti: «Simulazione è fingere vero quello che non

è vero; dissimulazione è negare quello che è vero». Da ultimo, nel *tourbillon fuyant des petits masques perdus dans le tintamarre de la circulation et la cohue des passants*, il fiume come l'Ebro di questa Tracia cittadina vede straziato l'Io-Orfeo dalle Menadi di una quotidianità in cui si è installato il tragico in tutto il suo squallore fisico. Non avvertito il passo di Euridice, ma vivo il suo corpo in ogni atto quotidiano, ora, è proprio una crisi fisica (la malattia), una crisi del fisico, a denunciare la colpa nell'assenza di ogni equazione tra corpo e spirito, in una sorta di tragico risucchio ontologico che solo si affida al prolungamento, più che alla ripetibilità, nella finzione, dell'essere, che è poi un essere inessenziale. Ed è questa la nuova *nausée* degli anni Sessanta, provocata a contatto con la maschera dell'essenza, dopo gli anni esistenziali che ci hanno fin qui accompagnato. Il romanzo si chiude, desolatamente, su quel *Rien ne m'intéresse plus*, dopo la scoperta del feto nel fiume, parallela ed opposta al rifiuto da parte del protagonista di essere padrino in un battesimo, e che segna nel disgusto la fine di ogni possibilità di fecondazione, di fecondità dell'amore: ed è la fine stessa d'ogni desiderio.

La biblioteca somiglia alla biblioteca di Borges in questo: che *le hasard y devient signifiant: L'esprit y produit à l'intérieur même de son apathie, de son renoncement, de l'ignorance de ses projets, de ses moyens ou de son but. Il lui suffit de s'y exercer*. Ma proprio un tale esercizio, tale produzione a distanza dalle operazioni dello spirito *comme dédoublé*, rende l'autore alla propria dissimulazione romanzesca: dove *le hasard* non è così *signifiant*, ma appunto raggiunge, come correlativo oggettivo della vita, la propria indifferenza originale. L'amore per Louise, mentre gli altri la posseggono o si vantano di possederla, non occorre che si chiami amore: dove la parola è impronunciabile, o imprecisa, là formicola la realtà originaria, non catalogata, nemmeno catalogata, dai sentimenti. È proprio l'inventario della biblioteca che dà peso alla precisa dispersione della vita: che è il regno delle *formes en liberté*. Ma è proprio il regno della biblioteca che, fissando *les frontières de la mémoire et de l'oubli*, dà alle *formes en liberté* il passaporto per oltrepassare nei due sensi totali frontiere.

PIERO BIGONGIARI

LETTERATURA INGLESE

Astrophil e Stella

Cinque anni fa apparve a Londra, presso l'Oxford University Press, curata da uno studioso americano, William A. Ringler, la prima edizione critica delle poesie di Sir Philip Sidney, di quel Sir Philip Sidney che intorno al 1580, di venticinque anni, sembrava incarnare in Inghilterra l'ideale del Rinascimento. Bellissimo e d'animo virile, poeta e versato nell'arte del cavalcare e del torneare, imparentato con le più illustri famiglie del regno, Sidney, per alcuni almeno, sembrò anche il condottiero ideale per una Lega protestante che avrebbe dovuto sconfiggere militarmente il cattolicesimo; e in tal senso aveva voluto educarlo l'ugonotto borgognone Hubert Languet, che gli rimproverava anche i suoi inutili (per lui) amori per le lettere. Ma la prima campagna a cui Sidney prese parte gli costò la vita (in Fiandra, nel 1586, a trentadue anni). Le sue poesie invece restano: *Astrophil e Stella* è il più bel canzoniere del Rinascimento inglese, secondo solo a quello di Shakespeare.

E dell'*Astrophil e Stella* è apparsa recentemente a Bari, presso l'Adriatica Editrice, a cura di Vanna Gentili, la maggiore edizione commentata che si abbia, non solo in Italia. Preciso, puntuale, sonetto per sonetto, verso per verso, parola per parola, di dottrina ed acume esemplari, il suo commento va dalla scoperta delle fonti e degli analoghi fino alla *explication du texte*; supera di gran lunga ogni altro esistente oggi, e dovrebbe esser senz'altro tradotto per i lettori di lingua inglese.

Meno consenzienti ci trovano, invece, i criteri editoriali e le due ampie prefazioni (la vita di Sidney e il saggio critico sull'*Astrophil e Stella*). Non pensiamo che il Ringler sia infallibile, né, personalmente, potremmo difendere o accusare i suoi stemmi di edizioni e manoscritti; ci sembra, però, che non sia lecito allontanarsi da un testo critico per mera questione di gusto, anche se, occorre dirlo, il nostro gusto personale sarebbe tutto con la Gentili. Un esempio, ma significativo: al verso 2 del primo sonetto, l'*Arcadia* del '98

secondo il Ringler (gli in-quarto secondo la Gentili) aveva: « That she (dear she) might take some pleasure of my pain »; e la Gentili accetta « Dear she », ma non ha autorità su cui appoggiarsi. Il gusto del curatore, sia pur finissimo, a me non pare criterio testuale accettabile, anche se Pope per Shakespeare faceva proprio così.

Le centoquaranta pagine di prefazione dedicate alla vita di Sir Philip Sidney hanno intanto il merito di essere l'unica vita di Sidney accessibile in italiano, e poi, meglio ancora, quello di aver dietro di sé un accurato riesame del materiale originale ed una attenta lettura delle biografie precedenti. Tuttavia la figura di Sidney non ne emerge; e nemmeno viene chiarita la freddezza che Elisabetta I mostrò verso di lui e la sua famiglia: freddezza tanto in contrasto con gli onori di cui il giovane Sidney fu colmato nei suoi viaggi in Europa. Forse, verrebbe fatto di pensare, ragioni di Stato: l'idea di una Lega protestante contrastava con tutta la politica, così insulare, così temporeggiatrice, di Elisabetta; forse il timore che un suddito divenuto condottiero potesse costituire una minaccia personale al suo regno. Od anche, avrebbe potuto darsi che l'intuito politico di Elisabetta le avesse fatto vedere che, nonostante la pedagogia del Languet, il Sidney era un poeta e non un guerriero. O forse ancora, non era tutta gratuita malignità quello che di sua sorella, la contessa di Pembroke, e incidentalmente di Sidney, ci racconta la « vita breve » dell'Aubrey. Problemi che nella biografia della Gentili rimangono aperti, come anche rimangono aperte tutte le contraddizioni dell'animo e della vita di Sidney, ingenerate, crediamo, dal contrasto fra i sogni di gloria politica e militare inerenti alla sua educazione e la sua reale natura di poeta. Perché non si scrive l'*Astrophil e Stella* se non si è nati poeti.

Ma se l'*Astrophil e Stella* è poesia (e di fatto lo è) ci si sarebbe aspettati dall'ampio secondo saggio anche un'affermazione più approfondita sulla qualità essenziale della poesia del Sidney. È evidente a prima lettura che è poesia non-romantica: la

simiglianza dell'inizio del sonetto 31 con quello del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* del Leopardi (Sidney: « With how sad steps, o Moon, thou climb'st the skies, / How silently, and with how wan a face »; e Leopardi: « Che fai tu, luna, in ciel? dimmi, che fai, / Silenziosa luna? / Sorgi la sera, e vai / Contemplando i deserti; ... ») è coincidenza casuale.

Ed è poesia petrarchesca solo se per remota origine. La Laura del Petrarca nasce dal Dolce Stil Nuovo, la Stella di Sidney da Platone; e se l'amore per Laura porta il Petrarca a Dio, quello per Stella porta ad Astrophil il mondo delle idee. Il platonismo di Sidney è, infatti, prima riaffermato e poi minutamente documentato dalla Gentili, non solo per la nota identificazione di Stella con l'idea di Bellezza, ma anche in quanto base dell'argomentare di Astrophil. Un argomentare che porta la poesia del Sidney dal rinascimentale al manieristico; e in cui anche consiste quella « qualità drammatica » che per la Gentili è distintiva del canzoniere di Sidney. « Drammatico », però, in un senso più vicino all'inglese che all'italiano comune, ché per la Gentili la « qualità drammatica » è « l'oggettivazione del mondo poetico in un contesto dinamico di recitazione a più voci ». Tanto che, sempre per la Gentili, la narrazione tripartita dell'*Astrophil e Stella* (anatomia dell'amore, tentativi di conquista, quasi-raggiungimento e diniego finale) diviene quasi una narrazione in tre atti.

A questi caratteri fondamentali così ben dimostrati, vorremmo però aggiungere qualcosa: è vero sì che il discorso di Sir Philip Sidney nell'*Astrophil e Stella* è platonico; ma anche è vero che l'essenza delle immagini è neo-alessandrina (se così si può chiamare l'alessandrinismo della Pleiade francese). L'Eros del Sidney, infatti, è un amorino che si nasconde fra i seni di Stella o si riscalda al fuoco dei suoi occhi; la bellezza di Sidney è fatta di rose araldiche in campo argento; la guerra di Astrophil è un torneo; il suo peccato un bacio rapito; le offerte ai suoi piccoli dèi inferi e superi (il Sonno, la Luna, la Strada Maestra) son tavolette votive che ripetono sempre i particolari della bellezza di Stella. L'onnipresenza di Stella è infatti il tema del canzoniere del Sidney, non il dolore di Astrophil, ché un dolore meditato e sofferto non c'è, ma piuttosto una sensualità languida fatta ossessiva da quell'immagine. Uomo del suo tempo, il Sidney esprime questo suo sentimento in un linguaggio platonico ed alessandrino, con la duplice intenzione di conquistare Stella e di « arricchire e illustrare la lingua inglese », cioè, diremmo noi, la poesia inglese. Se sia riuscito nel primo intento non sappiamo; certamente nel secondo; ed è merito grande della Gentili l'aiutarci ad intendere come, passo per passo.

SERGIO BALDI

LETTERATURA TEDESCA

Tutto Rilke

A quarant'anni dalla morte di Rainer Maria Rilke, alla fine del 1966 dunque, si è compiuta la prima edizione « completa » delle opere del grande poeta tedesco. Naturalmente il lavoro per giungere a questa conclusione è stato contrassegnato da una reciproca collaborazione, ma il maggiore responsabile, direi quello che ne ha il più alto merito, è Ernst Zinn, che, con l'aiuto dell'Archivio

Rilke, fondato dall'unica figlia di Rilke, Ruth, nata dal matrimonio colla scultrice Clara Westhoff, allieva di Rodin, col contributo di un altro Archivio rilkiano in Svizzera e di una raccolta di manoscritti che si trovano alla Harvard University in America e di una quantità di istituzioni e di privati, che non possiamo ricordare qui tutti, è riuscito nell'ambito di sei anni a pubblicare in una grandiosa edizione (R. M. RILKE: *Sämtliche Werke*, 6 voll., Insel-Verlag, Francoforte sul Meno)

tutta l'opera di Rilke. I volumi sono imponenti anche per la loro mole: si va da un minimo di 700 pagine a uno di 1650.

Esprimere un giudizio su Rilke, dopo questa edizione, sarebbe fuori luogo, anche perché gli studiosi più illustri e il pubblico sono sostanzialmente ormai d'accordo nel riconoscere nel poeta praghese uno dei maggiori della letteratura tedesca. Questi sei volumi, che non sono volumoni pesanti, ma, stampati in una carta leggera, anche se non trasparente, elegantemente rilegati, si presentano come libri di facile lettura, non mutano questo giudizio positivo, anzi, se possibile, ne giustificano di più la validità. Qualcuno, negli ultimi tempi, con una certa faciloneria, ha rimproverato a Rilke il disinteresse per i problemi sociali, di non essere cioè uno scrittore « impegnato » (il che poi non è esatto, se si pensa all'atteggiamento tenuto da lui durante la prima guerra mondiale). È lo stesso rimprovero che per un ventennio almeno è stato rivolto a un altro grande scrittore praghese, a Frank Kafka, da parte di certa critica marxista. Ma oggi anche in quel mondo lontano per tanti lati dal nostro, qualcosa par essersi mosso e ci si è accorti che un grande poeta, chi, insomma, ha creato qualcosa che resterà, non è « mai » trascurabile agli effetti della evoluzione sociale, perché la sua voce non è di quelle che si possano sopprimere facilmente ed ha una potenza suasiva, con cui tutti, un giorno o l'altro, devono fare i conti.

Alla fine del primo volume Ernst Zinn spiegava i criteri a cui si era attenuto nell'impostare questa grande edizione. Prima di tutto ha dato le poesie così come le aveva presentate Rilke stesso in una raccolta di *Gesammelte Werke* del 1927 (6 voll., Insel-Verlag, Lipsia); e ristampate in parte col titolo di *Ausgewählte Werke* (*Opere scelte*), sempre presso la casa editrice Insel, nel 1938 e poi nel 1948. Il primo volume di questa nuova edizione comprende all'incirca tre dei volumi del 1927, con alcune aggiunte, per esempio la raccolta completa delle liriche scritte in francese. Ma Zinn si affrettava ad avvertire che anche questa edizione non è da considerarsi storico-critica, bensì vuol spianare la via a questa. I manoscritti di Rilke si tro-

vano in diverse mani — come abbiamo accennato da principio — e se nella maggioranza dei casi un confronto, con la buona volontà di tutti e l'appoggio della tecnica del microfilm e delle eliocopie, è stato possibile, non è da escludersi che qualcosa di nuovo, se non di essenziale, salti ancora fuori. Zinn non ha dato le varianti, ma quelle che si possono considerare prime stesure o stesure parallele, per così dire. In questa maniera la presente edizione offre la possibilità a ogni studioso, di vedere « come » Rilke lavorasse, quale era il criterio di armonia, di equilibrio, secondo cui si regolava. Ed è un risultato importante.

Un'altra sorpresa è l'apparizione di *Tentativi poetici in lingua italiana* (*Versuche in italienischer Sprache*, vol. II, pag. 747) e addirittura di *Poesie in lingua russa* (*Gedichte in russischer Sprache*, vol. IV, pag. 947). La produzione poetica nata contemporaneamente a quella che poi Rilke diede alle stampe è enorme, tanto che non è stata data tutta. Solo dal 1899 in poi, quando Rilke aveva raggiunto ormai uno stile inconfondibile, si ha un'assoluta completezza. Che questo apparentemente estenuato poeta fosse un così implacabile lavoratore — ma non uno di quelli che si mettono tutti i giorni a scrivere una pagina, bensì uno che non teme di perdere nottate e nottate quando ha trovato una vena buona — forse non si sospettava nella maggioranza dei lettori. Ci sono, nel gran fiume delle liriche, delle sorprese; non possiamo enumerarle o segnalare tutte, ma vogliamo ricordare il gruppo intitolato *Dir zur Feier* (*Per festeggiarti*, 1897-98, III vol., pagg. 171-197) dedicato a Lou Andréas-Salomé, con un evidente riferimento a una delle prime raccolte del poeta, intitolata appunto *Mir zur Feier* (*Per festeggiarmi*, 1897-1899 qui: vol. III, pag. 201): testimonianza definitiva, se ce ne fosse stato bisogno, del legame di amore e di profonda amicizia che legò Rilke a questa strana ed eccezionale donna. Ma, ripeto, a far una scelta si commetterebbe delle omissioni non giustificabili.

E la prosa? Questa riceve nella recente grande edizione contributi più sostanziosi: una gran parte degli inediti sono appunto in prosa: recensioni, stesure di conferenze tenute e poi non stampate, appunti su libri ed opere, sparsi in riviste e gior-

nali difficilmente, oggi, reperibili. Sotto questo aspetto il vol. IV ha un particolare interesse, anche perché raccoglie tutti i tentativi drammatici del poeta, spesso da lui stesso condannati al silenzio. In conclusione una edizione di cui nessuno studioso di Rilke, nessuna biblioteca seria può fare a meno. E il lettore comune? Penso che si trovi sperduto in queste 6000 pagine (in cifra tonda). È un po' l'inconveniente delle grandi edizioni; Ernst Zinn ha cercato di ovviarvi, radunando nel primo volume l'essenziale dell'opera poetica e nel sesto il *Malte*, mentre chi vuol conoscere il maggior numero di inediti può rivolgersi al quarto. Ma forse è un consiglio maldestro. Chi può procurarsi tutti e sei i volumi ha, attraverso la consultazione degli indici, delle note fatte con molta cura, la possibilità di trovare quel che gli piace e gli serve. In questa edizione sono pubblicate anche alcune lettere che avevano non un carattere privato, ma diremmo, pubblico, come quella a Rolf Reventlow (vol. IV, pag. 935) o a Wilhelm von Scholz (vol. VI, pag. 1155); mentre la gran massa delle lettere, anche se citate, rimane il compito di una prossima grande edizione, ancor più complessa di quella delle *Opere*, poiché le missive del poeta sono sparse un po' per tutto il mondo ed è difficile rintracciarle. Eppure — anche lo Zinn lo nota — prevale con gli anni in Rilke la tendenza a esprimersi sempre più solo in poesia, lasciando alla prosa delle lettere, in cui ha messo tanta parte di sé, una testimonianza letteraria di cui egli era il primo a rendersi conto, tanto che voleva che si affiancasse a quella puramente lirica. Se un giorno potremo avere « tutte » le lettere di Rilke, avremo un quadro ancora più completo della figura di questo grande poeta tedesco.

Tutto Brecht

Ancora più imponente è la mole della edizione che raccoglie tutta l'opera di Bertolt Brecht (*Gesammelte Werke*, 20 voll., Suhrkamp editore, Francoforte sul Meno, settembre 1967). La benemerita casa tedesca che risale a un editore-scrittore, Peter Suhrkamp, capace di ottenere anche

sotto il nazionalsocialismo una certa libertà ai suoi autori, aveva già stampato in una edizione, che possiamo dire lussuosa e di cui abbiamo già dato notizia (v. n. 32) le poesie e gli scritti sul teatro di Brecht: due contributi notevoli se si pensa che le prime erano in nove volumi e i secondi in sette. Ma in vista del settantennio dalla nascita dello scomparso scrittore di Augusta, che cadrà il 10 febbraio 1968, l'editore ha voluto preparare una ristampa di tutte le opere accessibili di Brecht, perché chiunque possa dare un'occhiata d'insieme a tutte le forme di espressione di questo eccezionale creatore. Sono in tutto, all'incirca, 7000 pagine, piuttosto fitte; i primi sette volumi contengono i drammi; i tre successivi le poesie; poi vengono quattro volumi di prosa, altri tre di scritti sul teatro, due di scritti sulla letteratura e l'arte, e l'ultimo, che contiene anche diversi indici, di scritti sulla politica e la società, completamente inediti. L'editore ha voluto preparare alla memoria di Brecht un grandioso *opus*, che fosse accessibile anche al lettore comune; si pensi che a prezzi di sottoscrizione i venti volumi costano poco più di 700 lire l'uno. Questo è stato possibile perché sia in Germania come all'estero l'autore della *Dreigroschenoper* gode di tanta fama che una edizione simile di 50.000 copie non rischia di attendere molto per essere esaurita. La casa editrice avverte che una edizione storico-critica di Brecht tarderà invece molti anni a venire; si parla addirittura di decenni. Come si sa, Brecht aveva l'abitudine di correggere continuamente i copioni delle sue opere teatrali: secondo le qualità degli attori, nelle varie città, sin quando non ebbe un complesso — il famoso « Berliner Ensemble » — tutto per sé; secondo il pubblico, dinanzi a cui si trovava di fronte; secondo il momento politico o la situazione letteraria; infine, diciamolo sinceramente, secondo quello che gli passava per la testa. Raccapazzarsi in un tale bailamme è un'impresa difficile anche per il più agguerrito filologo. E chissà che questo non sia stato, da parte di un autore così scanzonato, un ultimo, forse inconscio tentativo per non capitar, neanche dopo morto, sotto le unghie dei filologi, di coloro almeno che intendono stabilire un testo

« conforme » alla volontà dello scrittore. È una ipotesi forse arrischiata, ma non del tutto irragionevole in un artista così poco « conformista », sin nelle minuzie, come Brecht.

Ci sono, nei sette volumi di poesie, alcune liriche (ben ventisette) assolutamente sconosciute, che qui naturalmente non possiamo indicare. E c'è anche una innovazione molto ragionevole, in confronto ai nove volumi, curati con grande competenza da Elisabeth Hauptmann (e precedentemente stampati, come si è detto). Mentre lì, per necessità, si erano dovuti raccogliere anche i vari *songs* che sono sparsi nelle varie opere teatrali, qui, dove queste apparivano in una sezione speciale, ma unita alle poesie, si sono potuti lasciare al loro posto, certo quello che più conviene loro.

Tra le opere teatrali, oltre a frammenti vari, ma non portati a fine, c'è un'opera del massimo interesse, perché conclusa e perché porta il titolo spesso ricorrente, nella storia delle arti, di *Turandot*. Abbozzata nelle sue grandi linee nel 1930, questa satira teatrale, ripresa durante l'esilio americano, venne conclusa il 10 agosto 1954 e Brecht la riservava al « Berliner Ensemble ». Naturalmente è una delle prime cose che mi sono letta. Ma ne sono rimasto piuttosto deluso, anche se Brecht sa divertire sempre con spiritose trovate. In fondo *Turandot* dovrebbe essere solo una delle tante storie del ciclo « TUI », a cui l'autore pensava di dedicare novelle, romanzi, farse, ecc. Ma che significa poi « TUI »? Lo spiega un personaggio di questa satira: « Cinquant'anni ho sognato di appartenere a quella grande confraternita, che si chiama TUI, secondo le iniziali di Telett-Uali-In » (vol. V, pag. 2203; il lettore non si spaventi: entro ogni sezione il numero delle pagine è progressivo). Si comprende facilmente che si tratta di una satira contro gli intellettuali, quelli naturalmente di una certa specie, che si occupano solo di trovare delle formule, con cui ingannare la gente (il popolo, naturalmente). La favola di *Turandot* si svolge su questo sfondo: in Cina (una Cina d'invenzione, cara, come si sa, all'autore, pronto a collocarvi, come in un mondo irraggiungibile, magico, i suoi personaggi) c'è una sovrapproduzione di cotone e l'imperatore e ancor più i potenti del regno (in una parola i capitalisti) non riescono a colmare le casse dello Stato

— e le proprie — se non nascondendo una gran parte della produzione in maniera che il prezzo salga. Ma siccome la quantità di cotone esistente non si può totalmente nascondere restano poche alternative: o bruciarlo o trovare chi, appunto tra i TUI, col compenso della mano di *Turandot*, riesca, pena la testa, a escogitare una formula, una scusa, che risulti credibile. E nessuno naturalmente ci riesce. Sinché un brigante non prende la situazione in mano, si prepara a sposare *Turandot* — che pare non voglia — e in compenso si mette al servizio dell'imperatore e fa bruciare metà almeno del cotone esistente. Povera *Turandot*! Dalla principessa fatale che con la sua intelligenza riusciva a umiliare gli uomini e poi s'innamorava di uno di loro, come la troviamo nel *Gozzi*, e poi nell'opera di Puccini; infine con caratteri ancora più accentuati moralmente nella elaborazione tedesca dello Schiller, qui è diventata una semplice pedina — neanche molto importante — nel giuoco vitale tra la classe dirigente dei TUI e il popolo sempre affamato, sempre ingiustamente oppresso. Inutile dire che vi sono battute felicissime, trovate geniali anche qui, ma ho l'impressione che data la vastità dell'opera di Brecht, in cui i temi a cui si è accennato ricorrono continuamente, questa *Turandot* non sia destinata a dire qualcosa di essenzialmente nuovo né al pubblico, né agli studiosi. Saremmo curiosi di sentire in proposito il parere di due studiosi italiani, Sergio Lupi, che dei suoi *Tre saggi su Brecht* (Mursia, Milano 1966) ne aveva dedicato proprio uno a *Schiller e Brecht*, e Paolo Chiarini che ha ristampato (nella Universale Laterza, Bari, 1967) molto aumentato e riveduto il suo studio sull'autore della *Dreigroschenoper*, che risale al 1959.

Comunque questa *Turandot* è destinata a confermare ancora una volta che Brecht, quando prendeva un argomento già trattato da altri — e in questa edizione si ha veramente la documentazione di questi apparenti saccheggi — lo rielaborava in modo così personale che l'imprestito, se c'era, poteva considerarsi solo uno spunto. Sino a una molto lontana edizione critica questi venti volumi, a cui si aggiungeranno, presto speriamo, una scelta di lettere e diari, sono destinati a disegnare dinanzi a tutti in maniera più precisa il profilo del geniale drammaturgo di Augusta.

RODOLFO PAOLI

LETTERATURA SPAGNOLA

Homenaje di Jorge Guillén

Jorge Guillén, il poeta che con maggior immediatezza ha saputo rispecchiare nella tormentata letteratura di oggi il sentimento della riscoperta delle cose attraverso il loro nome, della comunione con il mondo al di là del mondo stesso, ha arricchito con ben 595 pagine di nuovi temi la sua limpida, insostituibile traiettoria poetica. Il nuovo libro dell'autore di *Cántico* e di *Clamor* appare oggi in splendida edizione italiana con il solo testo castigliano (*All'insegna del Pesce d'oro*, Milano, 1967), e porta il titolo, già annunciato da tempo dal poeta, di *Homenaje* (Omaggio). Nulla nella poesia di Guillén è gratuito e tutto, invece, costruito secondo una precisa volontà e disegno, che serve a uguagliare l'opera del poeta a quella del creatore e a mettere la poesia sul piano della più vera creazione: non stupisce dunque che e fasi della scoperta del mondo di *Cántico* della suggestiva e a volte disordinata visione dell'universo (che comprendevano il marasma e la funzione di Lucifero in rapporto al mondo) si stabilizzino sul significato deliberatamente complesso di *Homenaje*. Fu Guillén stesso, del resto, a offrire a spiegazione ultima e definitiva di quanto è venuto creando, attraverso gli anni e i paesaggi più diversi, dalla prima edizione di *Cántico*, del 1919, fino al libro di oggi. Nella prefazione all'ottima antologia di *Cántico*, pubblicata nel 1965 in Inghilterra e assai poco nota in Italia, (*Cántico, A Selection, Spanish poems with English translations* edited by Norman Thomas di Giovanni, Andre Deutsch, London, 1965), dopo aver echeggiato e riassunto in parte quanto aveva già scritto in *Language and Poetry* (Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1961), il poeta dice: « Il lavoro lento, quasi continuo, della scrittura di *Cántico* andò avanti spontaneamente, spinto in una direzione costante. Ogni lirica nasceva dalla stessa fonte ma seguiva la direzione propria. Le liriche erano collegate una all'altra soltanto dall'interno. Nulla fu mai pianificato; esisteva soltanto la libertà di seguire un impulso... ogni verso non previsto risultava diretto

consapevolmente o inconsapevolmente verso un solo scopo. La materia, tuttavia, era tratta da una quantità di esperienze reali, radicate nel tempo e nel luogo. Ma ogni avvio è questo, e non altro, un avvio. E così, attraverso anni di sovvertimenti e nonostante molte vicissitudini, questa poesia di affermazione continuò verso il suo compimento. Affermazione di essere, di realtà, di vita; affermazione che tuttavia riconosceva l'esistenza di forze ostili. Ma dopo *Cántico* doveva venire un lavoro in cui si sviluppavano gli elementi negativi: male, disordine, morte. E così fu *Clamor* a seguire... Nel frattempo (Guillén scriveva queste parole nel 1965) esiste una terza opera *in progress*, *Homenaje*, che sarà una miscellanea di versi di omaggio a scrittori e amici, poesie basate su letture, poesie d'occasione, ecc. (un'eccezione di grande latitudine: il mondo, l'uomo e l'amore) ».

Con queste parole tipicamente modeste e al tempo stesso ironiche, Guillén annunciava questa sua opera ultima, che ha ora visto la luce. *Homenaje*, titolo davvero degno dell'epoca del Navagero, del Boscán, di Garcilaso e della maggiore comunione poetica fra l'Italia e la Spagna, è in realtà fondato su una ancora più austera e antica tradizione castigliana, così come lo indicano i versi tratti dal *Poema del Cid*: « *Las palabras son puestas, los homenajes dados son* » (« Le parole son date, offerti gli omaggi »). Ma se la tradizione castigliana riesce a fondersi in modo mirabile e naturale con il sottotitolo, *Reunión de vidas* (Riunione di vite), ciò non è dovuto al caso né ad alcuna imposizione meccanicistica, bensì al senso stesso della generazione del poeta, la generazione del 1925, che Guillén, lungi dal dimenticare, continua a interpretare e a vivificare attraverso gli anni. Questo gruppo generazionale composto di amici (« l'amicizia era il legame, il cemento tra noi », si trova scritto in *The Language of the Poem, One Generation*, cioè nel capitolo sul *Linguaggio della poesia, Una generazione di Language and Poetry*) aveva come nota dominante non soltanto la differenziazione armo-

nica fra amici fraterni (« ognuno era diverso dall'altro »), ma i rapporti spirituali, ugualmente felici, con i predecessori, remoti e vicini. « Questa generazione non si è ribellata contro niente », disse Dámaso Alonso, e a questa frase Guillén, nel ripeterla, aggiunse: « Il contrario, anzi: ha affondato le sue radici poetiche sempre più profondamente nel passato ». Il passato portato vicino, reso quasi presente, il non respingere in alcun modo la storia, ma attingervi « la materia viva e poetica che andava poi illuminata secondo la propria e attuale coscienza », soltanto questo può spiegare la contemplazione degli amici riuniti, delle esistenze separate, della vita e delle opere del presente e del passato che si trova in *Homenaje*.

Ma di che omaggi si tratta, in realtà? Tutto, nel libro, dalle molte suddivisioni, dalle molteplici dediche fino alla dedicatoria terminale (« All'amico di sempre, all'amico futuro »), all'ultima lirica, *Obra completa*, in cui spira la pace triste del compimento finale, vuole indicare la fine. E tutto, al contempo, la nega: « Siam giunti al finale e inauguro, / Triste, la mia pace: completa è l'opera ». Per ogni chiusura, un cominciare, per ogni sospetto di morte, un'affermazione di vita: « Essere, vivere, assoluti, / sacri tra due nulla, due vuoti / ...Io vivo, ancora! », ogni avvertimento, religioso e umano, di privazione, tramutato in ricchezza. Quando si paragonino i motivi di *Homenaje* con quelli delle altre opere, non solo di Guillén, ma della generazione (« I temi maggiori dell'esistenza umana » disse Guillén, « amore, natura, vita, morte riempirono le opere liriche e drammatiche di questa generazione. Uno soltanto dei temi maggiori è dato trovare raramente: la religione »), vien fatto di chiedersi se l'approfondimento del tema della morte, così chiaro in quest'ultima opera, non comporti in qualche modo anche il sentimento religioso. Ma per rispondere a simile domanda, che per altri poeti sarebbe di ben più facile significato, è necessario contemplare la portata e la qualità delle scelte che Guillén offre a se stesso.

La lotta per la sopravvivenza (lotta eroica e vinta, bisogna dirlo, fin dall'inizio, grazie alla disposizione esistenziale del poeta) si colorisce qui, infatti, di una singolare novità: una dovizia di

ritmi, di strofe, di accostamenti, ricordi e preferenze quale forse nessun poeta era arrivato a offrirci fino ad oggi. Ma come riesce il poeta, attraverso i grandi temi ricorrenti dell'amore, della vita, del tempo, del rendimento di grazie, della perfezione, a offrirci una poesia che non sia consolatoria, benché consoli, non amatoria, benché parli di amore, non familiare, benché molte sue liriche adombrino casi di famiglia, non di glossa, benché scritta spesso al margine di letture antiche e moderne, di preferenze vecchie e nuove? La spiegazione sta nel titolo stesso, che esattamente come *Cántico* e *Clamor* ha un significato e una posizione ben precisa nella poetica guilleniana. « Le parole date, e gli omaggi offerti » sono la traduzione poetica di quell'« ecc. di grande latitudine » a cui Guillén accennava, con riservatezza, nel 1965: per un poeta esse equivalgono naturalmente al rendimento di grazie per quanto ha allietato la sua vicenda umana, e vanno indistintamente a persone, luoghi, letterature, cose e giorni. Il rendimento di grazie è duplice, perché così come testimonia una delle liriche più significative e famose dell'opera guilleniana, *Más alla*, in *Cántico*, sono le cose a ricostituirgli intorno il mondo nel momento stesso in cui egli, al risveglio, rinasce alla vita a riscoprirle, in uno scambio che rende il mondo essenzialmente vivibile. Così, ad ogni passo, mentre le figure del mito e della leggenda, Odisseo, Nausicaa, Antigone, vengono restituite alla luce solare e unica della loro nascita, i poeti del passato riconsacrati alla compagnia, e Orazio riacquista « la terra del giardino che saprà di terra » e « le ore fugaci, non mai sciolte / ...Al passato e al futuro incatenate », anche il poeta si scava e si definisce grazie alle sue affinità elettive e permanenti. La supplica religiosa del *Et lux perpetua luceat ei* si risolve ancora nella speranza di « una luce che illumini quest'ansia / di vita, vita, vita soleggiata », e lo zero è respinto grazie a quella che Ernst Robert Curtius chiamò « la sorpresa sensuale e spirituale di vedere che qualcosa esiste ». All'immagine del fieno della vita, secco al volger della sera, Guillén, stoicamente conscio dell'inevitabile annotare « nel chiostro della vita »,

oppone la visione del crepuscolo nobile, « purché sereno ».

Sotto la citazione italiana « La morte ha da trovarci vivi » si trova gran parte della lirica meditativa sul passaggio finale. Essa acquista così la doppia risonanza di bravata e di sollievo che è propria del proverbio toscano, umile e altero, coraggioso, vorrei dire, nel suo stesso timore. Tra queste due aspirazioni: al riposo sereno e alla sfida personale, sembra oscilli anche il senso religioso del poeta, in maniera, tuttavia, del tutto castigliana che partecipa della dignità di Jorge Manrique e del pessimismo stoico del Segismundo di *La vita è sogno*.

Questa poesia, che sembra fluire da occasioni così molteplici, nasce in realtà soltanto dalla grande occasione del vivere. Occasione che va impiegata in buona compagnia, così come testimonia la presenza di tanti luoghi e tante letture, e degli amici letterati, vivi e morti, con i quali il poeta convisse e che gli si affollano intorno. Ma c'è di più: oltre i vari piani temporali, è dato cogliere, al lettore attento, un giudizio critico sugli interpreti principali della grande poesia spagnola di questo secolo: Antonio Machado, Valverde, García Lorca, Salinas. Verso il capostipite della generazione, Juan Ramón Jiménez, la definizione, letterariamente ineccepibile, risulta definitiva e implacabile: « Termine. Vicino al monte Parnaso 19-VII-1958. Amò, si appassionò, maledisse. La bellezza / pura contemplava da solo, come dio. / Perché unico, esser due non voleva. / Fine: questo monte la sua gloria rende bello ».

Salinas, oggi

Torna bene davvero parlare di Salinas dopo aver discorso di Guillén. E ancora più piacere nasce dal rendersi conto quanto rimanga attuale la voce di Salinas di più di vent'anni fa, anche se udita subito dopo quella del suo fraterno amico. Come se davvero la morte altro non fosse che un'interruzione del racconto: « La storia non finisce. / Solo finisce quel che la storia vi conta » dice Guillén. La storia di Salinas, per un curioso

destino editoriale, per una scomparsa precoce, per un insieme di circostanze, non è finita neppure con la sua morte, e la sua voce continua a confortarci attraverso gli anni, a riproporci e a ripresentarci idee, atteggiamenti, giudizi così validi e attuali che un solo rimpianto, nel riascoltarli, ci assale sempre: il rimpianto di non poter parlargli e riproporgli quanto, nel confuso mondo di oggi, varrebbe ancora a interessarlo.

Il libro di Pedro Salinas che abbiamo davanti a noi si chiama *El defensor* ed è stato pubblicato dall'Alianza Editorial di Madrid, collezione *El Libro de Bolsillo*: si tratta, agli effetti pratici, di una novità e non di una ristampa, perché in prima edizione, pubblicato cioè dalla Universidad Nacional de Colombia nel 1948, subì le sorti politiche del paese, vale a dire le conseguenze del colpo di Stato chiamato « bogotazo » e giacque dimenticato e distrutto in un deposito universitario. A chi scrive ne giunse, anni fa, una copia rarissima, inviata da Guillén che aveva aggiunto le parole: « Autoritratto perfetto di Pedro Salinas ».

Guillén aveva ragione, si capisce, e di autoritratto perfetto si tratta. Senza esagerazioni, conviene dire che di tutti i libri in prosa di Salinas, commedie e racconti compresi, questo è il più vicino alla poesia, quello in cui con chiarezza e purezza maggiore si fa sentire la sua voce indimenticabile. Alcuni passaggi, anzi, paiono nascere dalla stessa fonte (come diceva Guillén a proposito di *Cántico*) da cui era già fluiva qualche lirica famosa della *Poesia d'amor*. Ecco, ad esempio, la conversazione e il suo potere: « Nessuno può sapere quanto valgono alcuni tratti del viso, il tono di una voce, un gesto, un'abitudine, un sorriso, finché, dopo averli avuti ben veduti, spariscono un giorno, rapiti dall'assenza... Tutto quel che diciamo con la parola si sente appoggiato, sostenuto, anzi, difeso, da tutta la nostra apparenza fisionomica e perfino corporale. Le parole hanno meravigliosi, fedeli alleati nei visi, che molte volte vincono la battaglia, decidendo l'esito con una mossetta, un sorriso, o un aggrottare... ». Ecco, con vena leggera e quasi surrealista, il pezzo sulla vita vera della corrispondenza: « Da allora ho guardato le cassette postali con un sentimento

misto di sorpresa, gratitudine e timore. Mi pare impossibile che una lettera, abbandonata nelle loro bocche oscure, che partecipano della qualità dell'ossario, o fossa comune, nella quale ci troviamo tutti a giacere, non vi rimanga sepolta, disfacendosi con lentezza, ma che anzi, al contrario, nasca, si innalzi alla sua vita viaggiatoria, e vada e compia fino al termine il suo destino di offrirsi a altre mani e altro essere».

Il gioco del destino, la psicologia dei rapporti personali, il tema dell'assenza e presenza, dell'altro essere, e soprattutto il tema della comunicazione dominano questi cinque saggi di «difesa»: «Difesa della lettera missiva e della corrispondenza epistolare; difesa della lettura; difesa della minoranza letteraria; difesa, implicita, dei vecchi alfabeti; difesa della lingua».

Nel suo prologo, Juan Marichal sottolinea con chiarezza come questi saggi siano nati proprio dal soggiorno di don Pedro negli Stati Uniti e dagli anni passati a Porto Rico; dalla «frontiera di tensione» che esisteva in Nordamerica con tutti i suoi problemi tecnici, con l'esaltazione della meccanicità del vivere, e dalla frontiera linguistica che permeava invece il problema della lingua spagnola a Porto Rico. Problemi diversi a cui il poeta portava la sua grande malleabilità, il suo profondo interesse umano, la sua tragedia personale di esiliato e soprattutto il suo spirito di umanista moderno.

Messa da parte la disanima del problema singolo, implicito in ognuna delle «difese» che siamo costretti, per mancanza di spazio, a lasciare alla gioia singola del lettore (il *Difensore* rappresenta, tra i libri di oggi, una forma di svago intellettuale completo), due punti di assoluta modernità, tra i tanti, vogliamo sottolineare nel pensiero di Salinas. Il primo di questi punti è collegato alla concezione del linguaggio che per Salinas era, implicitamente, quella saussuriana, di distinzione tra *langue* e *parole*. Essa lo muoveva, nel caso dell'imbarbarimento lento ma inevitabile dello spagnolo di Porto Rico, a optare non in favore di un ripudio meccanico dell'inglese, bensì di un approfondimento, tra conscio e inconscio, della conoscenza del «genio

spagnolo» che il destino aveva dato ai portoricani colti.

Il secondo più complesso, è legato invece all'importanza della meccanicità della vita e degli strumenti tecnici, che a Salinas non solo era costantemente presente ma che si mescolava spontaneamente con i temi più lievi a aerei della sua poesia. Chi legga, tra le tante cose, la descrizione della lettera missiva scritta non a mano, bensì a macchina («così chiaro è questo ruolo di rigorosa disumanità della macchina che per evitare l'ultimo caso di influenza personale... si sono create macchine che eliminano qualsiasi resto di pulsazione personale nella scrittura: sia maggiore o minore la forza della dattilografa, il tasto colpisce sempre con la stessa forza di pressione. Si è ottenuta così l'assoluta separazione tra l'istrumento e la persona»), non può fare a meno di ricordare le polemiche suscitate nel presente recentissimo, dagli insegnamenti del filosofo canadese Marshall McLuhan. Sarebbe stato d'accordo Salinas con il nuovo vangelo che insegna che come la lettura della pagina stampata ha influenzato il pensiero umano, così la nuova rivoluzione elettronica cambierà adeguatamente e proporzionatamente i nostri atteggiamenti e le nostre idee?

Al *medium* Pedro Salinas avrebbe, io credo, opposto l'idea del destino o del miracolo. Avrebbe suscitato la visione di un *Don Chisciotte* o di un *Faust* scritto «con molta lentezza» («il linguaggio, da creazione spirituale qual è, ha bisogno anche del suo tempo per giungere alle sue funzioni superiori») e avrebbe, nel dipingere l'immagine dell'uomo intento a scrivere, citato, ancora una volta, le parole di Carlyle: «Diceva Carlyle che con l'arte dello scrivere, e non con l'invenzione della stampa, così come si afferma generalmente, comincia per l'umanità il regno dei miracoli». Un regno dei miracoli che è in noi, dunque, nella nostra creazione, nella nostra inventività, nel nostro sforzo personale e che resiste, e non è lesa da alcuna suggestione semiinconscia di stimoli elettronici: un «messaggio» sul miracolo umano, e non sul *medium*, ancora oggi l'insegnamento di Pedro Salinas.

ANGELA BIANCHINI

LETTERATURA AMERICANA

Puritanesimo e letteratura

Il denso e documentato volume di Alan Heimert, *Religion and the American Mind* (Cambridge, Mass., Harvard University Press), apparso all'incirca un anno fa, continua ad essere al centro di discussioni che ci sembrano assai fruttuose, e di cui l'ultimo esempio, invero un poco laconico, viene fornito dalla recensione di Ola Elizabeth Winslow nel numero del novembre 1967 di « American Literature ». Nonostante il proponimento dell'autore, che è uno degli allievi migliori di Perry Miller (onde viene spontaneo il suggerimento di integrare la lettura con quella dell'ultima opera del compianto maestro, *Nature's Nation*), a noi personalmente la ricerca ha interessato meno secondo le indicazioni che lo Heimert fornisce, in chiave di storia politica e civile, che non in chiave almeno subordinatamente letteraria. In verità, il periodo che lo Heimert prende in esame, e cioè dal cosiddetto « Grande Risveglio » alla rivoluzione delle colonie americane, illustra la preparazione ideologica della fondazione dell'America moderna, ma presenta anche delle caratteristiche straordinariamente illuminanti che si proiettano sullo sviluppo della grande narrativa ottocentesca.

Al centro di *Religion and the American Mind* sta la disputa tra liberali, o « razionali », e calvinisti, o « evangelici », e di conseguenza la figura del massimo campione dei secondi, quel Jonathan Edwards che, spogliato dei luoghi comuni sulla terribilità e l'inflessibilità religiosa, si definisce invece come il più acuto e il più interessante pensatore e — se si vuole — scrittore di un periodo tormentoso e drammatico del puritanesimo americano. Ora, lo Heimert intende soprattutto controbattere la tesi secondo la quale i liberali ebbero parte preponderante nella germinazione del pensiero democratico americano (ma attenzione alla confusione dei termini « liberale » e « democratico », costante nella storiografia americana, in cui appaiono intercambiabili), e rivendicare invece a Edwards una parte risolutiva in questo senso.

Qui rimaniamo moderatamente perplessi, anche perché siamo lungi dall'accettare l'equivalenza tra l'americanismo di Edwards e il suo liberalismo: il problema risulta sotto tale profilo inadeguatamente impostato. Se mai, il fatto che Edwards predichi il definitivo distacco del protestantesimo americano da quello inglese e trasformi la « funzione esemplare », come scrive lo Heimert, del primo in funzione privilegiata, facendo della Nuova Inghilterra e addirittura di Northampton il centro spirituale del cristianesimo, adombra pericolosamente la nozione di America missionaria che in seguito, e anche attraverso la sua secolarizzazione, doveva produrre tante e tante equivoche conseguenze.

Ma quando lo Heimert osserva appropriatamente che il primato definito da Edwards sarebbe stato soggetto all'ironia dello Henry James di *Roderick Hudson* (il James così di casa a Northampton), egli fornisce un'indicazione preziosa che nel suo libro, anche per i limiti cronologici interni, non troverà seguito, e che invece ci tocca direttamente. Difatti, nella sua teorizzazione del « Grande Risveglio » e nelle sue previsioni millenaristiche tese a preparare e profetizzare una generale rigenerazione, Edwards tenta da un lato di fissare con rigore i confini e le coordinate del microcosmo americano, ma anche di conferire alle strutture del puritanesimo, intese come pensiero, come modo di vita, come basi ideali per ogni relazione sociale e individuale, una permanenza che, a simiglianza di altre sintesi millenaristiche, sconfina nell'utopia. Nel suo fondamentale volume *Millennium and Utopia*, apparso nel 1949, Ernest Lee Tuveson aveva insistito nell'assimilare il millenarismo di Edwards al perfezionismo dei filosofi illuministici, scorgendovi in sostanza una variazione del concetto di progresso e ancorandolo assai più alle scienze naturali e alla storia che non alla metafisica. Stando all'analisi del Tuveson, il progredire della conoscenza equivaleva per Edwards al progredire

della pietà religiosa: tale il volere stesso di Dio. Bisogna però aggiungere che, almeno negli ultimi anni di vita, Edwards era già in grado di constatare che la sintesi da lui postulata andava spaccandosi senza rimedio e riproducendo le sue alternative in modo del tutto insanabile. Poco meno di cent'anni più tardi, la morale del *Moby Dick* di Melville implicava esattamente il contrario: che, cioè, una visione dinamica della religione che comprendesse un costante allargamento della conoscenza conduceva fatalmente alla catastrofe. Le ironie dello stesso Melville riguardo all'illuminismo in *Pierre* (ci sembra che questo sia il senso più autentico del « pamphlet » interno con la distinzione tra morale « cronometrica », vale a dire metafisica ed assoluta, e « orologistica », e cioè razionalistica ed empirica) lasciano intendere, insieme alla satira del concetto di progresso che appare costantemente in Hawthorne, a qual punto l'illusione di Edwards venisse radicalmente smantellata.

La parte vitale e più rigorosa dello studio dello Heimert, per ciò che riguarda il discorso volto alla letteratura, riguarda dunque due punti chiave. Uno sta nello sforzo di sottrarre al principio di natura la sua funzione prevalentemente metaforica attribuitale in genere dal puritanesimo americano, restituendole almeno in parte un significato diretto, autentico e immediato. Il risultato fu assai più ambiguo di quanto Edwards immaginasse, e ce ne accorgiamo nell'opera di scrittori quali Cooper ed Hawthorne, oltre, s'intende, che nella significativa risistemazione di Emerson e dei trascendentalisti. L'altro, indicato giustamente dalla Winslow nella sua recensione, va scorto nella teoria delle « affections », e cioè nella cura minuziosa con cui Edwards segue la graduale ed intima trasformazione dell'io, di quel « sense of the heart », per usare l'espressione dello stesso Edwards, la quale non approda affatto alla tranquillità e alla contemplazione, ma all'angoscia e alla tensione tragica che incontriamo soprattutto in Hawthorne, in pratica e a distanza, il discepolo più coerente del grande teologo del Settecento. Le conclusioni dello Heimert suonano forse troppo ottimistiche. Se, come egli afferma, tanto Edwards quanto Chauncy e i suoi seguaci intendevano fissare degli obbiettivi

precisi e perseguibili, essi finivano per indicare i punti focali di un conflitto irresolubile se non a patto di accettare un'ortodossia che andava gradualmente sfaldandosi. Può darsi che alle origini della democrazia americana si trovi un dibattito religioso che lasciò tracce profonde e positive, ma è altrettanto innegabile che l'aspirazione evangelica di Edwards non trova alcun riscontro nella realtà. Coscientemente o meno, agli interrogativi angosciosi che seguiranno egli comincia a dar corpo, e, si sarebbe tentati di dire, fornisce la casistica e il vocabolario che alcuni dei maggiori scrittori americani dell'Ottocento faranno propri.

Favola e umor nero nella narrativa di oggi

Anche una ricerca classificatoria, pedante e spesso evasiva può avere la sua utilità come occasione per un discorso di qualche urgenza: è il caso del volume di Robert Scholes, *The Fabulators* (New York, Oxford University Press), nel quale si affronta la tematica di alcuni scrittori americani delle ultime generazioni — Vonnegut, Southern, Hawkes, Barth — esaminati, secondo un dubbio criterio di affinità, accanto a due narratori inglesi, Durrell e la Murdoch. Per comodità di discussione intendiamo lasciar da parte questi ultimi e John Barth, di gran lunga il più importante scrittore americano del gruppo, sul quale converrà tornare presto in occasione della comparsa in italiano del suo maggior romanzo, *The Sot-Weed Factor*. In compenso, diremmo che le considerazioni dello Scholes possano valere in certi limiti anche per un altro nome che non compare nel libro, cioè il discusso e anche troppo popolare William Burroughs, oltre che per Bruce Jay Friedman, che nei *Fabulators* è visto soltanto di scorcio.

I « favolatori » o favolisti di Scholes (che per motivi chiaramente spiegati nella prefazione si è servito di un vocabolo ormai in disuso) stanno lentamente trovando un pubblico anche in Italia: di Southern è stato pubblicato *Candy*, uno dei suoi libri meno sinceri e mordenti; di Hawkes *Second Skin* (il primo da Longanesi, l'altro da Feltrinelli,

Seconda pelle); di Barth *Fine della strada* (Rizzoli). Vonnegut e, come dicevamo, un altro Barth sono in programma per il 1968. Alla lista potremmo aggiungere *Catch 22* di Heller, di cui abbiamo avuto occasione di parlare in questa sede quando apparve da Bompiani la versione italiana, col titolo *Comma 22*. Naturalmente l'etichetta di Scholes va presa per quello che vale: una definizione di comodo estremamente generica e come tale contestabile. A proposito di questi scrittori si è fatto ricorso a tutta una serie di classificazioni: umor nero, forse la più fortunata (si vedano i due numeri dedicati all'argomento nel 1966 dalla rivista « Wisconsin Studiès in Contemporary Literature »); picaresco, che naturalmente si applica a molti altri, ad esempio Bellow o Malamud; gotico, e via scorrendo. Se si accetta il suggerimento abbastanza pertinente dello Scholes, secondo il quale Barth non ha fatto, in certo modo, che riscrivere *Candide*, si potrebbe parlare di « conte philosophique »; ma Sterne, in particolare, si configura come un modello ideale in questo contesto, e dunque anche un simile rimando diviene d'obbligo.

Una caratteristica comune a tutti si può individuare nel ripudio della trama nel senso tradizionale della parola; in una spericolatezza verbale che non può non rammentare Joyce, in particolare il Joyce di *Finnegans Wake*, e cioè quello meno figurativo; l'abolizione deliberata dell'eroe inteso nel senso faulkneriano o hemingwayano; il rifiuto di ogni concessione soggettiva, che distanzia quindi questi scrittori da Miller, la cui intrusione, ad onta dei suoi esperimenti di anti-romanzo, tende a farsi sempre più netta anche nelle opere meglio indicative; la dimensione satirica che un passo dopo l'altro, nel tentativo di abolizione di ogni valore, sfiora il nichilismo; la diffidenza o addirittura il disgusto per l'oggetto e il compiacimento insistito per la finzione e l'espedito molto spesso ironicamente dichiarato. Ne consegue un distanziamento rispetto a qualche « scuola » europea, quale il « nouveau roman » francese, che Barth non ha mancato a suo tempo di far notare coerentemente. « La struttura », scriveva in quell'occasione Barth, « la coerenza verbale e psicologica, è ancora la mia preoccupazione maggiore come scrittore ».

John Hawkes si pone probabilmente come lo scrittore più impervio del gruppo, e quello in cui sussiste un rapporto più complesso tra elemento gotico ed elemento ironico. L'operazione principale tentata dall'autore di *Seconda pelle* nella sua fuga dalla realtà e nel suo sprofondamento nell'inconscio che verrebbe fatto di definire post freudiano (non senza, nei primi libri, qualche evidente residuo kafkiano), consiste a prima vista nel recupero della lezione « nera » mai sopita nella narrativa americana, ove ha vissuto una serie di reincarnazioni ben più numerose e fortunate che non nella sua patria naturale, l'Inghilterra. Ma sappiamo benissimo che il « nero » inglese nei suoi momenti classici ha sempre una morale da raccontare, in taluni casi, come in Godwin, addirittura una morale metapolitica e sociale, e che nelle sue strutture lineari raramente diviene irrazionale, preferendo invece — se intendiamo usare la terminologia della recente trattatistica sul romanzo — « dire » che « mostrare ». Hawkes da una parte distrugge la linearità e la frantuma di continuo attraverso sequenze assurde, ma dall'altra se ne fa beffe, gioca sulle sue giunture interne, la sottopone ad una scomposizione illusionistica e beffarda. Si applica a lui, come ad altri scrittori americani recenti, la definizione attribuita da Leslie Fiedler in un brillante e acutissimo saggio pubblicato nella « Partisan Review » dell'autunno 1965, e ricavata dalla fantascienza: « i nuovi mutanti ». Sono « mutanti », secondo Fiedler, non solo i personaggi di scrittori del genere di Burroughs, ma anche i loro « doubles » reali, gli studenti protestatari, gli intellettuali che cercano nella droga una liberazione irrazionale. Nel quadro di una società estremamente mobile e in continuo ricambio, ma dominata da una classe dirigente che fa invece appello al significato conformistico di valori assoluti e immutabili, diviene figura di rilievo il « drop-out ». L'espressione si riferisce allo studente che deve abbandonare la scuola dopo una serie di insuccessi, ma Fiedler la allarga e ne fa una categoria: siamo di fronte, a suo avviso, ai « drop-out » dalla storia, che rifiutano il presente ma anche la storia stessa, rifugiandosi in un'area neutra, anti-eroica, in continua e

indistinta mobilità, che offre a noi l'impressione di una sorta di permanente bombardamento e frantumazione di atomi.

Fiedler non ha condotto, secondo noi, alle estreme conseguenze il suo discorso, ma vorremmo un poco paradossalmente estenderlo e riportarlo indietro, riferendoci a quel che dicevamo della esplorazione dell'io in Edwards. Ci pare che quel processo irreversibile sia giunto ora alle estreme conseguenze, senza peraltro uscire dalle alternative che si ponevano cento anni or sono. L'ipertrofia dell'io di cui parla Hawthorne, la quale deriva non soltanto, si noti, dalla incapacità di comunicare e quindi dalla medievale superbia, peccato dei peccati, ma anche dal condizionamento della società in cui si è chiamati a vivere, porta infine a una grottesca disintegrazione. Non stupisce, allora, che lo scrittore ritorni a modo suo, con stilemi del tutto diversi, a schemi narrativi che gli si presentano per rappresentare la fase estrema di una crisi. Anche Poe, del resto, giunse a una forma di allucinazione controllata quando comprese che sfuggivano di mano all'uomo gli strumenti illusori suggeritigli per catturare razionalisticamente il mondo e la sua identificazione. La fuga dal presente e la fuga dalla storia impongono strutture volutamente artefatte e la discesa negli inferi di un universo allucinato dal quale non si vuole a nessun costo riemergere. Il rilievo vale per Hawkes e per Burroughs, nel quale ultimo l'uomo si annulla e si spersonalizza (perdendo, osserva Fiedler, persino la caratterizzazione sessuale tanto evidente nell'eroe che lo precede), divenendo una creatura mostruosa, soggetta a trasformazioni spesso orripilanti, la quale vaga in un « medium » irreale o spaziale, in un cosmo grottesco che è, in effetti, la sua parte più intima. Analogamente a ciò che accade per le folgoranti anche se informi intuizioni dell'ultimo Mark Twain, gli oceani misteriosi e agghiaccianti, popolati di mostri, sui quali naviga, sono l'oggettivizzazione della sua coscienza. Ma, a ben vedere, si tratta degli stessi mari su cui naviga il melvillian *Pequod* o il vascello della *Balata del vecchio marinaio* di Coleridge.

Il caso è diverso solo in apparenza per Southern, per Vonnegut, o per Friedman. Southern ha messo

il suo talento satirico al servizio del cinema, non senza corritività, sceneggiando *Il dottor Stranamore*, ma il suo libro più rappresentativo, *The Magic Christian*, che è del 1960, ha un tessuto narrativo così tenue e pretestuoso che nessun regista si sognerebbe di portarlo sullo schermo. In una delle pagine più penetranti dei *Fabulators* lo Scholes fa notare che Southern si colloca, nelle peregrinazioni gratuite del suo personaggio, al di là della tradizione picaresca. *The Magic Christian*, egli scrive, ricorda da vicino i « jest-books » elisabetiani o, meglio ancora, uno dei risultati supremi della narrativa cinquecentesca inglese, lo *Unfortunate Traveller* di Nash. Analogamente al viaggiatore di Nash, il Guy Grand del *Magic Christian* si presenta come castigatore e come tentatore, il quale, naturalmente, deve provare divertimento e piacere nelle azioni che compie. Southern organizza una commedia esagerativa nel solco del grande umorismo americano, e perviene quasi inevitabilmente a una conclusione che contiene un implicito moralismo. Il suo personaggio punisce gli uomini che si sono ridotti al rango di automi, e in questo modo hanno violato le leggi della natura.

Vonnegut va oltre, e le accuse di nichilismo portate contro di lui scaturiscono dall'assenza di palese rivendicazione di valori che la sua satira mette a fuoco. Il protagonista di *Mother Night*, al servizio insieme dei nazisti e degli americani, recita così bene le due parti che riesce impossibile scindere le due personalità sovrapposte operanti in lui: paradossalmente, la sua totale abdicazione morale viene costantemente ricompensata, anche quando in un'occasione egli sarebbe disposto ad espiare. Ma non esiste catarsi in un mondo nel quale il sistema di valori è conculcato. La lezione di Vonnegut, dichiara Scholes, si può cogliere obliquamente e solo attraverso la indiretta allusività insita nel comportamento del protagonista. Il progredire degli interrogativi che il personaggio di Vonnegut si pone parlando in prima persona dal « che cosa » e dal « come » al « perché » e « perché no », si iscrive in un sistema etico non fisso e privo di compiacimento, ma ferocemente provocatorio.

Lo Scholes non dedica molto spazio alle strutture narrative di quelle che chiama « commedie intellettuali », e che poggiano in genere su una diversificazione prospettica realizzata utilizzando spesso il personaggio chiave in quanto esso stesso struttura; parallelamente, si sarebbe desiderata una analisi diretta di un linguaggio che si identifica ormai con la « koiné » colloquiale americana sulla quale lo « slang » viene innestato parcamente e senza la prevaricazione insistita e un poco fastidiosa di un Salinger; nel caso di Hawkes si ha piuttosto la parodia del « bello scrivere » che rende

l'originale in traducibile. Spesso una semplice notazione possiede una ben precisa forza connotante; tipico, in questa direzione, l'« incipit » di *Fine della strada* di Barth: « In un certo senso io sono Jakob Horner ». I personaggi dei « favolatori » mancano sempre di definizione: la loro provvisorietà e la difficoltà di identificazione sono la conseguenza di una necessaria qualificazione negativa. *The Fabulators* serve di introduzione, in attesa di ricerche più probanti, a una fase assai delicata della narrativa americana contemporanea.

CLAUDIO GORLIER

STORIA E CULTURA

Che un volume miscelaneo prenda il titolo da uno degli scritti che raccoglie, è consuetudine letteraria tanto comune da non suscitare, di per sé, attenzione. E *Geografia e storia della letteratura italiana* di Carlo Dionisotti (Einaudi, Torino, 1967, pag. 250) è, appunto, una raccolta di saggi, scritti in momenti diversi, negli ultimi venti anni, e sempre specialistici, nel senso migliore. Cioè: sempre per fare luce su una questione poco conosciuta e poco chiara, o meglio ignota e, come tale, mai proposta; con una ricerca che « in tanto vale in quanto va al di là di chi la esegue ». Eppure l'unità del libro non è data soltanto dall'ovvio, e perciò esterno, oggetto unitario del discorso storico letterario; o ancora, come sobriamente l'autore riaugura nella sua tesa prefazione-dedica, perché « testimonianza di un'inchiesta condotta con scrupolo di verità, ma con passione politica, sulla storia della letteratura italiana nel quadro generale della storia d'Italia ». Tutto questo certamente è vero. Nei nove saggi raccolti, alcuni motivi si rintracciano costanti: talora più, talora meno evidenti, per la discrezione propria allo scrittore, studioso di non volere forzare i suoi temi, spesso occasionali, mai pretesti. Conseguire una tale organicità non è impresa facile specialmente se si tiene presente che nel volume si discutono problemi che vanno, per fare degli esempi, da quello

della lingua — che è centrale nella storia della formazione unitaria della letteratura e della cultura italiana in un contesto politico-sociale differenziato e fratto com'è stato quello del nostro paese, e su tale questione Dionisotti non si stanca di proporre idee e dubbi — alla varia fortuna di Dante a partire dal '700, all'interpretazione dell'umanesimo italiano. A un certo punto del saggio, che risale nella prima stesura al 1949 e che dà il titolo al libro, l'autore confessa: « Certo che mai come all'indomani di una disfatta militare e nel decorso di una crisi politica che hanno insidiato l'esistenza stessa, come nazione e come Stato, dell'Italia, si è sentito forte il bisogno di vedere con chiarezza in che modo e fino a che punto l'Italia sia stata a tutt'oggi fatta. Ma il problema, che si è così posto nei suoi termini propri di storia politica, invade per un buon tratto la storia della letteratura e sollecita l'attenzione degli studiosi di questa. Già è significativo il fatto che una storia letteraria, quella ormai classica di Francesco De Sanctis, sia, credo, il solo libro che alla maggioranza degli italiani abbia offerto e tuttavia offra una suggestiva rappresentazione e interpretazione unitaria della loro storia ».

Riproporsi la questione in tale modo, con nuovo sentimento e spesso con nuova e diversa dottrina, è volere stare, e perciò comprenderla, in una tradizione che non fu « scuola » ma formazione spiri-

tuale: quella dell'umanesimo storicistico della cultura italiana da De Sanctis, appunto, a Croce. Tradizione che non si è venuta oscurando nella certezza d'avere trovato una soluzione per sempre valida e immutabile, perché essa non dalla scienza solo dipende ma dalla cultura e civiltà; perciò i suoi problemi non sono mai risolti fino a quando continuano a essere problemi, tanto laceranti da essere apparsi, a momenti, sul punto di potersi risolvere soltanto dissolvendosi nella negazione. « Si può discutere... se quel che in una letteratura più importa, l'offerta che essa reca di umana poesia, soffra o no distinzioni e definizioni di spazio e di tempo. Ma discutibile non sembra il principio che, ove a tali distinzioni e definizioni per qualunque motivo si ricorra, esse debbano farsi avendo riguardo alla geografia e alla storia, alle condizioni che nello spazio e nel tempo stringono ed esaltano la vita degli uomini »: è la guida che Dionisotti offre a chi vuole cercare tra i molti argomenti quello che aiuti a trovare la trama nei fili aggrovigliati. Alla indagine storico-letteraria, Dionisotti, con questi suoi studi, ha molto offerto. Ma non a quella soltanto. Di un suo articolo,

raccolto in questo volume, un'«inchiesta» su chierici e laici nella letteratura del primo Cinquecento, Delio Cantimori ebbe a esprimersi con entusiasmo. Credo che si possa ricordare ora, per tutto il libro, l'espressione di quell'entusiasmo, quando si pensi all'attenzione e gratitudine che Cantimori mostrava verso le ricerche condotte a termine e compiute ma ricche e provocatrici di nuove idee e studi. Cantimori additava in Dionisotti lo storico letterario serio e competente e, aggiungeva, « uno storico vero, genuino, che professa storia della letteratura, ma possiede, in misura non comune, non solo ampiezza di visuale, ma anche forza di penetrazione, non solo la solidità erudita, ma anche la capacità di giudizio su situazioni, fatti, avvenimenti, uomini e cose della politica, della vita sociale, della cultura, ecc., nei loro nessi, che sono proprie dello storico vero... perché a chi sappia leggere, quell'articolo del Dionisotti, insegna moltissime cose, suggerisce un'infinità di ricerche, corregge una quantità di pregiudizi ».

ALBERTO MEROLA

ARTI FIGURATIVE

Lo spazio del surrealismo

È già stata fatta da tempo la distinzione tra un surrealismo « datato » e uno « senza età », cioè tra un surrealismo storico e qualcosa che non è più definibile quando supera certi confini, si dilata oltre le persone e le opere, risale la corrente del tempo fino al romanticismo tedesco e oltre. Il surrealismo stesso autorizza questa libertà perché nel momento che afferma i dati della propria presenza già fornisce le ragioni per disgregarli ed andare al di là di essi.

Scriva Maurice Blanchot: « indissociable de Breton, le surréalisme, qu'il porte ce nom, qu'il n'en porte pas, est appelé, par la force même qu'il lui a donnée, à s'affirmer comme toujours à venir

ou comme sa limite jamais atteinte: cependant sans avenir, sans présent, sans passé ». E Michel Carrouges: « La peinture surréaliste échappe à toute définition esthétique et technique. Elle est libre d'employer n'importe quelle forme, n'importe quel procédé de figuration. Elle se reconnaît à ce seul trait décisif: qu'elle est le véhicule d'une force extrême de bouleversement poétique ».

Quando Breton apre questa libertà sui fatti dello spirito, infrange all'interno dell'uomo ogni barriera delimitante, passa nella parte in ombra non per rischiararla ma per rimanervi avvolto, fa giungere, con queste azioni, alla sua evidenza qualcosa che era già cominciato e che a tutt'oggi non sembra finito.

Così con questa estrema fluidità di confini, è

facile capire come una mostra che abbia per tema il surrealismo sia di difficoltosa attuazione. Tanto più meritevole risulterà quindi Luigi Carluccio che a Torino al Museo d'Arte Moderna è riuscito a realizzarne una, all'insegna delle « Muse inquietanti », non solo molto bella, ma sottilmente meditata e ricca di nuove prospettive critiche. Carluccio ha tentato la convivenza dei due modi: attorno a un nucleo preciso di surrealismo tipico, ben definito anche filologicamente, ha creato un'area fluttuante di presenze, tutte in qualche modo partecipanti di quel senso di insicurezza, di disagio, di sospensione, di inquietudine che è stato riassunto nel titolo, risalendo indietro nel tempo fino a Füssli, spingendosi avanti fino a Bacon, allargandosi ai lati su Scipione e su Klee. La mostra insomma se da un lato pone con chiarezza alcuni fondamenti storici, appare dall'altro come un « ritratto » del suo autore, cioè si realizza come una operazione di creatività critica. Ne è risultata una inattesa unità, d'atmosfera e di significato, cosicché lo stesso Carluccio ha potuto scrivere, con ragione, nella sua premessa, che « da un capo all'altro della mostra corre un filo continuo di allarme ». Ovunque in queste opere, dalla *Villa sul mare* di Böcklin, a *La casa abitata dagli spettri* di Redon, a *L'enigma dell'oracolo* di De Chirico, al *Giardino ingoia-aerei* di Max Ernst, a *Il regno delle luci* di Magritte, alla *Natura morta con due soglie* di Scipione e via via a tutti gli altri, è fissato un momento di attesa, di sospensione, ogni cosa è ferma per l'evento che sta per accadere e dà un segnale della sua situazione; ed ecco che ci si accorge che ciò che deve accadere è proprio, nella sua sostanza, questa attesa, questa irritata sospensione, che rimane così aperta su ogni possibilità, sulla parte oscura del mistero in sé, sulla dimensione inquieta di ciò che non esiste e di ciò che non avviene.

Aveva scritto Breton nel suo saggio *Le surréalisme et la peinture*: « M'est impossible de considérer un tableau autrement que comme une fenêtre, dont mon premier souci est de savoir sur quoi elle donne ».

Dunque in questo dominio l'evento non è mai già avvenuto, ma sempre ancora da venire, e solo

se ne possono constatare gli elementi che lo preannunciano, l'atmosfera che lo presuppone; la chiarezza della spiegazione non è il fine del surrealismo, ma il buio dell'invisibile, del non esistente, del non realizzabile, che si manifesta nella casualità degli incontri più inattesi, sotto la banale parvenza degli oggetti. *Nadja*, che è forse il più bel libro del surrealismo, vive tutto nello spessore di mistero che nasce dagli avvenimenti più semplici messi in una relazione inattesa e constatati con apparente obiettività: ne sorge allora un inesauribile flusso di conoscenza. Anche le opere del surrealismo pittorico, così cariche di simboli, di incongruenze, di accostamenti esplosivi, rifiutano la ricerca, la contemplazione, la strada aperta del razionale, si oscurano nell'incertezza, nella precarietà, nell'angoscia illusiva del reale, perché ogni cosa non è mai veramente se stessa ma ha sempre un'altra dimensione, sotterranea, buia, allarmante, e dirige lungo il sentiero dell'irrazionale i suoi « passi perduti ».

Attenzione, però, a non far confusione con il bizzarro, con lo strano, con l'esoterico. Anche per questo risulta così efficace la mostra di Torino, che non fa concessioni a questa zona sospetta e preferisce invece attirare nel « campo magnetico » del surrealismo quelle opere che rispettano l'ombra della conoscenza in profondità. L'ombra del sogno? Direi piuttosto lo spazio illuminato del sogno.

Nella poesia di Breton, per esempio, lo spazio dell'immagine non è dissimile da quello che le immagini pittoriche della mostra manifestano. È questo un altro elemento unitario che lega tutte le opere. Lo spazio della libertà dell'uomo, direbbe Carluccio; oppure, si può dire, del sogno dell'uomo. Qui infatti ogni misurazione o illusione di spazio reale è ripudiata; lo sconvolgimento più profondo non verte tanto sulla deformità fantastica dell'immagine quanto sulla sua dimensione spaziale. Così sprofondano verso l'orizzonte immenso, verso una infinità desolata e desertica la pavimentazione terrestre di Salvador Dalí e il suolo metallico di Tanguy, si allargano nel vuoto battuto dalle ombre, lunghe come tagli di coltello, le piazze magiche di De Chirico, sfugge verso un

fondo ancora a portata dell'occhio il piangito delle camere incantate, e già più domestiche, di Carrà; oppure lo spazio viene tutto compresso e ribaltato alla superficie del quadro, in Klee, in Arp, in Scipione, in Gorki; troviamo uno spazio aereo come in Mirò o uno sprofondamento terrestre come in certe opere di Max Ernst; c'è lo spazio di una stanza o di una valle; uno spazio senz'aria, pietrificato e risonante, e uno gremito di presenze, pullulante di germinazioni. Eppure sentiamo che tutti questi spazi hanno una specificazione comune, un'unica vita; la dimensione che li caratterizza non è esistenziale ma psicologica; in essa i piani

di significato subiscono una sconvolgente alterazione, le relazioni perdono la loro usuale misura per porsene una inattesa, ciò che è lontano è alla nostra portata, ciò che è vicino diventa intoccabile. Le caratteristiche insomma sono le stesse dello spazio onirico. È allora su questa base che si può dire che l'immagine ispirata dalle « Muse inquietanti » è la stessa del sogno. E si avvicina forse alle immagini con cui il fanciullo si rappresenta il mondo. Ascoltiamo il bambino interrogato da Piaget: « C'è qualcosa che manda i sogni? Sì, gli uccelli - Perché? Perché amano il vento ».

ROBERTO TASSI

TEATRO

Une saison au Congo

Il discorso sul teatro politico proposto da Aimé Césaire mutua direttamente dalla concezione del teatro epico di Brecht; « prende le mosse dai compiti che ci pone imperiosamente un'epoca di mutamenti storici, dal riconoscimento che una nuova conformazione della società è possibile e necessaria » ⁽¹⁾; parla attraverso il linguaggio dei fatti della « sua » Africa nel periodo della vertigine delle indipendenze riconquistate. C'è nella successione dei fatti rappresentati in *Une saison au Congo* ⁽²⁾ il ricapitolo di avvenimenti sconcertanti, di situazioni politiche che riflettono ancora l'inquietudine non risolta di nodi che persistono e tuttora incidono sulla nostra storia-contemporanea. A differenza che ne *La tragédie du roi Christophe*, il discorso di Césaire si fa qui più violento, più ironico; frantumato attraverso brevi frasi, situazioni caricaturali, diviene meno poetico ma ugualmente tendente a definire attorno al personaggio di Lumumba una rete di connotazioni e impressioni profondamente umane. La costru-

zione ha l'andamento della ballata di un cantastorie, il dramma si scompone e si ricompone ininterrottamente sotto gli occhi dello spettatore in brevi sequenze di luci e di colori che si rifanno alla tradizione etnografica. Ma Césaire tiene saldamente in pugno miti, leggende e storia, rivela la sua preferenza per il manifesto politico, riduce all'essenziale il personaggio e gli altri con l'evidenziarne i tratti rilevanti: consapevolezza e spensieratezza, intuizione e ingenuità. Così, all'inizio, il mondo di Lumumba è rapidamente tratteggiato: gli amici, i compagni, le prostitute; poi la prigionia di Elisabethville e d'improvviso, l'invito a partecipare alla Tavola rotonda di Bruxelles in qualità di presidente del Movimento nazionale congolese. L'apparizione dei politici, dei finanzieri e del re, ricorda le schematizzazioni brechtiane di Hitler e del suo stato maggiore in *Schweyk nella seconda guerra mondiale*; al tragico, Césaire sostituisce la caricatura, la parodia, il teatro delle maschere invaso di luci di *réclames*. Il « contrasto » risolve le situazioni didascalicamente e pone le premesse per uno svolgimento attento ai motivi umani e complessi che accompagnano i gesti di Lumumba e dei suoi amici. Lumumba non diviene mai simbolo o mito. « Alle prese con le difficoltà del mondo moderno », scrive nella prefazione lo

⁽¹⁾ Prima rappresentazione assoluta al XXVI Festival Internazionale del Teatro di Prosa, Venezia, 22-23 settembre 1967.

⁽²⁾ B. BRECHT, *Scritti teatrali*, pag. 64, Einaudi 1962.

stesso autore, « il freddo mondo della logica e degli interessi, Lumumba assolve in tutta lucidità al suo destino di vittima e di eroe. Vinto ma anche vincitore. Si spezza contro le sbarre della prigione ma anche vi fa breccia ». In questo senso il teatro di Césaire resta concretamente attaccato allo svolgimento logico delle situazioni, allo storicismo che, al di là delle facili tentazioni del mito, esprime l'uomo e con lui le ragioni stesse, ideali e politiche, di un gioco che ha come posta la conquista di una coscienza. Muovono con Lumumba altri personaggi di una storia che, anche nella cronaca, è già tragedia feudale. Tzumbi, Mokutu, Okito, M'Pololo sono i testimoni della secessione del Katanga, della guerra civile, della tragedia e morte di Lumumba, eroi scespiriani di avvenimenti appena coperti dal velo di nomi deformati.

Sono gli avvenimenti che ispirano questo teatro politico ma sono le certezze storiche che sottraggono il dramma alla contaminazione della contingenza. Nonostante la calda partecipazione, i momenti scenici si susseguono in assoluta oggettività; i fatti sono fatti, le interpretazioni forzate traggono consistenza espressiva dall'accentuazione dei motivi caricaturali. L'ironia, usata come forma di distacco, di straniamento, definisce nella sua strutturazione stilistica, questo tipo di teatro politico che richiede la partecipazione attiva dello spettatore. La regia di Jean-Marie Serreau — che è animatore della compagnia di attori negri francofoni, sin dal suo costituirsi, subito dopo il successo de *La tragédie du roi Christophe* — ha lavorato criticamente sul testo, ne ha messo in evidenza le concrete radici etnografiche, senza mai sperdersi in notazioni superficiali, ma sempre tendendo a congegnare idealità e finzione in una rappresentazione unitaria. La scena costruita attorno a elementi metallici è luogo d'azione e di rappresentazione, di tragedia e di ironia, di teatro, e di teatro nel teatro, con musiche, canti, giochi di luce. La violenza è sempre delineata in termini aperti, mai definitivi. Anche la conclusione con la rivalutazione da parte di Mokutu dell'eroe Lumumba non è vista come termine di una tragedia — vita, morte, riconoscimento di un eroe — ma come prolungamento di tutti gli interrogativi del

dramma. Si tratta di una tregua o la battaglia per la libertà è finita? Il discorso trasferisce negli spettatori — nella storia — la risposta.

La Monaca di Monza

Il testo di Giovanni Testori nelle sue linee barocche, gonfie di immagini e di parole, è una sorta di requisitoria contro un mondo in cui si mescolano sofferenza e peccato, paure e delitti. È anche una confessione dolorosa, compiaciuta, irritante *post mortem*; il dramma è concepito come un venire alla luce, risalendo dall'ombra dei secoli, di ciascun personaggio, creature che, ad onta della loro apparente fragilità, nascondono dentro crimini, delitti, impurità obbrobriose, preavvertendo, forse, l'inquietudine di una realtà moderna nel bisogno « logico » del tormento.

Strutturate ancora nella scia del rinnovamento scenico pirandelliano, le evocazioni di Testori si muovono con la cadenza dei *Sei personaggi*: Marianna de Leyva, Madre Francesca, Suor Benedetta, la conversa Caterina, Gian Paolo Osio conoscono già per intero la storia che raccontano, mentre rivivono gli avvenimenti tragici che portarono alle due sentenze che, nel 1608, posero termine alla catena di scandali e delitti. L'attenzione è posta sull'inquietata Marianna de Leyva, costretta a forza a « ricercare un Dio che non aveva né cercato né amato », disperata anima vagante nella cella dentro cui fu murata viva, evocatrice dei fatti, delle debolezze, dei crimini con compiaciuta prolissità. Testori muove da elementi di fatto: dalle sentenze trae gli squarci di vita su un mondo che si nascondeva dietro le spesse mura della discrezione, che difendeva la « sua rispettabilità » nel silenzio, nella complicità, nel delitto.

Gli amori viziosi di Marianna de Leyva, monaca per disposizione paterna, con Gian Paolo Osio, la complicità viziosa di Padre Arrigone, la sparizione della conversa Caterina riportano alla superficie gli orrori della società del Seicento, le spaventose contraddizioni, i contrasti, gli abusi.

Il ritratto è verboso: Testori si compiace del-

l'uso della parola per ribadire sempre gli stessi concetti, per una condanna blasfema dell'età della costrizione, senza un tentativo di spiegare storicamente quelle situazioni. Preferisce mostrare con empito « poetico » l'angoscia della catena del peccato, i disperati moventi della carne, la repugnanza e l'attrazione che i sensi hanno sull'uomo.

Visconti, nel mettere in scena *La Monaca di Monza* ⁽¹⁾, ha tenuto presenti due ordini di motivi: da un lato la possibilità di una regia tutta strutturata su elementi oggettivi: i segni del cantiere — i bidoni, la gru — le insegne al neon, i rumori, le canzonette che mettersero in secondo piano gli sfoghi dei personaggi, così da rendere influente la percezione dei loro discorsi, a favore, ben s'intende, del sentimento che da essi si desume; dall'altro, appunto, la possibilità metaforica di esprimere il gusto per una esasperazione altrettanto superficiale dei sentimenti che il tempo presente offre, la possibilità di leggere in questo « dolore », non scandagliato nella sua origine storica, una similitudine attuale.

Ha compiuto forse un'operazione critica discutibile perché ha operato deliberatamente « contro » un testo che aveva certamente presunzione di maggiore compattezza stilistica, ma ci ha dato una regia perfettamente coerente, un esempio di lettura strutturale di un'opera.

Frantumato, riassunto, dato nel contesto sonoro come impasto di voci, di accorate confessioni, di grida, sorta di incubo onirico in cui muovono questi protagonisti di età passate, tra le demolizioni di un cantiere della Monza di oggi, il testo di Testori rivela certi agganci con l'età presente, con la rappresentazione esterna di quel romanticismo esasperato che trova la sua espressione nelle canzoni urlate dei moderni juke-boxes. Diventa occasione di un'interpretazione critica delle affannose esagitazioni che sono il segno, il modello su scala industriale di un comportamento che racchiude in sé, non superandole, le contraddizioni di una realtà storicamente attuale.

L'urlo di un cantante beat, l'inquietante ballo

dei giovani di oggi esprimono un analogo bisogno di rappresentazione, di essere narratori e testimoni di emozioni « verbali », paura, amore, ribellione e rabbia.

Gli squarci presenti: gli oggetti, le luci, le ombre e soprattutto i suoni, voci impastate al rumore di automobili, del cantiere, alle canzonette, costituiscono una sorte di collage, definendo percettivamente la scelta stilistica effettuata dal regista.

Gli attori lo hanno ben coadiuvato: Lilla Brignone ha accertato questa disperazione romantica e questa furia consapevole che al tempo stesso la spinge e la sostanzia; Valentina Fortunato e Anna Carena sono state rispettivamente la Conversa e Suor Francesca, esemplari nell'accortezza critica dei personaggi. Meno convincente Sergio Fantoni nella parte di Osio, troppo recitante e rettorico nella sua conclamata diabolicità.

Un equilibrio delicato

Portando avanti la dissoluzione dei miti quotidiani, l'analisi spietata dei rapporti familiari, il diritto al « falso ottimismo », il perbenismo radicato nei pregiudizi e sulle convenzioni della grande società (*The American Dream, Who's Afraid of Virginia Woolf?*), Edward Albee con *Un equilibrio delicato* ⁽²⁾ (*A delicate Balance*, 1966) mostra di voler affondare il morso della sua critica sin dentro le pieghe delle certezze sociologiche, scoprendo un sottofondo tribale nella stessa società del benessere. Crudo, spietato, analitico nel riproporre i rapporti di una famiglia ricca, senza altri problemi apparenti che le tasse e l'alcoolismo di una matura parente, il teatro di Albee sfronda il problema dell'amicizia e della solidarietà, proponendolo con la metafora di una coppia di amici, in cerca di un rifugio, a causa di una angoscia indeterminata.

« Invecchiamo e diventiamo allegorici », dice Tobia — il protagonista *pater familias* — e tutto il suo modo di esprimersi riflette questo silenzio voluto, questo bisogno di affogare le proprie

⁽¹⁾ Compagnia Brignone-Fantoni-Fortunato, diretta da L. Visconti, Roma, Teatro Quirino, novembre 1967.

⁽²⁾ Compagnia Ferrati-Morelli-Stoppa, diretta da F. Zeffirelli, Roma, Teatro Eliseo, novembre 1967.

verità nell'indifferenza, nella noia o nella sopportazione per il fiume di parole che la moglie, apparentemente meno rassegnata, continua a spargere. Moralità, eufemismi, luoghi comuni — purché si parli. « Ma quando parliamo, che senso diamo alle nostre parole? ». Che significano esattamente amicizia, solidarietà, esistenza?

Agnes, la moglie, tiene viva la dignità di una ricca esistenza, mantenendo le forme, sforzandosi di dare un senso apparente alla confusione effettiva; Claire, sua sorella, stravolge questo ordine apparente e ritrova il suo equilibrio effettivo nel bere, rappresentando o vivendo realmente la parte dell'alcolizzata, in ogni caso libera di dire le amare verità che il suo posto di spettatrice in prima fila le permette di scoprire. Julia è la figlia quarantenne, ritornante puntualmente, ogni tre anni, dalle fallite esperienze matrimoniali: un debole, un pederasta, un giocatore, un « cinese » auticonformista. Tobia accoglie « tutto » coperto da un muro di indifferenza, lascia correre la vita degli altri, lascia girare a vuoto le parole della moglie che paventa la rottura di un « equilibrio » con l'improvvisa pazzia. Ma l'equilibrio non si romperà per pazzia, anche se i sentimenti sono sempre lì lì per infrangersi per la troppa tensione, e le urla, i rimproveri sfiorano, senza risolversi, gesti assoluti. L'equilibrio si incrinerà per motivi imprevisi: l'arrivo di una coppia di amici, di vicini di casa, Harry ed Edna, anche loro sulla sessantina, improvvisamente scopertisi vuoti, disperati, solitari. La paura della loro casa squalida, del loro affacciarsi senza motivo, del loro vivere quotidiano in mezzo alla folla solitaria, li porta a cercare rifugio nella casa di Tobia, di Agnes, amici da quarant'anni, unici al mondo.

La metafora è trasparente; l'allusione ad una impossibilità di vita in comune va oltre la sua denuncia. Il meccanismo di Albee — teatralmente — mostra la corda perché crea espedienti di *suspense* apparenti: l'isteria di Julia che si vede privata della stanza, la disperata tenacia di Agnes che vuole ricostituire un tessuto strappato. Ma il senso va oltre le parole; il rapporto di sangue che crea una realtà familiare non riesce a ricostituirsi quando a chiedere aiuto sono gente estranea a

quel vincolo. La famiglia come tribù è il rifugio che si ricostituisce qualunque cosa accada (l'ubriachezza molesta di Claire, la lagnosa, fallimentare esistenza autonoma di Julia) dentro i sacri vincoli; altrimenti da rifugio si trasforma in fortezza dal quale ricacciare il nemico. La morale che, nel silenzio di anni, Tobia aveva ricavato, non vale niente: « Hai diritto, Harry, in nome dell'amicizia a restare, ma io ti caccio ». Per un momento Tobia, ritornando se stesso, rammenta tutto l'arco di un'esistenza, i gesti amichevoli, le avventure, le delusioni passati assieme, insomma la vita; e forse scopre irretito, tra una moglie che ha cessato d'amare, una cognata che nella sua debolezza sente più vicina, di essere disperatamente solo.

Dall'amicizia, dice, nasce l'amore. Ed Harry in nome di quest'amicizia ha tutti i diritti di chiedere aiuto e assistenza. Ma la ragione, la logica impongono soluzioni diverse. « Ci amiamo con la forza del nostro egoismo ». Harry ed Edna se ne andranno dopo una notte di pensieri, di drammi in potenza, di esplosioni di odio. E Agnes, continuando a dirigere il gioco, concluderà la commedia con una battuta simile a quella che chiudeva una commedia di Eduardo (*Napoli milionaria*): « Su andiamo, incomincia un altro giorno ».

Zeffirelli ha certamente capito il mondo di Albee ma non lo ha approfondito. La sua regia, tersa, precisa, rinserata nelle linee rigorose di una scenografia sempre intelligente (quel bellissimo lampadario liberty simbolo del vecchio e nuovo e non mera concessione ad un gusto), non ha saputo mettere a fuoco la forza polemica di un discorso, rimodellando gli attori sui personaggi. Tobia è Paolo Stoppa: sempre uguale a se stesso, monotono, senza luce, più simile al personaggio di *Uno sguardo dal ponte* che non al sottile, umiliato e offeso personaggio di Albee; Rina Morelli ha giocato troppo in svagatezza, lasciando ambigua la sua dimensione, il carattere non soltanto frustante del suo personaggio. Esemplare è stata Sarah Ferrati: lucida, moderna, spietata Agnes, la regina di questo impero dissolto, la forza unificante è al tempo stesso distruttrice di questa moderna tragedia.

EDOARDO BRUNO

CINEMA

Per una vittoria, due cadute

Largamente commentato e discusso, *Blow up* — dopo un'assurda temporanea sospensione censoria — è ora disponibile al pubblico delle grandi platee. Non risulta che il giudizio dello spettatore indiscriminato differisca dal consenso senza riserve della maggior parte della critica: che è sempre un ottimo segno.

Conosciamo ad abundantiam ormai, il soggetto e lo sviluppo del film: che si può riassumere nell'uso di un processo tecnico generatore d'impreviste allarmanti conseguenze. L'occhio dell'uomo ha rinunciato alle sue prerogative discriminanti per affidarsi a un occhio-macchina che, come un robot, compie gesti ed azioni di servitore meccanico, incapace di deduzioni conoscitive: donde, per il padrone, l'imbarazzante impegno di usare il lavoro prodotto per fini che lo ribadiscono nella situazione evasa di creatura pensante e giudicante.

Il giovane fotografo Thomas — una specie di fanatico Tarzan-beat — avvezzo a scattare serie di immagini in cui il caso e l'istinto collaborano, si vede messo con le spalle al muro dalla loro muta e fredda eloquenza: non può più volare di ramo in ramo nella foresta di un mondo a una sola dimensione; deve controllare, riflettere in profondità. Fino a un certo punto l'abbiamo seguito mentre giostrava vertiginosamente nel suo studio fra ciarpami bizzarri e nudità spettrali di esangui modelle: così armeggiano, e lo sapevamo, i fotografi che forniscono materiale illustrativo alle riviste patinate e alle pubblicazioni snobistiche. La vita di Thomas rifiuta la realtà con tutti i mezzi consacrati dal mondo del disimpegno: oggetti-segni, arte op e psicodelica, nonché corse furiose in fuoriserie per le stradette di una Londra-giocattolo surreale. L'estro istantaneo lo comanda, lo dissocia, tutto lo attrae, nulla gli è necessario. La gelida analisi cara all'Antonioni, la sua indifferenza agli appelli del sentimento e della norma circolano con straordinaria agevolezza su un terreno che gli è ben più congeniale della problematica dell'alie-

nazione: egli vi si muove sfiorando il suolo, senza affondare radici. L'irrealtà si scatena, la levità dei passaggi assolve l'azione gratuita, la non vita gioca con la vita in un ritmo di sequenze da cardiopalmo infantile. Senonché il cattivo lupo dell'inconscio, l'ancestrale senso di colpa, s'è acquattato in fondo alle bacinelle delle negative per bloccare la libertà degli istinti e risuscitare il fantasma della coscienza.

Si è giustamente osservato che *Blow up* è il film di un film: non però nel senso grossamente pirandelliano di un Fellini, bensì come automatico imprevisto sviluppo di una storia che non aveva nulla da raccontare e scivolava sui binari del documento pittoresco. A un tratto il robot sornione prende la mano al suo fruitore e ne scuote l'euforia: il film registra così un nuovo comportamento del protagonista e lo inserisce nel conformismo di una società responsabile che punisce gli assassini: in figura, nientemeno, di privato detective. Le sue scorribande di folletto, le sue malizie di voyeur gli ricadono addosso e lo fanno agire come il personaggio centrale di un giallo: la futile curiosità visiva diventa ansia di ricerca, con tutti i rischi del caso. Tuttavia il cerchio dell'irrealtà non si spezza, anzi si restringe nel dialogo febbrile fra l'uomo e la macchina: prove e riprove, domande e risposte si susseguono nell'incalzare di fotografie sempre più ingrandite, prelievi dal piccolo caos di un boschetto di parco pubblico, che ingigantito, esprime il disordine di una giungla. Qui scatta l'operazione-giallo destinata allo spettatore: non però secondo la prassi del quiz poliziesco, ma agendo per una specie di fascinazione che esclude l'impazienza e inchioda alla lentezza del procedimento tecnico. La difficoltà della decifrazione si carica di una suspense particolare, la stessa subita da Thomas che è il primo a non fidarsi, a dubitare della sua lettura e dell'alfabeto che la regge. La disputa mimata di due amanti, una pistola brandita, un oggetto che è forse un corpo esanime infrascato fra gli arbusti, appaiono e scompaiono, si rivelano e si negano. E poiché

l'improvvisato detective non ha col mondo reale che contatti fuggitivi, da fantasma a fantasma, egli rimane invischiato dall'obbiettivo, non più il suo, ma quello di Antonioni che gioca con lui, un po' crudelmente, isolandolo in una situazione al limite dell'inverosimile.

Sotto una livida luce di sogno, Thomas insegue la sua scoperta, vede e tocca il cadavere, ma neppure lo stimolo dell'happening funziona sugli amici drogati a cui si rivolge, nessuno lo ascolta, né vita né morte esistono per loro, sicché la testimonianza dell'uomo e della macchina si annullano. E tutto rientra nell'ordine dell'irrealtà: scompare il cadavere, scompaiono le fotografie accusatrici; rapite o sognate? Tanto vale prestarsi alla vuota mimetica di una falsa partita di tennis, raccogliere e rilanciare una palla fantomatica: per poi andarsene, sconfitto, portando a tracolla l'inutile strumento di un lavoro pretestuoso, simbolo di una civiltà vanificata.

Supponiamo che una morale della favola è quanto Antonioni rifiuterebbe categoricamente. Il che non impedisce allo spettatore di leggere *Blow up* anche in questa chiave, e, senza negarne la rara originalità e bellezza, di considerarlo un film classicamente impegnato.

Un grande rispetto, d'altronde giustificatissimo, per l'opera di Buñuel, ha trattenuto la critica dall'esprimersi chiaramente sul valore del suo ultimo film, vincitore del Leon d'Oro veneziano: la giuria ha infatti sottolineato di premiare, in *Belle de jour*, l'intera attività del regista. Ora sembra opportuno, a pellicola esposta, esaminarla con una freddezza che non esclude l'omaggio a un glorioso curriculum di artista: anzi lo rafforza.

Le cineteche, in Italia, sono difficilmente consultabili, specie nell'accavallarsi di una produzione mediocre. Non tutti (parlo dello spettatore comune) ricordano che Buñuel cominciò la sua carriera con film sperimentali come il celebre *Chien andalou*, passando poi dal surrealismo a opere socialmente impegnate quali lo stupendo *Nazarin* (chissà perché ignoto in Italia) e al forse troppo esasperato

Viridiana: tappe significanti del suo pensiero. Nel settembre '66 fu presentato a Venezia, fuori concorso, lo splendido episodio *Simeone del deserto* che parve aprire al cinema un nuovo modo di condensare poeticamente la storia dell'umanità: quadri essenziali, limpida stremata, linguaggio altissimo.

Ma ora, questo *Belle de jour*! Servito da una fattura ineccepibile, esso segue le tracce di una comune commedia di costume borghese interpretata in una altrettanto comune versione freudiana. La storia infatti racconta i problemi di una coppia, da risolversi coll'intervento dell'analista. Lui, giovane chirurgo in ottima posizione sociale, lei, Severine, una bella ragazza di buona famiglia. Si amano teneramente ma la loro intesa è sessualmente minata dalla frigidità della moglie inibita in seguito a un trauma infantile: un uomo ha tentato di violentarla quando era bambina. La perseguita, infatti, un sogno masochistico: essa siede insieme al marito, in una carrozza dagli squillanti sonagli, guidata da due domestici brutali. Istigati dal marito, costoro la frustano e ne abusano. Strenuamente conformista, la donna pare rassegnata, finché la notizia che un'amica frequenta una casa di appuntamenti fa esplodere la sua ossessione sessuale e la spinge a procurarsi l'indirizzo di quella casa. L'attrazione è così irresistibile che dopo qualche esitazione essa accetta di condurre una doppia vita, quella di moglie irreprensibile e quella di prostituta clandestina.

Da questo antefatto si succedono sequenze dove sogno e realtà si mescolano esigendo dallo spettatore una collaborazione piuttosto faticosa e artisticamente improduttiva. Unico segno dell'intervento onirico (che forse è visione a occhi aperti) è il ripetersi dell'apparire della carrozza, preludio a episodi sadici: fra cui quello del duca necrofilo richiama la perversione del protagonista di *Viridiana*. Ad avvertirci del passaggio fra realtà e visione Buñuel non concede il più lieve ammicco: che so, una luce più tenue, un ritmo più incantato; donde l'ipotesi (l'una vale l'altra) che anche le visite in casa di Madame Anais sien frutto di un'alterazione psichica ai margini della schizofrenia. In questo caso, neppure l'irruzione del teppista Marcel, ladro e sanguinario che spara per

gelosia all'ignaro marito, ci persuade con l'accento del fatto di cronaca: tutti sanno di quali invenzioni sia capace un mitomane, bambino, adolescente, adulto, pronto a giurare sull'autenticità di quel che ha veduto o creduto di vedere. Il regista propone, non dispone; interroga, non suggerisce. E quando, alla fine, il giovane medico, infermo e semicieco per le ferite del teppista, d'un tratto sorge dalla poltrona e si versa un whisky offrendo alla moglie una bella vacanza, liberissimo lo spettatore di concludere che tutta la storia è una fandonia costruita da Severine a compenso delle sue deficienze sessuali. Ma ammettiamo pure che la sua perversione sia un dato di fatto e il recupero del marito una visione liberatrice, cosa cambierebbe? Quello che importa è l'intento del regista di porre sullo stesso piano l'oggettività esteriore e una soggettività patologica.

È ovvio, in ogni caso, che un'operazione cosiffatta s'iscrive a chiare note nell'albo delle proposte sperimentali, in perfetta sincronia con le concrezioni intimidatrici dell'ultima pseudoletteratura. Opera aperta, giustapposizione di *collages* lucidissimi, gioco di ipotesi intercambiabili convivono nel tessuto problematico di *Belle de jour*, dimostrando come sia pericoloso e anche triste per un artista anziano cedere all'amarezza di sentirsi superato e non più giovanilmente rivoluzionario. Chi scriverà, in immagini o in parole, la storia di questa mal dissimulata angoscia? Non certo chi la soffre.

Mi è sempre parso che la vocazione del regista Marco Bellocchio parta da un umorismo nero che si esplica e si sfoga con la caricatura sarcastica e, in definitiva, con una pesante comicità di gusto paesano e padano. In questa chiave si giustificavano gli orrori paradossali dei fratelli epilettoidi di *I pugni in tasca*, dove la esasperazione inerte provocava il ghigno dissacrante. Il ricordo di quel film, condotto con vigorosa furia, ma operante su temi fin troppo frequentati (crudeltà da repressione in un gruppo familiare senza sbocco), si raccomanda tuttora all'impegno di attori giovani,

benissimo diretti. Credo che le ragioni del successo clamoroso di quel film dipendessero dalla soddisfazione che una rabbia esplosiva suscita sempre in una società in crisi.

Confesso che nella sua seconda prova — *La Cina è vicina* — di questa eccitante rabbia non ho trovato che tracce insignificanti e, semmai, sacrificate al facile documento di costume e all'episodio pittoresco. Insistendo sulla corruzione borghese da un piccolo centro di provincia in congiuntura preelettorale, il Bellocchio prende a sdipanare le magagne di una famiglia altolocata e dei suoi famuli: tutta gente moralmente marcia. Quando, a metà del primo tempo, il contrappunto eccessivamente serrato delle proposte di antefatto si distende, veniamo a sapere che la sullodata famiglia è composta di un primogenito inetto e vanitoso, candidato socialista alle elezioni amministrative, di sua sorella, matura scapolona sensuale e calcolatrice, e di un fratellino che studia dai preti ma legge Marx e milita clandestinamente fra i « cinesi », partecipando a spedizioni notturne a base di scritte sui muri (« La Cina è vicina »). I famuli sono: il segretario del partito socialista, giovane ambizioso e cinico che assiste il candidato ricco nella campagna elettorale; e la sua amante, segretaria tuttofare della nobile casa, trascurata dall'amico e mortificata dalla scapolona che la tratta come una serva. Mentre si svolgono i pietosi maneggi del candidato, sua sorella va a letto col giovane socialista, rimane incinta, tenta di abortire. Ne segue un disgustoso complotto fra i due famuli, l'aborto viene sventato e la segretaria cede alle voglie del principale, per suggerimento dell'amante; penserà lui a ingravidarla, rendendone responsabile il futuro assessore. Due bei matrimoni di riparazione sono previsti e le due donne, non più nemiche, si dedicano, insieme, alla sana ginnastica preparto.

Intorno a questo nodo più fangoso che viperino si svolgono episodi accessori buffoneschi, il cui intento satirico non regge alla tentazione della beffa paesana, insaporita di macchiette. Nessuno è innocente e in buona fede, neppure il seminarista velleitario: ipocriti i preti, ipocriti i chierichetti che cantano in coro dandosi di gomito, ipocrite le gentildonne bigotte che non voteranno

per il nipote, ipocrita il ginecologo che, sorpreso a procurare un aborto, finge di pentirsi e offre denaro alle opere buone. Violenti e incivili i contadini che malmenano il candidato, cinici i borghesi che ascoltano il discorso dell'improvvisato socialista, convinti che farà il loro gioco. Così, sprovvista di antagonisti seriamente impegnati, la cittadinanza ride sotto i baffi, soddisfatta che tutto vada come è sempre andato, senza pericoli di dimostrazioni estreme. E, in fondo, si diverte alla commedia.

Il male è che si diverte anche il Bellocchio e pare che nessuno gli abbia dato torto, tanto sapide sono le scenette alla Buffalmacco, in cui la sua rabbia invece di scoppiare fa cilecca. Quella, fra

molte, della innocua bombetta che dovrebbe far saltare il circolo socialista pieno di notabili; e l'ultima, la trovata dei « cinesi » che portano al comizio due cani lupo e fanno scaturire da una botola un gatto terrorizzato, determinando un fuggi fuggi da buontemponi a carnevale.

In coscienza, non c'è altro ne *La Cina è vicina*, talché vien da rimpiangere i colpi furibondi di *I pugni in tasca* a base di matricidio, incesto e fratricidio. Non per nulla il film è stato rapidamente sciolto dalle riserve della censura: le sue frecce sono spuntate per troppo uso, appena piccanti per un pubblico dalla pelle dura, ormai insensibile alle denunce neorealiste degli anni cinquanta.

ANNA BANTI

© 1967 by ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA - Via Arsenalè, 41 - 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

Prezzo lire 750

Spedizione in abbonamento postale - Gruppo IV