

L'APPRODO LETTERARIO

37

Rivista trimestrale di lettere e arti
N. 37 (nuova serie) / Anno XIII / Gennaio / Marzo 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 21 - Tel. 57-57

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

ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA

S O M M A R I O

N. 37 (nuova serie) - Anno XIII - Gennaio-Marzo 1967

MARGARET CONTINI	<i>Nota introduttiva a Heimito von Doderer</i>	pag. 3
HEIMITO VON DODERER	<i>Fondamenti e funzione del romanzo e pagine dal diario di uno scrittore</i>	» 6
ATTILIO BERTOLUCCI	<i>Poesie</i>	» 30
ENNIO FLAIANO	<i>Per una luna migliore (racconto)</i>	» 34
LUIGI BLASUCCI	<i>La dimensione del tempo nel "Purgatorio"</i>	» 40
FULVIO TOMIZZA	<i>L'Ente (racconto)</i>	» 58
ELÉMIRE ZOLLA	<i>La città perfetta</i>	» 68

LE IDEE CONTEMPORANEE

ALDO ROSSI	<i>La vergogna di non potersi non dire dannunziani</i>	» 99
------------	--	------

DOCUMENTI

	Appuntamento con l'avanguardia	» 103
--	--------------------------------	-------

RASSEGNE

ALDO BORLENGHI	<i>Letteratura italiana: Narrativa</i>	» 113
LANFRANCO CARETTI	» » <i>Critica e Filologia</i>	» 118
PIERO BIGONGIARI	<i>Letteratura francese</i>	» 121
SERGIO BALDI	<i>Letteratura inglese</i>	» 124
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	» 125
CLAUDIO GORLIER	<i>Letteratura americana</i>	» 128
GIORGIO MORI	<i>Storia e cultura</i>	» 132
CARLA LONZI	<i>Arti figurative</i>	» 134
EDOARDO BRUNO	<i>Teatro</i>	» 138
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	» 141

Illustrazioni: MARIO MAFAI - FELICE CASORATI - FILIPPO DE PISIS
GIORGIO MORANDI - GINO SEVERINI

NOTA INTRODUTTIVA A VON DODERER

di

Margaret Contini

Il discorso di Doderer su *Fondamenti e funzione del romanzo* è la parte centrale dell'opuscolo dallo stesso titolo, edito nel 1959 da Glock e Lutz, Norimberga. Preceduto da una prima parte, intitolata *Teorici e pratici*, si apre poi sulla terza, *Prospettive*, che si chiude umoristicamente, dodererianamente, su queste frasi: « Ma chi è poi, realmente, costui, lo scrittore, quest'uomo al quale nulla è sacro perché tutto? Non è nessuno e non si cerchi nulla dietro di lui. È un signore di età indefinibile che si incontra di tanto in tanto sulle scale ».

Doderer stesso si dice dilettante in materia; difatti, spesso il suo dire suona improvvisato, irriverente, impacciato in metafore meno pertinenti. Possono irritare le sue punte contro Joyce o Musil. Dove il discorso s'impegna, cerca, si fa serio, può perfino risultare patetico come succede a volte a pittori o musicisti quando parlano « in lingua » del loro mestiere; quando però egli parla della sua esperienza, autentica e autorevole, bisogna essergliene grati, perché esente da slogan ed estraneo alle correnti della moda. È necessario, in fondo, soltanto tener bene in mente che Doderer teorico parla pro Doderer (come del resto fa anche Pizzuto nelle *Paginette* — e come non accorgersi dai diari che anche per Musil l'« autore ideale » era Musil): in tal modo non stupisce più sentirlo parlare del suo « naturalismo », essendo in generale ardua l'autodefinizione di un autore.

Per completare il *Discorso* ecco un rapido riassunto delle parti I e III del trittico. Nella I il « dilettante » parla della sua « cultura » in materia, non molto soddisfatto dei teorici. Nei diari si vede che la *Teoria del romanzo* di Lukács lo ha travagliato per anni; inoltre essi attestano l'intensa onnipresenza di Gütersloh, il quale sembra essere stato l'unico che abbia avuto una vera influenza vitale e teorica su Doderer, più forte perfino della componente religiosa e filosofica (Doderer è una specie di tomista che in giovinezza ha convissuto con le idee di Mach e dei logicisti viennesi e con la psicanalisi); dal Gütersloh gli viene l'idea alquanto

stravagante del romanzo totale (stravagante a nostro parere, visti anche gli ultimi risultati creativi di Doderer, benché poi — sempre nei diari — egli si distanzi da tale idea come non congeniale alla sua natura artistica). Doderer dunque riflette sul romanzo in storia e teoria, su Kayser, Günther Müller, E. M. Forster, anche su Spielhagen, che probabilmente nessuno legge più ma che ha detto alcune sacrosante verità su romanzo e novella, ed è grato a Goethe per aver proclamato: « Ma in fin dei conti la poesia è fondata sulla rappresentazione dello stato empirico-patologico dell'uomo, e chi dei nostri eminenti conoscitori e cosiddetti poeti lo ammetterebbe oggi? ».

Sono comunque più stimolanti le *Prospettive*, al cui proposito tratteremo anche del confronto dodereriano con Joyce. Qui Doderer parla ancora di esposizione e procedimento, consiglia di « portare un evento solo fino a un punto di maturazione (anziché alla fine): il resto il lettore lo farà da sé »; conferma ancora l'apriorità della forma, alla quale però il romanziere non può « mirare », bensì « essa è il suo destino: per il romanziere la forma è l'entelechia di ogni contenuto ». Ritorna sulla grande sinfonia per orchestra come « sorella epica del romanzo nella musica », la quale però « ha avuto la fortuna di esser stata portata avanti di 150 anni grazie a Beethoven », di cui « la cosiddetta frantumazione della forma è una favola, egli ha solo fatto vedere che cosa stava dentro alle forme ». Un evento altrettanto catastrofico mancherebbe al romanzo che in confronto è arretrato. Unica eccezione: Joyce. Qui Doderer prende l'avvio da E. M. Forster che già mette in relazione narrazione epica e sinfonia, giudicando per esempio *Moby Dick* un sailor's tale nel quale qualcosa « canta » come l'opera di Dostoevskij giunge al canto, Joyce — sempre secondo Forster — no, Joyce è « sempre discorso, mai canto »; di lì Doderer pretende di ricavare la prova che Joyce sarebbe fallito nel suo intento, perché le premesse joyciane erano « giuste »: nel 1919 Joyce diceva a un amico: « Ho scritto questo capitolo con i mezzi tecnici della musica. È una fuga con tutti i segni musicali: piano, forte, rallentando ecc. C'è anche un quintetto, come nei *Maestri Cantori* ... ». Joyce trovava le immagini originali, i miti, nella banalità quotidiana e voleva far cantare tutti gli strati della coscienza, sprigionare la musicalità inerente alla lingua. Il risultato, secondo Doderer, non sarebbe nulla di profondamente « nuovo », un'ottica precisissima, una lingua artisticamente sensibilissima, « simbolismo, psicologia del profondo e magia ci vengono offerte su un piano intellettuale e accessibile. L'unica emozione avvertibile è la melanconia della forza della disillusione dell'autore ». Joyce prende in prestito l'impalcatura (come ha fatto lo stesso Doderer per *I Demoni*), procede come teorico, metodicamente, gli si possono fare i conti in tasca. « Joyce alza il velo e con lui finisce la magia. Invoca la musica, ma non è più la musica nel senso di Nietzsche ... ». Ed ecco il corto circuito: Doderer si tradisce col nome di Nietzsche. Vale a dire: una teoria pro Doderer innestata nel contesto Joyce non può dare risultati. Diceva bene Doderer stesso nella parte I: che « un critico » dovrebbe essere un uomo probo e ascetico, e soprattutto « vergine », senza « peccato creativo ». Confortante è il Doderer che definisce il diario

esercizio di prosa epigrammatica e che tale prosa ha esercitato per anni con frutti come questi: « Solo mezzi tecnici possono fondare l'arte sempre ex novo, mezzi che uno inventa spinto dalla necessità, perché non può più andare avanti con quelli vecchi »; oppure: « È obbligo dello scrittore pensare conforme alla vita, non vivere conforme a un pensiero »; o ancora: « Il romanzo totale è il luogo geometrico di tutti i punti che si trovano a distanza uguale dall'arte, dalla scienza e dalla vita, telle qu'elle est ».

Forse — oggi come oggi — merita meditazione l'assillo etico-morale di Doderer uomo-agens e il suo rifiuto rassegnato da parte di Doderer scrittore, rifiuto che non è più uguale all'intima convinzione goethiana che l'uomo deve diminuire purché l'opera cresca (vedi il *Märchen*) ma saggezza empirica, acquistata a caro prezzo sotto il totalitarismo, per evitare posizioni moralmente e ideologicamente ambigue.

È comunque un grande conforto, quando tutti parlano di crisi, vedere scrittori così opposti come Doderer e Pizzuto — l'uno che crede nel romanzo ricco d'azione, l'altro, Pizzuto, che dice: « ... il fatto non conta, io incomincio da dove il fatto cessa di avere una validità, anche quale antefatto ... tanto poco vale il racconto, che talvolta lo sopprimo addirittura comodamente ... » —, entrambi però convinti che la realtà esiste, « tomisti » ambedue. Per Doderer lo scrittore è tomista nato, possedendo come caratteristica personale l'analogia entis; per Pizzuto la sua « narrazione » non è più offerta ab extra, ma nasce nell'interno del lettore « con una compartecipazione attiva, direbbe un tomista in contuizione »; e in fondo, non vale anche per la narrativa più felice — azione o no, naturalismo o no — di Doderer questa frase di Pizzuto: « La narrazione diventa così sostanza-forma, cioè stile, non più analisi, ma sintesi trascendentale in cui l'azione riprende vita perché la narrazione non ne è più il ritratto, bensì una risonanza »? Dicevamo dunque: perché lamentarsi finché c'è chi crede nell'arte, la medita, e per di più la produce?

Dei suoi diari, *Tangenten*, Riederstein, Monaco, 1964, Doderer avverte che sono veri diari, scritti senza pensare a pubblicazione, conforme al postulato ideale per un diarista: scrivi come se fossi solo nell'universo (senza merito suo, del resto, dati i tempi e le circostanze, dal 1940 al 1950, Doderer in parte soldato o prigioniero, poi reduce con un *come back* non facile), con il principio formale della mancanza di forma. Ne daremo brevi stralci, su problemi morali, politici, d'arte (da alcuni di questi diari, principiando l'« illuminazione interna » del nucleo narrativo quand'egli era soldato in Francia — nel partire poi dalla Norvegia, dopo la prigionia, vi lasciò, per paura della censura militare, una buona parte del romanzo nelle mani del germanista Alker —, da questi diari di guerra dunque è nata la *Scalinata*, caso unico per Doderer di cui si ricorda il « progetto » sul tavolo da disegno!); e infine, benché l'autore desideri che uno scrittore non sia egli stesso figura, ma qualcuno che veda figure, seguirà pure qualche piccolo fotogramma di Doderer domestico.

Questa scelta e questa nota erano già state composte quando giunge la notizia della morte dello scrittore viennese, e acquistano perciò, ben involontariamente, valore di postumo omaggio.

FONDAMENTI E FUNZIONE DEL ROMANZO E PAGINE DAL DIARIO DI UNO SCRITTORE

di

Heimito von Doderer

Prima di discorrervi dei fondamenti e della funzione del romanzo, vorrei premettere che sono un dilettante in materia. Mai mi sono occupato di germanistica o storia della letteratura in maniera scientifica (...). Il punto di vista mio è pratico, anzi tecnico. Il destino dell'artista, in fin dei conti, è contenuto completamente nella sua tecnica, nel successo e insuccesso tecnico: e solo così egli è sano in rapporto al destino. Il suo lavoro si fa, per modo di dire, a occhi abbassati — abbassati sul lato tecnico della sua arte —, e il sublime nel caso più fortunato potrà aggiungersi come un di più: esisterà per gli altri.

Però questo lato tecnico, per il romanziere, non si ferma alla precisa meditazione e al movimento dei mezzi che mettono in moto il flusso della narrazione e lo mantengono nella giusta misura del tempo. Va più in là di questi mezzi dell'arte, più in là del pensiero che mira all'arte, il modo tecnico del pensare: e là soltanto crea le sottostrutture, riconoscendo lo stato narrativo come una situazione distinta e condizionata nella meccanica dello spirito, cercando di rappresentare questo stato in modo sempre più puro, diventando alla fine abbastanza cosciente e capace di produrlo o almeno di provocarlo. « Il y a sans doute dans l'esprit une espèce de mécanique céleste, dont il ne faut pas être honteux, mais tirer les parti le plus glorieux, comme des médecins de la mécanique du corps ». Queste parole di Charles Baudelaire vorrei che fossero epigrafe per tutto il mio discorso.

Il significato fondamentale della memoria per la modalità dello scrittore epico ci è stato dimostrato praticamente da Marcel Proust con la sua opera monumentale.

E in effetti ogni racconto cattivante, come ogni battuta della musica sinfonica, sa di e suona come « ricordo affiorante »; affiorante senz'esser stato chiamato, s'intende. Solo questo ricorda e rinnova, emerge come novità paradossale dalla lontana esperienza vitale. Solo i sogni del sonno profondo non sono provocati dal giorno presente, e anche loro

ci guardano con un occhio spalancato imprevedutamente da anni remoti, con lo sguardo diretto a noi. La scelta fra l'essenziale e l'inessenziale, qui, è fatta da tempo. L'oggetto emerge dalla lontananza dei tempi, già formato, come Afrodite dai flutti, tutto il lavoro è già fatto da un bel po', tutta la sabbia, tutte le macerie lavate via dalle acque del tempo, quando erano ancora immerse sotto la superficie del giorno chiaro e dello specchio, specchio della coscienza. Se qualcuno solo fosse capace di ricordare veramente, sarebbe poeta. Del resto, i sogni lo provano. « Ecrire, c'est la révélation de la grammaire par un souvenir en choc », così formulavo da giovane, qui a Parigi, in un minuscolo albergo presso la Gare Montparnasse, in rue d'Odessa.

Perché quello che è il fondamento di uno stato narrativo non è nient'altro che la morte di una cosa, di quella di cui si tratta, che dev'essere perfettamente morta, completamente dimenticata e finita per poter risorgere. La tomba degli anni l'ha ripulita di ogni desiderabilità e significato, lungo la cui spalliera doveva arrampicarsi finché era in vita. Solo così, con la morte totale, con la perfetta indifferenza raggiunta da tutto un complesso, si ha la garanzia che ogni rapporto razionale, mensurale, valutativo con esso sia troncato in modo netto e definitivo, e che il nostro sguardo non sia più costretto lungo gli eventi nella loro direzione verso sviluppi o mete presumibili o convenienti (e in questa occasione si riconosce che ciò che divide la cosiddetta « letteratura di tendenza » dall'arte narrativa, non è possibile sia soltanto la mancanza di « oggettività » di uso corrente). Con una lenza simile non possiamo tirar sù dal fondo dei tempi quello che è scomparso dalla nostra vita attuale. Ma dall'esclusione della possibilità di scegliere la « materia » per qualsivoglia motivo ragionevole o addirittura razionale e di dominarla; dal fatto che essa si trovi fuori della portata di tale presa: da ciò è resa possibile la sua spontanea e libera riemersione, la sua ricomparsa su un piano nuovo e diverso, quello della lingua. Ecrire, c'est la révélation de la grammaire par un souvenir en choc. Ritornare può soltanto ciò che era finito, realmente finito era solo ciò che è ritornato. Il presente dello scrittore è il suo passato ritornato; egli è un occhio, al quale appare degno di essere visto solo ciò che si colloca spontaneamente nella distanza storica. Quello che in generale e prima si chiama vita, gli copre questa distanza disturbandola. Ma le muraglie insaccate e distorte laggiù nella buia profondità degli anni per lui non sono una cava dove andare a procurarsi materiale da costruzione. Anzi, all'improvviso una parte s'illumina da sé come uno smeraldo rischiarato dall'interno, verde acceso, e ogni volta questa parte sarà riconosciuta come una pietra angolare che era stata rifiutata.

Solo così si costituiscono le condizioni della narrativa. L'oggetto che mercé la sua morte ha trascorso il tempo e il suo tapis roulant perennemente mutevole è diventato immobile e perspicuo. Solo il perspicuo può essere narrato, a inclusione della totalità dei suoi particolari, con tutta la minuzia che non provoca l'impazienza del narratore, perché la sua intenzione non è di comunicare, esplodendo e perdendo l'equilibrio in faccia all'ascoltatore, volen-

dogli per forza inculcare questa o quest'altra impressione. Il discorso del narratore è stabile, posa su di se stesso, è monologo: come memoria montante. Ciò che egli conta è un capitale di proprietà già acquisita, la cui disponibilità egli non ha alcuna urgenza di ostentare. Di lì la discrezione della sua modalità letteraria e in ultima analisi anche dei suoi prodotti finiti, i quali se ne stanno tranquilli in tasche di paltò o in borse da viaggio, e acquistano la parola soltanto quando sono tirati fuori, ma allora senza ulteriori preparazioni e immediatamente; e in questa modalità completa e sempre pronta non può essere loro comparata nessun'opera figurativa o musicale.

Sotto il flusso del discorso ora diventa visibile il nucleo della sua materia: il che è quasi sempre sgradevole. Qui per esempio si vede che l'ultimo nocciolo della prosa narrativa è del tutto poetico, che questa prosa ha un punctum nascendi molto simile a quello di ogni poesia: precisamente un punto non razionale. Sotto qualsiasi prosa narrativa ancora oggi mormora nascostamente il verso epico che spesso nelle sue strade schiette e lisce induce le deformazioni più strane. Devo dirlo anche a rischio di irritare i mani di Stendhal. Questo sia detto a modo di anticipo. Questa premessa certo non produce ancora alcuna prosa narrativa — nel cui sviluppo si può pensare, supporre e fare tutto il pensabile — ma essa condiziona tutto ciò. A noi però non è dato risuscitare intenzionalmente qualcuno o qualcosa dalla morte. Possiamo solo tenere pronto un alto grado di vigilanza per poter captare il soffio che viene dal muro, da quel muro dove non c'è nessuna finestra da produrre corrente, dove gli anni sono incastrati fitti fitti.

Da tutto ciò si ricava che il narratore è un tipo essenzialmente passivo che aspetta la costellazione nascente (per poi immergersi, data questa conditio sine qua non, nell'azione più energica, ma questo è marginale). Il narratore è un origliatore eterno delle immagini liberamente sorgenti e vive nella loro intimità. È uno che non vuole modificare né il mondo né se stesso, propriamente un uomo senza finalità. Egli dipende dalla chimica della sua memoria.

Ma come in lui molto è morto di molte morti prima di trovare la sua partecipazione postuma, così egli non può scegliere una strada diversa da quella che i suoi oggetti gli indicano ogni volta: anche per la sua persona deve togliere lo sguardo dalla direzione di quelli desiderabili che come un « Tu devi » o « Tu dovresti » comandano la sua vita attuale puntando su una figura all'orizzonte che lo fa vedere perfetto e nella quale vorrebbe scomparire.

Tuttavia: non diventare figura, ma vedere figure è la sua forma di vita. E lasciarsi imperfecto il suo sacrificio più sostanziale.

Su quest'unico punto, se si vuole, gli si può attribuire abnegazione, ma se no propriamente su nessun altro. Il consenso completo alla vita secondo l'esperienza a qualsiasi condizione include sempre le circostanze della sua propria persona la quale sarà abbracciata

hic et nunc da uno sguardo tanto conservatore e conservativo quanto il resto del mondo, il mondo esterno, del quale non si sa mai dire dove incominci, perché il sacco di pelle nel quale stiamo (per dirla con Franz Blei) non è una topografia precisa, ma solo approssimativamente metaforica, di questo limite.

Il che vuol dire: — rassegnarsi al complesso, si potrebbe formulare, — rassegnarsi in tal senso anche rispetto alla propria persona, la quale ogni tanto vorrebbe fuggire, anzi sfrecciare, nella perfezione: ma si cadrebbe in un corto circuito, sarebbe come protendere anzitempo un singolo ramo dal tronco della vita che li comprende tutti, ed esso s'inaridirebbe. «Questo non è il mio stato», deve dire chi scrive dal profondo del cuore e con queste stesse parole di Santa Giovanna d'Arco, la quale veramente le disse riferendosi alla nobiltà e alla belligeranza e con l'aggiunta «ma dovetti andare a eseguire». Lo scrittore invece deve star lì e non far niente lui, deve sedere nella corona confusa dell'albero, seguire con lo sguardo i rami protendentisi verso l'isolamento e sapere che uno solo può salire diritto in alto, senza la perdita del tutto: il tronco stesso, il ramo dei rami e la loro implicazione, seguire le cui linfe ascendenti possono solo i santi senza la perdita di alcunché pur diventando archetipi o ad archetipi avvicinandosi.

E questo è già il secondo bivio del nostro autore ideale. Prima è stato abbandonato dall'uomo di cultura che naturalmente doveva retrocedere davanti alla persuasione che può albergare soltanto nello scrittore: che cioè, una volta raggiunto lo stato narrativo, diventa perfettamente indifferente ciò che se ne può pensare e scrivere. Poi gli volteeranno le spalle tutti coloro che hanno la tendenza a volere qualsiasi cosa in generale o a voler diventare qualcosa (per esempio scrittori). Finalmente il nostro autore sarà superato e abbandonato dal santo assistito dalla grazia, che lo lascia indietro nella confusione dei rami e rametti e ramoscelli come l'ultimo uomo che difenderà il complesso e l'insieme della vita fino all'ultimo contro ogni soluzione definitiva, che sta seduto nel cuore della vita e simultaneamente soggiace al temibile sospetto di essersi installato accanto, con la sua pretesa che tutto ciò che si vede con precisione e in dettaglio sia bello.

Qui devo interrompere la foga del discorso, per così dire con una doccia fredda. Poiché tutto ciò si può enunciare e riassumere più sobriamente (se anche meno plasticamente).

Per lo scrittore si tratta semplicemente di abbandonare tutta la sua primitiva serie di oggettivazione, cioè tutto ciò che fino al punto della decisione gli è stato dato e lo ha portato a questo punto, come categoria di perfezione: un atto di profonda ingratitudine, infedeltà e inconseguenza. Ciò che una volta gli significava *tutto* ora diventa un caso fra altri casi. Deve sacrificare la sua immagine direttiva, il suo ἡγεμονικόν come lo chiama lo stoicismo; noi diremmo la sua «rappresentazione del proprio valore»: solo questo vuol dire lasciarsi imperfetto. E solo in tali momenti dell'evoluzione a persona dello scrittore il suo occhio si apre sulle circostanze reali ed empiriche della sua vita fin qui trascorsa, ora non più

velate da intenzioni significative, non più deviate da nozioni di dovere, non più incorniciate erroneamente da architetture e periodizzazioni, con cui ogni uomo teso a qualcosa organizza il suo curriculum.

Attraverso questo atto la prima serie oggettiva diventa caos, accessibile a una nuova plastica — riplastificata, per così dire. E solo da qui in poi sarà possibile vederla spregiudicatamente.

Solo così cade l'egocentrismo, l'eros può liberarsi per l'oggettività, possibilità di una visione allocentrica — e con ciò dell'accesso proprio di ogni figura.

Non può essere risparmiato allo scrittore di rinunciare alla perfezione personale: perché le sue categorie di perfezionamento sono appercettività — si potrebbe dire « suprema accessibilità » — e linguaggio.

Chi mi segue sa già che l'azione di cui parlo è precaria. Il livello del tempo però e la situazione dello spirito oggi esigono questo rischio dal romanziere come unico in cui tale decisione diventi fruttuosa: diversamente non potrà diventare romanziere, pur rimanendo perfettamente quello che si dice un uomo perbene e beneintenzionato. Ma l'atto di cui si parla qui appartiene puramente alla meccanica dello spirito. È per così dire premorale e prereligioso. È una via crucis che viene intrapresa, non nel senso della passione, bensì in quello di crocevia, crocicchio. Nei tempi antichi il crocevia veniva considerato come luogo dubbio, ibrido, battuto da demoni e frequentato di notte da quelli che avevano rapporti con loro e li evocavano.

Questo non ci deve spaventare. Solo dal caos fertile, non preordinato, senza resti di ordine anteriore, il fulmine della decisione cade provocando una vita fresca e aurorale. Solo quando una tale luce è sorta dietro di loro, le costruzioni d'un pensiero tecnico, appropriato e ora già diretto all'arte, potranno apparire nella loro completa determinatezza, eppure in pari tempo solo come ombre di eventi su quell'altro piano che abbiamo appena abbandonato.

Se posso dire qualcosa sulla tecnica del romanzo, sarebbe soprattutto questo, che solo ora sta per raggiungere approssimativamente la sua sorella epica nella musica, la grande sinfonia.

Questo significa la priorità della forma sui contenuti: infatti essa soltanto conferisce al romanzo il titolo di opera d'arte linguistica.

Con ciò praticamente si postula la consistenza di un'immagine d'insieme dinamica per l'insieme dell'opera — che vuol dire una chiara visione globale di tutta la cascata della narrazione con tutte le accelerazioni, stagnazioni e sblocchi — molto prima del consolidarsi dei suoi relativi contenuti, nato solo da germi rudimentali, oppure ancor prima di questi. Personalmente feci questa esperienza di colpo nell'anno 1951 nella concezione di un racconto (*Le trombe di Gerico*), del quale avevo una dinamica immagine d'insieme molto chiara

e dettagliata, giusto abbastanza per fissarne uno schizzo costruttivo sulla tavola da disegno.

Questo poi, praticamente, si comportò davanti alla vita come un recipiente vuoto che si spinga sotto la superficie dell'acqua: senza esitazione i contenuti affluivano e riempivano la forma integralmente. Di contenuti — una volta raggiunto un certo stadio di « accessibilità » — non c'è mai mancanza. E ho già detto che per lo scrittore è perfettamente indifferente *cosa* pensa e scrive.

Con queste premesse si costituisce una libertà di mezzi finora sconosciuta, che la sua origine determinata distingue però nettamente da tutto ciò che dall'Ottocento in poi si suole chiamare affrettatamente l'art pour l'art. Cercherò di dimostrarlo con un esempio che prendo dalle tecniche dell'esposizione.

La forma classica dell'esposizione richiama le basi e le pone davanti agli occhi del lettore, in modo che s'indirizzi direttamente alla meta; tutto avanza, cosa dopo cosa, nel flusso della temporalità. Vorrei chiamare questa tecnica « additiva ». Ne è esempio nella letteratura austriaca il primo capitolo del *Nachsommer* di Stifter. Già con questo procedimento si nota qua e là che singole premesse, necessarie per l'andamento futuro delle cose, riferibili a tutt'altre sfere vitali, possono essere inserite senza dare nell'occhio già qui, come se appartenessero al contesto presente: esposizione per via di mistione e inserzione; questo metodo si potrebbe chiamare anticipazione, come nella musica quando componenti di un nuovo accordo, che solo più tardi farà da base al movimento, vengono anticipati. Tutto ciò qui succede ancora nell'alveo principale della narrazione.

Una maggiore libertà verso i contenuti rende possibile di traversare questo alveo maestro con un continuum narrativo completamente diverso, il quale contiene tutte le premesse necessarie più tardi per l'alveo maestro, ma in un contesto estraneo che possiede la sua *propria* dinamica e dunque tensione per il lettore: esposizione mediante azione anticipata ed eterogenea. Questa soluzione espositiva è, sì, più artificiale ma anche più naturalistica di quella diretta e classica. Equivale infatti meglio a quel modo indiretto nel quale si muove la vita come la conosciamo. E l'effetto del romanzo naturalistico, che si serve degli ingredienti offertici dalla nostra vita quotidiana, deve sempre consistere in questo, che uno indossi un vestito inventato ma che esca da maniche reali.

Ho adoperato questo metodo di esposizione all'inizio del mio romanzo *I demoni*, la cui tripartizione insieme al concetto dinamico del resto erano dati esattamente come forma apriori come l'abbozzo della novella suddetta.

La « crisi del romanzo » — questa espressione s'incontra sempre più spesso — ci sarebbe oggi anche se non ci fosse nessun romanzo. Essa è una crisi della nostra realtà in generale; e il concetto, diventato con ciò problematico, alteratosi in infezione e cancrena, avendo perso i suoi contorni, è quello della universalità. Da questo concetto dipende, oggi, il destino

del genere romanzo, che senza pretesa universale si specializza immediatamente in una sorta di « settore divertimenti », altrimenti però — cioè se si fosse capaci di costituire ex novo un'universalità — prenderebbe posto inevitabilmente come genere-guida del nostro tempo in quanto possibilità specifica d'un'opera d'arte totale, se pure su un piano profano, e in quanto l'unico contravveleno pratico alla lamentata decadenza in specialità e specializzazioni, che nella loro scientificità sembrano già un po' stravaganti e che funzionano una accanto all'altra come le monadi di Leibniz, ma senza armonia prestabilita.

Una di quelle personalità sulle quali cade un forte accento storico, vale a dire Goethe, ha mostrato allo scrittore — soprattutto di lingua tedesca — la possibilità di una moderna universalità, e insieme lo ha investito del suo fardello: perché nella vita dello spirito la trovata volta per volta più avanzata non è una punta, sulla quale non tutti sono costretti a mandar avanti le cose, ma diventa subito la misura e il punto di riferimento obbligatori per tutti.

Perciò è indifferente in quale rapporto con Goethe stia un romanziere oggi, se lo ami o no, lo legga o no; e anche il rapporto dell'autore di queste righe con Goethe, la sua immagine di Goethe, è qui per i nostri scopi irrilevante: perché nessuno potrà aggirarlo o saltarlo nel punto dianzi indicato. Questo fardello è ricaduto su di noi una volta per tutte, e neanche la forma francese dell'*homme-de-lettres*, dello scrittore di professione, che in fin dei conti costituisce la letteratura come professione fra altre professioni, potrà esonerarci da questo dovere: quando si mira a evaderne, quando si crede di poter fare a meno di questa misura, schiacciante, dell'esigenza all'universalità, si dovrebbe oggi in ultima analisi finir per cadere più o meno onorevolmente nel « settore divertimenti ».

Con questo però non vogliamo statuire un contrasto effettivo tra romanzo con esigenza universale e divertimento. La pioggia a funi delle associazioni in James Joyce, l'azione esile, soffocante nel saggismo, in Musil, e l'addirittura strapotente dinamica della noia in Marcel Proust: tutti e tre rappresentano forme tarde, conseguenze in cui il romanzo dell'Ottocento — al quale questi tre autori infatti appartengono ancora — doveva sfociare. La generale credulità nei fatti di quell'epoca positivista conduceva, una volta sconvolta, in Joyce al pescare nel proprio pozzo, contando poco quello che se ne tirava fuori, e in Musil alla totale macerazione concettuale [per tradurre lo *Zerdenken* dello psicologo Hermann Swoboda] di un mondo esterno positivo diventato problematico.

Oggi ci troviamo in una situazione completamente diversa.

Un istinto più profondo dice allo scrittore che non a tutti i fenomeni del nostro mondo esterno e interno spetta un grado uguale di realtà, una coincidenza ugualmente larga fra interno e esterno in ogni caso. Le oscillazioni della nostra sensazione soggettiva di realtà da noi sempre più attentamente sperimentate, negli anni passati imparammo a riconoscerle come un male non solo personale; riportavano a galla con evidenza sempre crescente uno

stato irreali anche del mondo oggettivo circostante, fino alla luce calcinosa impoverita all'interno di uno stato totalitario che perdeva e annullava ogni aura e in questo modo rendeva tutto fundamentalmente invisibile; perché le cose si vedono realmente grazie alla loro qualità meno ottica, l'aura che le circonda, nella quale esistono. Nello stato totale e nella sua atmosfera vitale una seconda, minorata realtà, che fino allora si manifestava solo diffusamente, si era costituita in una positività estrema.

Non può sorprendere che il narratore dimostri una sensibilità acuita verso tali complessi di cose in qualche modo striscianti. La categoria trascendentale nella quale praticamente egli si muove nel suo lavoro, è quella empirica, e in ogni caso egli è nato in maniera che non gli può venire nessun dubbio sulla significatività dei fatti esterni, vale a dire sulla loro trasponibilità in fatti interni oppure viceversa; da questa corrispondenza fra interno ed esterno parte la sua creazione e infine anche il suo pensiero astratto. In altre parole: egli è il meno idealista possibile, e il mito platonico della caverna gli dice altrettanto poco quanto la cosa in sé di Kant. Da sempre egli ha abbracciato la convinzione che la creazione sia conoscibile da ciò che ci offre nel flusso mutevole, che le cose, così come concretamente si manifestano, siano perfettamente loro, di più — che siamo perfettamente anche noi. Si potrebbe chiamare il romanziere un individuo al quale è inerente come qualità personale un lontano rispecchiamento dell'analogia entis, naturalmente in un senso metaforico del concetto: come nesso stabile fra interno e esterno. Si potrebbe quasi dire che egli sia un tomista nato.

Non accorrerà egli, ogni volta che si manifestino vuoti e lacune nella realtà, per riferire sempre e ovunque il suo confine che sporge o si ritrae, lacero come non mai? Non dovrà egli, di faccia a questo stato inquietante e sinistro, che cerca di sottrarre il terreno ai fatti, che fa ammalare i concetti, non dovrà egli riscoprire sotto muffa e palude le vecchie vie imperiali di una nuova universalità, sia anche solo per exclusionem, attraverso la constatazione, sperimentata almeno nelle linee fondamentali, di tutto ciò che oggi *non* c'è bisogno di sapere per essere universali? Quale fardello ci ha lasciato Goethe! Piccolissimo in fondo all'abisso dei tempi si vede il lume nello studio del Dottor Faust: ma la sua universalità in quattro facoltà appare come un comodo gioco di bussolotti. Conosco un autore il quale da sedici anni lavora a un grande dizionario dove si nota e definisce ciò di cui forse si potrebbe costruire ancora una universalità provvisoria come una baracca e sotto il motto: universalità è il luogo geometrico di tutte le cose di cui ancora oggi ci si possa impossessare e che si possano tradurre in lingua con un grado minimo di corrispondenza fra interno e esterno.

Che cosa però abilita precisamente il romanziere ad osare la presa piuttosto complicata sull'eredità diventata difficile di Goethe?

Null'altro che la peculiarità del suo materiale, la lingua. In questo punto si apre un abisso fra l'arte del linguaggio e tutte le altre in genere.

Se un critico delle cosiddette arti figurative vuole esprimersi su un'esposizione di quadri, egli avrà bisogno della lingua, perché dell'esposizione vista non può fare un quadro. Né un critico musicale che abbia a render conto di una nuova sinfonia, potrà farne... un quartetto per archi, ma dovrà produrre un saggio. In entrambi i casi il lavoro critico, analitico, si produce in un *materiale diverso* dall'opera d'arte. Ma se il critico si misura con un'opera dell'arte della parola, sia essa romanzo o poesia, il suo lavoro si produce nello *stesso* materiale dell'opera d'arte che deve interpretare.

E questo vuol dire: la lingua ha un'applicabilità doppia. Da un lato si può adoperarla puramente come materiale di creazione, come colore, suono, creta o pietra. Altrettanto grande però è il suo potere quando si produce non creativamente ma analiticamente, quando non si rappresenta qualcosa con i mezzi dell'arte della lingua, ma piuttosto si parla o si scrive di qualcosa. Solo le due applicazioni della lingua prese insieme fanno uno scrittore e soprattutto il romanziere. Come pistoncini instancabilmente sincronizzati queste due possibilità della lingua balenano e si spengono: esse si accresceranno costantemente a vicenda. Ogni forte impulso alla creazione chiamerà sul piano come un'eco rimbombante la forza analitica, provocandone precisamente l'acume, sicché le onde della creazione la sommergeranno, provando di nuovo il carattere radicalmente provvisorio di qualsiasi pensabilità. La produzione di un romanzo è simile alla lotta fra Apollo ed Eracle nel tempio di Delfo come la rappresenta Wedekind nel suo dramma: nessuno vince l'altro.

Che però qui stia la possibilità di impossessarsi di ogni cosa in genere, fa sembrare pensabile il ricorso all'eredità di Goethe. Ma con l'esigenza universale è già dato anche il concetto di opera d'arte totale: architettura della composizione, musica della cadenza linguistica — il movimento in senso sinfonico — e la luminosità delle immagini. Tutte le scienze infine servono al romanziere: tanto in là deve spingere l'appropriazione come principio euristico, solo per saturare la propria categoria. Infatti, per tenere insieme la vita, e al di sopra di tutte le specializzazioni bizzarre e fantastiche, egli dal fondo del cuore crederà che soltanto attraverso l'arte della lingua, attraverso la cristallizzazione formale, ogni risultato parziale possa finalmente essere verificato, ed anche necessitare di questa verifica: se no, probabilmente appartiene alla categoria di ciò che non è necessario sapere per essere ugualmente universale.

Ma, non dicevamo prima che l'universalità oggi può nel caso migliore essere costruita come tenda o baracca? esattamente, questo definisce in modo piuttosto preciso la funzione odierna del romanzo. Anche i geometri che nel deserto misurano la terra, vivono di tanto in tanto in tende. Inoltre una specie di mancanza di fissa dimora pare adattissima alla natura dello scrittore. Partiamo dunque dalla tenda e non siamo per niente del parere che l'azione

romanzesca sia qualcosa di superato dopo Robert Musil. Il compito che oggi si pone al romanzo è tutto al contrario la riconquista del mondo esterno: e in questo, notoriamente, si opera, in tutti i sensi della parola. Perché la creazione è anzitutto oggettiva. Non ci si può far nulla e bisogna tenerselo per detto. Il romanzo utopistico o transreale, come quello che i tedeschi tornano sempre a produrre, non può saturare la funzione sopraindicata. Altrettanto poco potrà un qualunque reportage, giornale messo fra copertine.

Perché l'invenzione solo qui in questo rapporto mostra il suo alto valore euristico, il suo proprio luogo spirituale: è quello di un punto archimedeo. L'invenzione pone l'autore, e sia pure solo per un attimo iniziatorio, fuori delle sue circostanze di hic et nunc. Essa gli dona quella libertà di movimento di cui ha bisogno anche l'arciere per tendere il suo arco. Così la freccia centra i fatti. L'invenzione è sprovvista di significato autonomo: è proprio quel vestito inventato da cui uno esce da maniche reali.

La riconquista di un mondo esterno, impallidito per larghi strati in una seconda realtà, è dunque la funzione odierna del romanzo, ed è probabile che sia affidata allo scrittore perché questa battaglia nasce in lui da una necessità autentica ed irresistibile. Il suo spirito empiricamente orientato ravvisa nei fatti un'ultima autorità — *facta loquuntur* — ed egli può rinunciare altrettanto poco ai dati esterni e alla loro competenza quanto al suo interno, alla sua meccanica spirituale in corrispondenza con quei fatti. In altre parole: egli sa che le azioni romanzesche o romanzi ricchi d'azione — così si chiama nel suo gergo la corrispondenza fra interno ed esterno — rimangono possibili, universali e rappresentativi, finché le lacune sempre rinnovate della seconda realtà rimangono per così dire incassate e circondate da una realtà primaria; cioè capaci di essere sottomesse alla descrizione, dominate con i mezzi dell'arte e portate all'espressione. Con questo diventano fenomeni tra i fenomeni, vale a dire sperimentano una realizzazione, nel senso di una compenetrazione con l'effettualità. Se invece la seconda realtà ci è soltanto vicina, se è una sfera accanto alla nostra e una misura nella sua immanenza, allora la causa dello scrittore è disperata. Ciò che egli non può più comprendere, un oggetto che egli non è più capace di appercepire da tutti i suoi lati: toglie di mezzo anche lui. La sua funzione è la realizzazione anche dell'irreale che grazie a lui diventa un fatto d'esperienza, rappresentabile. Dove non sono più possibili azioni romanzesche, là comincia la sfera di ombre e ceneri delle sottorealtà, dello pseudo-concreto non più comprensibile, arretrato nella cottura.

Mai però un autore, una volta votato alla realtà, si ritirerà da tale battaglia: non nel transreale, non nel romanticismo, non nell'ideologia; non solo erede di Goethe, ma anche degli antichi, cui invenzione e relitto sopravvissuto è lo scrittore, sebbene coloro non si sarebbero mai immaginati a quale strana battaglia di frontiera il loro discendente sarebbe stato chiamato nella nebbia e nel buio del ventesimo secolo, ma in fondo sempre sullo stesso confine.

Conferenza alla Société des Etudes Germaniques, Parigi, 22 marzo 1958

Da TANGENTEN, Diario di uno scrittore, 1940 - 1950

1940

Giovedì 4 gennaio

Sopravvivere a se stessi, qui sta il segreto e l'ultima meta.

Sabato 6 gennaio

Sopravvivere alla lingua nella quale ci siamo imbattuti grazie a quella che ci è stata concessa: questo è il curriculum di uno scrittore.

Mercoledì 10 gennaio

Se possiamo sostenere, e dargli un nome, quello che è uno stato malefico — impostoci da cause in ultima analisi incomprensibili, dalla nostra fisiologia o psicologia o perfino dalle loro forme esterne come mondo oggettivo già fisso —, sostenendo questo sotto il suo nome e con ciò noi stessi nella nostra categoria, la linguisticità non alterata: allora il nostro occhio rimane aperto e noi abbiamo conferito una forma perfino al nostro più basso valore esistenziale, integrandolo alla nostra vita, anziché finendo per esso accanto alla vita e in un mondo di apparenze. Un tale comportamento ci mantiene di già al di sopra del punto zero e nella fedeltà, e solo ciò conta, perché davanti a Dio tutte le differenze graduali si livellano.

Venerdì 12 gennaio

Esattamente come sul piano intellettuale, evitando la funzione propriamente importante e vitale dell'intelligenza, si propongono temi e « problemi » come degni di discussione e importanti, anzi urgentemente trattabili, e naturalmente sottolineando il valore — esattamente nello stesso modo ogni rivoluzione, inquieta e incitata nel suo più profondo dal suo rifiuto di appercezione, spinge avanti tutti i « compiti » pensabili con la medesima sottolineatura... Tutto ciò si ricollega alla preferenza di tutti i rivoluzionari, di protendere lo sguardo nel concreto delle generazioni a venire. Veramente, la plasticità è il nostro decisivo « barometro dello spirito » (questa espressione la prendo in prestito da Baudelaire che la usa per E. Th. A. Hoffmann e in un altro senso), ed esso ha il suo posto, insieme alla misura della reale linguisticità, su ogni nostra scrivania, cioè su un tavolo sul quale si scrive realmente: quando questo barometro scende, lo spirito è minacciato da forte tempesta che viene a spogliarlo di tutte le sue foglie.

Esperienze sono fonti di luce, stelle fisse, soli.

La memoria nasce da esperienze e le contiene.

Certe conoscenze sono a volte illuminate, pianeti.

La capacità di osservazione le trattiene.

I portieri e i tecnici confondono le stelle fisse con i pianeti.

Uno scrittore di memorie o non è tale, cioè è poeta; o crede importante la conoscenza di ciò che somma, enumera, comunica, e allora è un maggiordomo della propria vita, cioè un portiere; oppure egli ha semplicemente dello charme, e allora probabilmente era francese.

Il significato più profondo della forma per l'uomo è questo: salvezza dalla vita esemplare, raggiunta legalmente, unica legale, superamento attuato, morte cristallina di tutte le necessità ora rappresentate costantemente in un gioco melodico. Dunque: risultato definitivo.

È il vuoto che costituisce la premessa di ogni forma, della sua coerenza e della sua distinzione, è esso che si intromette dappertutto e che ci salva dal caos, e che in questo modo consente alla qualità di esistere sempre sopra tutte le quantità: si vorrebbe ascrivere tali attributi o una tale funzione al nulla, al nihil? La cui simbolizzazione attraverso lo spazio vuoto, immagine abituale a tutti gli uomini, è erronea. Uno spazio è impossibile possa rendere plasticamente il nulla, perché esso possiede delle dimensioni, attributi che mancano al nulla. Questo sarebbe ancora simbolizzato nel modo migliore attraverso lo spazio che crolla e si frantuma da tutti i lati fino al punto matematico — oppure attraverso lo spazio infinito che anch'esso non è spazio perché neppure esso possiede dimensioni. Ma la nostra sensualità sta ancora appiccicata a tutte le immagini cosiffatte come una ventosa, perché essa deve portare alla plasticità: precisamente il nulla. Né un punto matematico né uno spazio infinito sono immaginabili.

Il vuoto sì invece. In esso si può porre qualcosa, anzi tutto il preciso, tutto il distinto sta in una specie di vuoto. Nel nulla non si pone niente.

Riconosciamo il vuoto come una premessa della meccanica del nostro spirito. Chi non teme il vuoto, chi gli diventa amico, si muove nel modo più preciso in quella direzione che conduce lontano dal nulla e al suo più rigoroso contrario. Chi ha coraggio e rinuncia a voler continuamente accertare se stesso, potrà seguire questa strada. Essa mena alla distinzione, alla vera presenza e alla massima possibilità dell'idea decisiva. Lasciarsi imperfetti; diventare quindi incuranti verso se stessi; finalmente raggiungere il vuoto: queste le tre

stazioni che unicamente possono portare a vedere l'oggetto abbracciandolo completamente e da tutti i lati; un triplo accordo; oppure per mio conto le tre gambe dello sgabello sul quale siede la Pizia letteraria perfetta e diventata editorialmente impossibile.

1942-43

Ryskovo presso Kursk, 15 maggio

In questo libro (*Vie de Henri Brulard*) la fatica di Stendhal procede in analogia a un'opera di Proust con lo stesso sostrato: questo s'immerge liricamente nell'eco e nel gusto postumo di ciò che è stato (e in fondo non cerca nient'altro che la fonte originaria di ogni poesia); quello istituisce un verbale e applica la sua mente virile alla constatazione di fatti minutissimi — oppure della propria ignoranza di tale o tal altro punto. Bene, l'uomo del futuro per lui lontano, del 1880, al quale si rivolge esplicitamente (1835), credeva effettivamente ai fatti e soltanto a essi, e avrebbe voluto toccarli come un bambino l'arcobaleno. Stendhal doveva integrare tutto con disegni, talmente il suo mondo effettivo rimase incompleto linguisticamente! Proust si perde: ma non ci sono nel suo testo lacune del genere.

Kursk, 27 maggio

Quando una metafora viene verificata, ciò significa che i cosiddetti eventi si muovono verso la loro propria essenza (*), da noi già prima riconosciuta, ed entro una cornice, da noi genericamente designata attraverso la metafora, e la riempie a poco a poco ...

Profezia si chiama l'invenzione di una tale metafora che dovrà essere raggiunta e riempita dal significato fondamentale. Il significato metaforico precede dunque il significato diretto (anche) temporalmente, ciò vuol dire che la lingua è integralmente di origine metaforica, senonché essa sarà poi raggiunta dalla gran massa e plebe dei significati fondamentali che lentamente, tutti insieme, avanza come un rullo, e le radure deliziosamente trafitte dalle luci nella foresta vergine, dove una volta la metafora felicemente scoperta si spiccò come un uccello del paradiso dal ramo smosso, diventeranno accampamenti calpestati da tutti coloro che già potranno di nuovo pensare le stesse cose in modo diretto.

Sabato 13 giugno

Nulla potrà essere tanto allarmante per un essere umano quanto l'appercezione inevitabile della propria radicale incapacità e di un fallimento, che, irridendo ogni spiegazione causale e ogni gioco di prestigio apologetico, sorge come un oggetto dentro di lui, e dunque

(*) *Essentia est id quod per definitionem rei significatur* (S. Th. Aqu., *De ente et essentia*, II). Ogni metafora è, se anche non definizione, però definitoria.

già quasi gli viene incontro da fuori. Questa oggettività però, ciò è degno di essere rilevato, non esclude mai un profondo senso di colpa ...

Quando i punti dove si attua questa esperienza diventano manifesti a furia di ripetersi, quando i punti dove si potranno guadagnare sensazioni contrarie si paleseranno pure con pronta conoscibilità nella coscienza (il che non è mai un completo conforto): allora comincia l'engagement di un essere umano verso se stesso, qui soffocando, là appoggiando, qui forzando il tono, là diminuendo; e tutto questo daffare, tutta questa cura gli toglieranno la possibilità di abbracciare qualsiasi oggetto nel mondo esterno da tutti i lati nella sua complessità e senza un rapporto teso e diretto verso se stesso. In questo modo si costituisce il mondo irreali di ciascuno (e la sua linguisticità primaria: la sua prima scelta specifica del dizionario, la sua lingua irreali), pieno di illusioni, a volte preso da mania di persecuzione, poi invece pieno di traboccante generosità, quando uno ha raggiunto di nuovo questo o quest'altro punto che gli concede il pieno godimento di se stesso, facendogli dimenticare le parti ferite o ammaccate. Qui, infatti, siamo già sul terreno delle « forze » e delle « debolezze », sempre però sullo sfondo di quella « debolezza » profondissima e generale sopra indicata. Perché negli esseri umani veramente forti un engagement nel modo descritto praticamente non succede. Il loro livello, direi, è troppo alto. Le loro acque torbide, ricche di sostanze organiche, non lasciano intravedere pietre sul fondo, e il livello non calerà mai tanto da rendere visibile sul fondo magari le vecchie pentole rotte, la proverbiale scarpa spaiata o altre cose impresentabili: questo precisamente è, difatti, il più profondo, il più cocente dolore nel genere descritto prima.

A questo genere appartiene Stangeler, non ne ho più dubbio alcuno.

Mercoledì 17 giugno

La debolezza dunque conduce per una via non molto complicata a una certa indistinzione e aplasticità del mondo esterno, infatti anche là dove tutte le capacità percettive ci sarebbero. L'apparato percettivo in sé dunque originalmente non deve essere stato debole ... L'appercezione è stata impedita dal centro, era una disfunzione centrale, non periferica.

Fatta e messa in serbo questa osservazione, deve essermi evidente che il concetto « debolezza » — complesso com'è — non basta però per *definire un carattere*.

Qui nasce una straordinaria difficoltà, aumentata dal riconoscimento che parti ulteriori di definizione del carattere stangeleriano — la fortissima avidità, la sete di godere, la necessità di sensazioni e ugualmente una sensibilità tesa al massimo rispetto al proprio valore — si possono dedurre facilmente dalla « debolezza »: infatti, per potersi procurare l'agio di cui non si può fare a meno per vivere, bisognava anestetizzare la « debolezza », o più precisamente: si doveva cercare in qualsiasi modo di evaderne. E ciò precisamente riteneva all'estremo la membrana della sensibilità rispetto al proprio valore, al di sopra della sorda coscienza di tale condizione. In tal modo, piuttosto paradossalmente, Stangeler aveva un

violento bisogno degli altri, in un modo assolutamente privo di rapporti: per un bisogno di autorappresentazione. Ogni individuo invadeva Stangeler profondamente, ma non come un essere percepito, bensì come portatore di giudizio, in possesso di una parte della sua « immagine esterna », la quale era nella giurisdizione dell'altro, da lui giudicabile: e da questo fatto per René dipendevano moltissime conseguenze. Egli era infatti uno degli esseri umani più influenzabili che abbia mai conosciuto; e, cosa che quasi si intende automaticamente dopo quanto detto, un vigliacco perfetto.

Qui però la caratterologia degenera in insolenza. Il tono si fa volgare.

Martedì 4 agosto

È ora di rilevare che il carattere di Stangeler, come tale, era del tutto insignificante. ... Più tardi René è diventato davvero uno storico, come se lo era immaginato prima. ... René non era assolutamente un carattere ... In altre parole: non lo si sarebbe potuto utilizzare in teatro. Non era una figura (ed era esattamente questo che aveva sempre voluto essere con fervore, poveretto!). Egli era un guazzabuglio. Un sacco riempito alla rinfusa, il cui contenuto faceva grinze e spigoli alla superficie. Sarebbe più fine dire: una natura estremamente complessa. Diciamolo subito: uno scrittore. E questo vuol pur dire: tutto piuttosto che una figura drammatica. Questa deve far rotolar giù la valanga della sua caratteristica unica nel finale. Con René — nonostante tutta la sua pirotecnia abituale — si sarebbe dovuto aspettare a lungo.

Uno scrittore non è una figura drammatica, come tale egli è impossibile. Non è un tipo, né un pilastro della vita, né un sostegno della società, né un portatore di cultura, né un contribuente (oppure solo pessimo). Egli è superfluo all'estremo, la vita si costituisce benissimo senza di lui ...

Stangeler costruiva se stesso opportunisticamente partendo dai suoi talenti, per mantenersi in uno stato di valore proprio, di contentezza, di ordine, una specie di ordine estremamente labile, continuamente interrotto. Perché questi talenti, nell'effettività della sua vita, non possedevano minimamente quel significato centrale che egli credeva di destinare loro: ma il fatto che egli volesse esattamente questo, che egli volesse vivere assolutamente in un'invenzione di tal fatta — questo si assumeva per lui un significato vitale: l'idea dei suoi talenti più di loro stessi, direi.

1944

10 dicembre (domenica)

In nuce ogni rivoluzionario è un reazionario. La sua sterilità gli impedisce di vedere un futuro spirituale, qui gli mancano gli istinti, egli prende in prestito i valori acclamati del passato e dunque nel punto decisivo è retrospettivo.

15 dicembre (venerdì)

La causa fondamentale del cosiddetto odio verso i tedeschi in tutto il mondo sta solo qui: che il tedesco, come si è manifestato nel tardo Ottocento e nel Novecento, ha perso la capacità di pensare inconsciamente e con ciò anche un modo di essere relativamente modulato, almeno dal fondo ultimo un poco attutito. Il tedesco agisce continuamente nel prolungamento del suo pensiero cosciente (perché questo di per sé in ultima analisi non può condurre a nient'altro che all'azione), e così finisce sempre sugli stessi binari, cioè quelli dell'inumanità. I suoi nemici, che nella prassi neanche loro non sono poi sempre umani, hanno però mantenuto almeno un resto di ricordi di rapporti indiretti e inconsci con la vita, dunque estremamente personali: con la vita, la quale sempre, finché rimane vita, fa sbalzi trasversali come la lepre in corsa. Ma il vedere sdipanato e teso perfettamente in linea retta questo zigzag produce orrore e avversione.

1945

12 marzo (lunedì)

Nel *Carnet rouge* (« manoscritto senza titolo ») sono arrivato a un accapo e mi trovo ora davanti a un racconto della vita del tenente Melzer. Per quanto è di Mary K., la sua catastrofe è motivata nel profondo dal suo precipitare da un modo di vivere casuale e produttivamente parziale — dunque già quasi un modo indiretto — in un modo diretto senza metafore, nell'agitazione delle sue conscie tendenziosità.

13 marzo (martedì)

Sono di nuovo arrivato all'ultima sigaretta. In mal punto. Ieri ho incominciato il racconto sulla vita del tenente Melzer. Questo *Carnet rouge* mette dimensioni da tutti i lati, come un istrice gli aculei.

17 aprile (martedì), Park Hotel, prima colazione

Carnet rouge (tenente Melzer). Cosa sorprendente, tra tutto quanto, riprendo contatto — con il curriculum di Melzer. Non ho ancora continuato il testo, ma esso ritorna nell'ambito del possibile. La quintessenza del divenire grammaticale di qualsivoglia sostrato in me consiste sempre in questo, che il raggio dimostrativo, provocante, illuminante cade su una parte dell'ambiente, più di rado direttamente su un individuo, una figura. Ma potrei immaginarmi precisamente quest'ultima eventualità in misura più frequente e crescente, nei grandi autori creatori di individui.

7 maggio (lunedì), ore 11 di sera, nella mia camera

Tutto si è deciso rapidamente. Sembra che gli inglesi siano già arrivati, una delegazione di quaranta ufficiali, corre voce, che alloggeranno intanto qui al « Bristol » o al « Grand Hotel ». Le strade risuonano della gioia dei norvegesi. È questo un popolo onesto, veramente civile: mi è capitato di attraversare ancora in divisa e con la pistola alla cintura la folla urlante e acclamante davanti al « Grand Hotel », venendo dalla mensa tedesca, senza che nessuno mi disturbasse minimamente.

Melzer. Pensando qui, a Oslo, mentre fuori la strada, in generale deserta di buon'ora, a quest'ora della mezzanotte è ancora sonora, meditando nella mia fredda camera d'albergo sul tenente Melzer, come tante altre volte: allora mi pare significativo che in lui, essere insignificante, si movessero secondo le loro leggi gli stessi meccanismi metafisici che nei più grandi processi creativi dell'essere umano; e mi sembra commovente che infine, al capezzale di Mary, questo avesse potuto in qualche modo penetrare nella sua coscienza.

8 maggio (martedì)

Eppure è una tortura: dover andare in giro qui in divisa di ufficiale tedesco; dover rappresentare ciò che non si vorrebbe, dover vedere il ponte fra interno ed esterno, il ponte della realtà, così totalmente infranto, dover sperimentare il contrasto fra interno ed esterno — il proprio interno ed il proprio esterno — in una pulizia addirittura drammatica, i contorni precisi. Forse mi si commisererà per qualcosa di cui non soffro, forse sono segretamente stimato grazie a una tragica dignità che non possiedo! Oggi una doppia vita che permi alla forza brutale di innestare in me — preferendo fin dal principio il terrore organizzato a un'esposizione personale — è diventata cristallina. I cui angoli e lati in molti non saranno così acuti e schiacciati o almeno in tracce. Si può diventare colpevoli attraverso la sopportazione. Così, in ultima analisi, lo stato totale ha insaccato l'uomo; e il culmine è là, dove ciò che uno rappresenta non ha più nessuna connessione con ciò che uno è (per dirla alla Schopenhauer): solo la molla di quella colpa fondamentale attraverso la sopportazione li tiene insieme.

13 maggio (domenica)

Nei detti del *Tao* ce n'è uno « Sul non-agire ». (« Il saggio non agisce e il popolo vive felice ... »). Non-agire è anzitutto un non-alterare ciò che ci circonda. Ci si comporti come la polizia sul luogo del misfatto prima dell'arrivo della giustizia: non si deve muovere una poltrona, né raddrizzare una piega, né soffiare via un grano di polvere prima che siano state

scattate tante fotografie. Un comportamento simile è la premessa della vera appercezione. Non infrangere lo specchio sottile eppure così teso dell'esistente, questo è l'essenziale.

16 maggio (mercoledì)

Nazionalismo — un mondo ubriaco di nomi collettivi. Che io per esempio sia austriaco, l'ho in comune con una tale quantità di individui repugnanti, che rifiuterei di essere definito solamente con un tale concetto: a questo fatto però si riduce certamente la classificazione quanto più la plasticità della persona evapora nell'indefinito della nazione, processo che può interessare solo coloro che hanno un motivo per essere in fuga davanti a sé stessi e per cercare asilo in un campo concettuale collettivo, dove si distribuiscono valori che ogni singolo può applicarsi come una decorazione da cotillon.

1946

Venerdì 8 febbraio

Scalinata. Sono riuscito di nuovo a scrivere alcune righe della *Scalinata*, interrotta innumerevoli volte. La domanda: « Cosa fece René Stangeler dopo cena? » è una domanda seria, perfettamente naturalistica, e può essere posta, anche se questo après souper del liceale non apparirà per niente nel testo. Di nuovo scopro una lacuna spesso notata intorno ai miei sedici e diciassette anni.

Giovedì 14 febbraio

... L'ultimo spazio rimasto ancora nella *Scalinata* senza soluzione compositiva — la « grande scène » stangeleriana appunto sulla scalinata — ora è sistemato anch'esso. Scrivo questo libro — in origine un diario da Mont de Marsan e Biarritz! — continuando ora, semplicemente come un romanzo, senza il minimo intento alla brevità novellistica che sarebbe necessaria per equilibrio entro i limiti di un lavoro minore. Oggi quasi mi è parso per attimi come se questo manoscritto minore in qualche modo e inavvertitamente trapassasse in quello maggiore dei « Demoni ». Perciò, in vista di questa possibilità, avrò bisogno di composizioni esaurienti e naturalistiche di tutti gli oggetti, anziché di appunti sommari, perché non avrò il tempo di fare tutto due volte.

Venerdì 22 febbraio

Dictum papale. Mercoledì 20 febbraio il Santo Padre Pio XII, nel discorso pomeridiano davanti al collegio dei cardinali, ormai completato e allargato, ha pronunciato fra l'altro la proposizione seguente: « La società non dovrebbe essere chiamata a eseguire qualcosa che sia compito dell'individuo ».

Sabato 23 febbraio

Scalinata. Ora si è aggiunto dell'altro alla *Scalinata*: la compenetrazione *intima* delle catastrofi di Mary e di Etelka, grazie all'intersezione che tutt'e due trovano in Melzer (il suo atroce motivo centrale!). Soltanto così il *Carnet rouge* rientra nell'oggettività di una narrazione chiusa, staccandosi completamente dall'humus originale che non era altro che il mio diario tenuto a Biarritz e Mont de Marsan.

Giovedì 19 settembre

La causa del patologico sta spesso in un'intimità con noi stessi che va troppo in là. Ma questa intimità eccessiva può esistere anche in rapporto agli oggetti del mondo esterno e alla meccanica, alle cosiddette piccole cose quotidiane. Entrambe, la fisica interna e la fisica esterna, non sopportano un'attenzione e una chiarezza della coscienza esasperata. Queste alterano il loro processo automatico perché disturbano la guida che agisce in continuazione venendo dall'inconscio. Chi assolutamente non vuole dimenticarsi di niente finisce per dimenticare il portafogli al ristorante o la stilografica al caffè.

Si potrebbe dire anche: la fisica non può essere interpretata, perché assolutamente non significa altro che sé stessa. È l'esempio più puro per il concetto di « viveri ».

Mercoledì 23 ottobre

Non posso mirare a nulla in via diretta, a niente di definitivo nel finito, tolto il linguaggio, dal quale unicamente tutto può nascere.

Il commercio epistolare ora più frequente con M. completa almeno approssimativamente il mio ritorno in modo simile al ritorno dalla mamma, fuori in campagna, e alla vita lassù negli ultimi quindici giorni — spesso piena di ansia perché il cuore della piccola mamma ottantaquattrenne spesso fa il suo lavoro solo a stento e con fatica ...

Siccome la cella centrale, l'ape regina, il centro è in pericolo, qualcosa come un disfacimento vaga per le stanze, di cui la più bella mi rimane sempre la mia grande camera sotto la cuspide, questa volta da Astri, la sorella — essa lo è veramente, quasi in sintesi —, arredata a nuovo, comodamente, perfino provvista di lampade funzionali ..., davvero, questa è la più bella camera fra le innumerevoli dove ho abitato, in Russia o nella Francia del sud, a Budapest o ad Assisi ...

Era un ritorno finale, vero. Ancora ho trovato tutto.

Ma il tardo autunno è la stagione della tensione vitale decrescente.

Mio padre è morto il giorno dei defunti, 1932.

Ecco, la mia camera, e dentro alcuni oggetti e nell'armadio e sull'armadio e sulle pareti, il veliero e gli archi e i turcassi esotici di più colori, i miei libri, i miei quadri, il mio servizio da tè. E la luminosità e l'orizzonte.

Mia madre era minuscola nel suo lettino.

Sabato 26 ottobre

... Il fatto di esser stato buttato qua e là, per anni, durante la guerra, e infine la prigione a Darmstadt con lo svernare in tende e baracche fredde hanno creato come una laterale ramificazione psichica un desiderio quasi maniaco di esistenza singola, di ritiro, di comodità domestica e di stabilità; e da questo deve anche dipendere un rapporto, che in questa intensità mi è nuovo, con gli oggetti piccoli: il mio conservativismo, cresciuto su un mutamento e una variazione che hanno oltrepassato di troppo il mio fabbisogno nella meccanica dello spirito.

Un « gatto domestico », veramente, sono sempre stato. Non saranno in tanti a godere con lo stesso amore appassionato il silenzio nella camera, il crepitare della stufa, la tacita segretezza dell'angolo dei libri, il riflesso del tramonto sulla parete.

Domenica 10 novembre

Le anatomie precise di molti momenti diversi nella vita di molti esseri umani diversi: queste sono le molecole del romanzo.

L'espressione « anatomia del momento » la debbo a Ortega.

Oggi la mia attenzione è dedicata a questa ricerca scientifica. E la letterarietà si capisce poi sempre da sé. Questo è tutto ciò che potrei dire del mio metodo.

1947

Giovedì 30 ottobre

L'esposizione dell'automatismo della vita alla luce della coscienza è impudicizia: e ne risulta che la coscienza abbraccia il punto di vista di quell'automatismo e che il condizionato che si muove da sé non appare più come mera apparecchiatura ma come elemento condizionante.

Tecnicizzazione, organizzazione, socialismo di ogni genere, economia nazionale come scienza: tutti questi sono, in fondo, nient'altro che forme dell'incontinenza.

La tecnica, in quanto non più espressione della fuga davanti a una possibilità più alta, ma come uso e abitudine, può guarire come una malattia mentale quando la sua causa e il suo significato non consistono più: seconda innocenza dopo l'incontinenza; non più in fuga per nascondersi nel groviglio dell'apparato, isolato dalla vita e come rubato alla vita.

1948

Giovedì 24 giugno

La propria « immagine esterna » — per dirla col sergente psicologo Müller-Freienfels —, l'esistenza strumentale, da funzionario, che ci è propria, l'ammasso stracarico di rapporti

nei quali ci troviamo, spesso solo nominalmente, inoltre ciò che rappresentiamo o non rappresentiamo, infine tutto l'apparato della vita esterna che ci invade — piuttosto profondamente — e in ultima analisi la funzionalità della propria persona somatica e psichica in generale: volersi impossessare di tutto ciò, seguendo una libidine di potere rovesciata, conduce alla falsa evidenza e al totalitarismo. Non in questo: diventare intimo con tutto ciò e saperlo, ma nel contrario: essergli estraneo fino alla sensazione di stupore, sta l'unica possibilità, per chi è in rapporto d'amicizia con lo spirito, di trarre anche dalla propria « immagine esterna » la scintilla produttiva.

1949

Sabato 17 dicembre

Il nostro quotidiano non ha l'obbligo della sessualità manifesta; ne può essere libero nelle sue faccende per tratti larghissimi. Quando l'eros nasce da situazione e concretezza, esso si crea anche la sua particolare parzialità, la quale è molto analoga alla parzialità pseudologica, non però in quanto alla sua origine che equivale alla normale meccanica dello spirito: questa parzialità è necessaria per tenere insieme l'erotico, se così si può dire: un muro divisorio contro il nostro quotidiano, difesa contro di esso, difesa però anche del quotidiano contro la sessualità, precisamente mercé la dipendenza di essa da questa parzialità specifica e spontanea, la quale può nascere in maniera normale soltanto da concretezza e situazione, e solo sulla loro base la sessualità può costruire il suo sistema di coordinate per uno spazio nuovo.

Domenica 18 dicembre

Qualunque cosa è possibile solo nella parzialità, tanto più qualcosa d'importante: nel destino individuale, nelle cosiddette culture, nelle situazioni decisive della storia mondiale. Il secondo concetto generalissimo, dopo « vita », si chiama « stato ». E questo è già qualcosa di complesso sopra ogni immaginazione, e il bordo estremo che lo trattiene, forse si potrebbe già chiamare grazia.

In un'epoca di massa lo scrittore è obbligato a impostare un « come se », vale a dire: innalzare il grado di realtà effettivamente esistente del suo tempo, senza riguardo all'esiguo numero di teste degli individui rimasti ancora distinti nel mezzo di una massa. Tres faciunt collegium. Infatti, qui possono bastare addirittura due, l'autore e il suo lettore; « questo tempo ci esonera in effetto da ogni dovere di comunicazione », così tempo fa mi scriveva Gütersloh, « però Dio è il lettore par excellence e la Sua intelligenza e la Sua acribia non possiamo mai soddisfarle abbastanza ».

1950

Mercoledì 22 febbraio

La critica letteraria dovrebbe essere esercitata come se esistesse un'istanza di sorveglianza scrupolosissima, che domandasse conto a chiunque volesse far passare un polpettone per un'opera d'arte. Oppure: sotto il « come se » di una pur impossibile estetica normativa. E infatti: ogni vera critica si comporta così.

Martedì 14 marzo

Rivoluzione è stanchezza di vita. Si risolve la questione politica attraverso l'annullamento totalitario della politica, ogni problema con l'annullamento della dialettica, la « questione degli ebrei », reale o immaginaria, con l'annullamento degli ebrei — e via dicendo fino all'annullamento della vita in generale. Sbarazzarsi del fardello della storia, vuotando il presente, gettando l'accento dal passato al futuro astratto, per il cui vantaggio però si commettono hic et nunc dei crimini alquanto concreti: questo è l'ultima saggezza di tutti questi anemici spirituali ... « avant tout des fusillades massives; puis le bonheur universel... » (Valéry, *Tel quel*).

Martedì 21 marzo

La sinistra e la destra, in senso politico, personificate, ci sono sempre apparse come ciascuna repellente alla sua maniera, e non poteva essere diversamente; ambedue sono decadenze — non, davvero, di un centro indolente, di nessun atomo superiore a loro, e neanche centro perché pronto a scivolare nei due sensi secondo le circostanze: ma decadenze da quel piano su cui sta l'uomo che agisce storicamente, il quale è sempre e conservativo e rivoluzionario insieme e non conosce questi correlativi come possibilità isolate.

Mercoledì 6 settembre

Va bene. Comincio a dire addio a me stesso. Questo è conforme alla mia età. Ieri ho compiuto 54 anni. Cerco la profondità esterna, dialettica della vita, non più quella interna, lirica. Si apre uno sguardo completamente nuovo lentamente, pianissimo, pigramente, vischiosamente, uno spostamento di nuvole, un cambiamento di luce.

Lunedì 11 settembre

Mi sembra pensabile che mi nasca una nuova forma di questo diario, sotto il motto: « La profondità è fuori ». (Gütersloh). Dopo il *Diario di uno scrittore* (1944-46) che rappresentava la cronaca personale di un — ancora! naturalista, dopo il *Liber epigrammaticus* (1946-48) e finalmente dopo questo V volume dei *Commentarii* (*), potrebbe cominciare una VI parte

(*) Suddivisione originale conforme ai notes disponibili (in guerra e nell'immediato dopoguerra un vero lusso).

di prosa non « epigrammatica », ma « precisa » — per applicare alla situazione questi termini di Gütersloh —, la quale parte descriverebbe ciò che mi circonda e, visto che non sono più occupato con me stesso, annoterebbe le cose grandi e piccole di questo tempo, in funzione quasi simile alle analoghe descrizioni del medioevo, scritte da gente cui un ego psicologico era ancora sconosciuto: mentre qui l'autore desidererebbe di tornar già a dimenticare il suo.

.....

La tensione e la frizione continue fra due gruppi di stati che si prendono per le due metà del mondo e ciascuno, naturalmente, per quella migliore, prova digià, dopo passati due o tre anni, che una comunicazione linguistica — si scelga come lingua ufficiale quale si voglia — dovrebbe trovarsi al di là del possibile. Questo fatto dimostra un rapporto diverso delle due parti verso la realtà, e ciò significherebbe che la parte totalitaria avrebbe già consolidato una seconda realtà. Qui ora si dovrebbero aspettare forme apparenti del fenomeno speculare. E infatti non mancano.

Lunedì 25 settembre. Di nuovo a Vienna

Viaggiava nel mio compartimento il signor Amedeo Morondini, direttore del museo d'agricoltura di Trieste: uomo intelligente e vivace — fu possibile condurre con lui, che sapeva appena il tedesco, una conversazione non priva di interesse su Dante (che io attaccavo e che egli difendeva in modo quasi magistrale), aiutandoci con una specie di italiano-latino (*).

Venerdì 27 ottobre

Davanti a ogni dialetto o modo di parlare dialettale ho la sensazione di qualcosa di teatrale e di non-autentico. Ogni dialetto volgare mi sembra come il prodotto di un compiuto adattamento e con ciò è già detto che chi parla in dialetto originalmente era nato per un linguaggio migliore! — un adattamento per dimostrare in modo tranquillizzante che si è assolutamente altrettanto volgari quanto tutti gli altri e perciò si è della loro specie.

Mercoledì 15 novembre

La concessione che un autore debba frenare i desideri molteplici e complessi della sua persona privata per non arrivare sul piano delle figure, sotto certe circostanze significa praticamente una presa sublime sullo strumento della bell'e confezionata morale borghese, alla quale il suo comportamento in questo caso si adegua: unicamente per non diventare oggettivo e complicato a se stesso e per non turbare la liscia ansia dello spirito con occlusioni come nel serpente che ha appena mangiato ...

(*) Nota marginale: il direttore di un museo d'agricoltura in Austria sarebbe difficilmente in grado di dire qualcosa di ricordabile in materia letteraria.

Moralità dunque per bisogno di distanza, pour ne pas s'y mêler, s'intende al popolo delle figure... In altre parole: l'ascesi è possibile con l'intenzione esplicita di diventare grazie a essa nient'altro che un uomo del tutto ordinario, caratteristica universale che uno scrittore deve sempre rivendicare.

Venerdì 17 novembre

Capisco che i filosofi abbiano sempre risollevato la questione della sostanza. Su quale fiume tutta questa continuità storica sta navigando, che cosa c'è come legatura o letto per tutte queste manifestazioni singole? Contemplando gli smarrimenti continui e sorprendenti della mia vita: a che cosa accade tutto ciò, a che cosa si aggiunge come accidente? Tutto possiede in profondità un piano di vita autentica, e soltanto quando abbiamo violentato questo spazio e, per così dire, scantinato le cose, solo allora siamo in grado di nominarle: ma così la nostra topografia dei piani superiori, la nostra topografia delle sopraelevazioni è comparabile alla descrizione di arcipelaghi le cui isole siano i vertici di continenti sommersi.

*Traduzioni di Margaret Contini
autorizzata dalla casa editrice Biederstein di Monaco.*

POESIE
di
Attilio Bertolucci

ENTRANDO NEL TUNNEL

*Entrando nel tunnel verde calpestando la terra
chiazzata di violetto — le ombre
sono colorate o sono le spoglie
del glicine ancora qui da noi — pensavo
d'andare incontro al fresco del mattino
a occhi vivaci
a un virile fervore a forni accesi
allegramente riducenti in faville ultima notte —
ma uscito fuori era il calore
del giorno e io
costeggiavo una messe inutile e vuota
una sonora segale selvatica
incrociavo snervati adolescenti imperiali procedevo
in pieno sole solo.
Avrebbe mai il mio sguardo
incontrato montagne azzurre per la distanza
la mia sete trovato acqua scaturente da rocce?*

I MESI

a R.T.

*Letto in Emile Mâle che gli scultori del Nord
nella serie dei mesi fanno trebbiatore settembre
in Italia fanno luglio.*

Ma qui oltre i mille metri sull' Appennino non è

*già il tempo girato un'altra volta l'estate sconfitta
e scesa in pianura come una villeggiante
stanca d'annuolamenti meridiani?*

Intanto è tornato il sereno con lunghi respiri celesti

*perché possano battere il grano maturato a fatica
con le more e le nocchie che ne limitavano i campi
brevis e bruniti da piogge
rifugio di quaglie interrogantisi nel grigioazzurro*

*zincò dell'alba. Ora è il pomeriggio lento
a passare misurato al metronomo
del piccolo motore a scoppio
di una trebbiatrice in miniatura venuta dalla Toscanella*

*evoluta che sta dietro il crinale impervio e prende
tepore dal mare. Il cuore si rassicura e batte
regolare con la battitura
delle spighe se questa fatica e festa agricola dura*

al chiudersi del millennio che s'apre con i mesi di Francia.

VIAGGIANDO VERSO LA PRIMAVERA

*ho incontrato il mare grigio fiorito di mimose
mi sono adattato
ho assolto con pazienza al mio mandato —
dal mare grigio un occhio di luce mi chiamava
spostandosi mi turbava visibilmente
la mia faccia infiammava
quella vita mobile facendosi sera sulle acque.*

I GABBIANI

*Non avevo mai visto gabbiani sulle rive del Tevere
cangianti in questa fine d'inverno le penne e le acque.
Mi sono appoggiato al granito come fanno quelli
che vegliano sulla propria vita o morte usando
un'intenta pazienza ma i miei occhi distratti
seguivano le planate rapinose degli uccelli plumbeoargentei
sino a che furono sazi i ventri affusolati i becchi
già risplendendo su altri flutti a un sole diverso
per il procedere inevitabile del tempo le mie
pupille stanche e ancora voraci ormai volte
sull'emporio mobile delle vie popolose di Roma
alla cerca disperata nell'ora dell'ipoglicemia
d'un alimento improvviso soltanto a me noto
in una rivelazione gioiosa e sterile nell'ombra-luce
sanguigna da attici e cornicioni meridiani
fumigando sui colli i rami verdi della potatura
sino a ottenebrare il cielo pietoso del ritorno.*

VERMIGLIA ERA

*Vermiglia era la sera e io Lasciatemi
dormire Che io continui a dormire procedevo
verso il collinoso cumulo di dimore
avvicinandomi al vermiglio volto della sera
che una sciarpa fuggente Oh fa'
che io dorma avanzavo
per una salita dolce quasi impercettibile
luce del giorno e rosso della sera
su me che camminavo impegnando
una mortale contesa e io
impotente seguivo
la direzione della sera
chiedendo pietà e ancora sonno a questi lari benigni.*

PER UNA LUNA MIGLIORE

di

Ennio Flaiano

« Che meravigliosa notte, che silenzio. E che Luna piena. Copernico brilla come argento liquido. E guardi Tycho! E Platone! (*Una pausa*) È molto, professore, che manca dalla Luna? ».

« L'ultima volta è stato dieci anni fa, di questa stagione. Mi dicono che è cambiata ».

« Dieci anni! Se la vede adesso, non la riconosce ».

« Probabilmente. So che gli amerlots hanno fatto grandi cose lassù ».

« Ah sì, grandi impianti. Molte residenze. Pieno di alberghi, di piscine, c'è un gran fervore edilizio. A Clavius, quel cratere giù, che sembra il picciolo del satellite... ».

« Conosco Clavius. Ebbene? ».

« A Clavius, ho un cognato che ha un appalto, c'è anche un golf, un casino da gioco e un luna park. Non è esaltante pensare che lassù ora stanno divertendosi esattamente come qui da noi? ».

« Sì, esaltante... A così vertiginosa distanza, sospesi nello spazio... ».

« Non intendevo questo. Anche noi siamo a una vertiginosa distanza, da tutto, e sospesi nello spazio. Forse, un residuo di orgoglio tolemaico le fa credere che non siamo sospesi? O infilati a un piuolo? O sulle spalle di Atlante? ».

« Me ne guarderei bene. Dicevo... Siamo sospesi, certamente. Il fatto è che divento vecchio e io la Luna la ricordo quand'era ancora deserta, senza luce, senz'acqua, senza strade, e per arrivarci!... ».

« Lei parla di quarant'anni fa ».

« Cinquanta. Il mio primo viaggio fu nel '12. Ero ragazzo. Avevo vinto una borsa di studio ».

« E della Luna ne ha conservato un ricordo... ehm... esclusivo, da pioniere un po' superato dagli avvenimenti ».

« Dò questa sensazione? ».

« Professore, lei è uno di quegli spiriti sentimentali che rimpiangono il passato e vorrebbero fermare l'attimo fuggente? Non pensa che la Luna sia migliore oggi di quanto non lo fosse ai suoi tempi? ».

« C'era del buono anche allora ».

« Che cosa aveva di migliore? ».

« Non ho detto: migliore. Ho detto che c'era del buono anche allora. Era senz'altro peggiore. Selvaggia, quasi. Ma per anni ci ho passato le vacanze, proprio a Clavius, mio padre dirigeva l'osservatorio. La ricordo volentieri così, voglio dire disorganizzata, con poche baracche, molto entusiasmo, una gran fede, un'inebriante speranza... Era piena di una strana pace e di solitudine. Era la "nostra" Luna ».

« Uhm! Strana pace... solitudine... E lei dimentica i progressi ».

« No, affatto. Vorrei che lei non travisasse il mio pensiero... ma talvolta, ricordando quei tempi, prima dell'Associazione, mi sento pervadere da una curiosa tenerezza. Come per qualcosa che sia morto e che pure continui a vivere in noi. Non so spiegarmi bene... ma le sarà successo di pensare ad una persona scomparsa... come se fosse ancora viva, e di parlarle, di ridere con lei di cose usuali e senza importanza... O comunque (che confusione!) di ricordare il tempo passato e di vederlo incompiuto, cioè ancora suscettibile di un nostro intervento ».

« Nobili malinconie! Ma abbassiamo la voce, quel signore laggiù, l'ingegnere, potrebbe registrare la nostra conversazione. Per quanto... *(Una pausa)*

Dunque... che cosa le piace di quella preistoria? Forse l'esistenza assurda e disordinata che conducevano gli uomini prima dell'Evo lunare? L'eterna incertezza nella quale erano costretti a vivere, col timore delle guerre, della totale distruzione? Rimpiange le ridicole lotte tra le potenze d'allora? Le *duole* la Storia? Lei è per la perequazione dei bottoni? ».

« No, no, sono per la centralizzazione! ».

« Rimpiange le crudeli istituzioni di quei tempi? La famiglia, forse? Il matrimonio, con tutti i suoi pasticci tribali, gli amanti da allevare... ».

« I figli, vuol dire ».

« Già, i figli. O rimpiange quella tortuosa psicologia... come si chiamava? che scaturiva dall'istinto di riproduzione libero e mal diretto e che rende oggi illeggibile tutta la letteratura dell'Evo medio inferiore? Rimpiange... accidenti, come si chiamava... mi aiuti... quella cosa che facevano tutti... che ne parlavano sempre... quella cosa che si faceva anche a letto! ».

« Forse... l'amore? ».

« Precisamente, l'amore! Lo rimpiange? ».

« Me ne guarderei bene ».

« E che cosa, allora? Non le piace la Sistemazione Definitiva? Chiara, facile, che anche un bambino trova la sua strada? Non le piace il Pieno impiego del tempo libero? È per una riforma del Servizio sessuale obbligatorio? Parli, sono tutt'orecchi. Rimpiange l'arte di allora, quella scadente attività consolatoria per pochi eletti? Rifiuta l'arte a pressione? È contro l'Informazione totale? Contro la Deformazione parziale? Contro la Piramide? ».

« Dio me ne guardi! ».

« Lei ha nominato Dio. Rimpiange forse anche Dio? ».

« Ma no... Ho detto così, Dio, per una vecchia abitudine ».

« Lei ha l'abitudine di nominare Dio invano? ».

« Che cosa vuol farmi dire? È un'esclamazione... per dare forza al discorso ».

« Come può un concetto tramontato dare forza a un discorso? ».

« Ecco, questo è il punto: come può? Mistero. E ora la prego di scusarmi, sono un po' stanco ».

« Stanco un corno. Sia chiaro. Che cos'è che non le va? ».

« Niente. Tutto bene. Il mondo si avvia ad essere perfetto, forse lo è di già. La colpa è mia che sono nato con una deplorable tendenza all'imperfezione. Mea maxima culpa! La felicità piena mi turba, la pace piena mi allarma, la Luna piena... ».

« Ssst! Vuol rovinarsi? (*Una pausa*) Lei non sa usare la Felicità condizionata, questo è il punto. Lei mi ricorda quelle popolazioni sottosviluppate e depresse di un secolo fa che trovavano fastidioso l'uso delle scarpe ».

« Sì, ha ragione, ci si deve fare l'abitudine. È per il nostro bene »...

« Buona sera. Di che cosa stavate parlando, se è lecito? ».

« Della Luna, ingegnere. Stavamo elogiandone il costante progresso. Il professore mi faceva notare che appena cinquant'anni fa la Luna era praticamente una landa selvaggia. Da non credersi! Ma ora, guardatela! Certo, non si può non provare un certo orgoglio pensando che è diventata una cosa nostra, un immenso telecentro, il presidio della pace eterna, il trampolino per il futuro. Ma ci dica, ci dica le sue impressioni, siamo impazienti ».

« Sono tornato dalla Luna una settimana fa ».

« Abbiamo tutte le fortune! Ci dica, ingegnere. (Che noia, adesso ci parlerà della Luna) ».

« Bene, vi confesso che stento a riadattarmi al Pianeta. Ho un mese di ferie e non vedo l'ora di tornare a Keplero, nel Procellarum: io vivo lì, dirigo la Centrale d'Ipnosofia ».

« Interessante. Cosicché, la Terra, una delusione ».

« La Terra! Mi sembra tutto vecchio, qui, polveroso e complicato. Per cominciare, c'è troppa aria, il che favorisce la conversazione. Ma il guaio è che è difficile capirsi. Troppe lingue, troppi concetti, troppi residui di filo-

sofie putride che ammorzano la verità. E poi, guardatevi! Un guazzabuglio di razze, di popoli, una confusione... alti e bassi, belli e brutti, nudi e vestiti... e siete troppi, troppi! Non si circola più. È un via-vai faticoso, come in quella sciagurata torre di Babele doveva essere la domenica. Lassù siamo tutti eguali, sani, evoluti e condizionati. Abbiamo una sola lingua, poverissima di vocaboli, i verbi si coniugano soltanto al presente, gli avverbi e gli aggettivi sono cinque o sei, l'imprecisione risulta impossibile. Per mangiare diciamo "gnam", per bere "bumba", per dormire "dodò". Il resto si fa senza dirlo ».

« Questa lingua essenziale favorisce, immagino, il sorgere di una nuova poesia ».

« Questa lingua essenziale ci serve per i telegrammi. Ogni altra attività letteraria ci è ignota. Professore: la letteratura è la denuncia di uno stato di imperfezione, sì, o no? Perché dovremmo coltivarla noi, che siamo perfetti? Non abbiamo bisogno di niente. Noi ignoriamo il passato e il futuro, coi quali voi vi torturate. È forse vita, la vostra? Sapete come vi chiamiamo, lassù? La Muffa. Voi siete il prodotto statistico di sciagurate condizioni ambientali umide. I veri uomini siamo noi, gli eletti, che viviamo contro l'ambiente e lo dominiamo ».

« Ah, vi invidio! Penso che lassù avrete raggiunto davvero la Piena felicità ».

« Abbiamo abolito anche questo concetto. Noi *siamo*, e basta. Certe volte, a guardare dalle nostre cupole la Terra illuminata... ».

« Uno spettacolo fantastico, nevvvero? ».

« ... ci viene da vomitare, come se improvvisamente vi mettessero davanti, su un piatto, le vostre stesse viscere e in più tutti i vostri errori, le vostre colpe, la vostra miseria. Voi scegliete ancora, giudicate, amate... ».

« Oh, no, ingegnere, lei esagera! ».

« Non esagero. Voi *amate*. I vostri centri sensori, diciamolo pure, vi spingono continuamente ad una scelta, che è in fondo un atto d'amore. Voi avete ancora la vostra maledetta libertà... ».

« Adesso lei ci offende! ».

« Mi lasci finire. Voi avete ancora la vostra libertà di movimento. Siete come animali spaventati dall'esperienza, andate a spasso, oziate, vi nascondete, ridete e piangete, vi annusate, vi accoppiate, eccetera. Quel che vi manca è un minimo d'ordine. Ma state attenti, lassù sta venendo fuori una generazione dura, che pensa già ad espandersi ».

« Lei crede, ingegnere, che la Terra sarebbe un obiettivo degno di interesse? Così povera, lercia, imperfetta? Non ci lusinghi ... ».

« Silenzio! Sentite? ».

« Che cosa, professore? (Dio mio, che spavento!)».

« I cani! Sentite? I cani che abbaiano alla Luna! Si chiamano tra di loro, si rispondono da un cascinale all'altro... Tutta la collina velata dalla luce lunare è piena di cani... Come dice García Lorca?... “ un orizzonte di cani... un orizzonte di cani... ”. E poi? Non ricordo il resto! E poi? ».

LA DIMENSIONE DEL TEMPO NEL «PURGATORIO»

di

Luigi Blasucci

Una delle principali novità tematiche del *Purgatorio* rispetto all'*Inferno*, e più in generale uno degli aspetti meglio distintivi della seconda cantica, è costituito dalla presenza del tempo nello svolgimento della sua azione. E non intendiamo qui riferirci a quel tempo considerato in astratto, materia per lo più dei frequenti richiami pedagogici di Virgilio:

«ché perder tempo a chi più sa più spiace» (III, 78);

«pensa che questo dì mai non raggiorna!» (XII, 84);

«viene oramai, ché 'l tempo che n'è imposto
più utilmente compartir si vuole» (XXIII, 5-6)...

motivo, questo, che benché più insistente nel racconto dell'ardua salita su per il monte, trova pure il suo riscontro in altri passi dell'*Inferno*, ugualmente collegati col tema del lungo e difficile cammino:

«Andiam, ché la via lunga ne sospigne» (IV, 22);

«lo tempo è poco omai che n'è concesso» (XXIX, 11);

«Levati su» disse 'l maestro «in piede:
la via è lunga e 'l cammino è malvagio,
e già il sole a mezza terza riede» (XXXIV, 94-96)...

E nemmeno, a rigore, intendiamo riferirci, o perlomeno non intendiamo solo riferirci a certi fissaggi solenni dell'ora, tipici della seconda cantica, intesi a sottolineare alcuni momenti fondamentali dell'azione, inquadrandoli spesso nel movimento armonico degli astri.

Tale ad esempio la designazione dell'aurora sulle rive dell'isoletta, con cui s'inizia la vera azione del viaggio (II, 1-9); tale la descrizione delle tre ore mattutine (IX, 1-18; XIX, 1-6; XXVII, 94-96) in cui si svolgono i sogni premonitori di Dante, giunto ai tre punti cruciali del suo itinerario: alle soglie del vero Purgatorio, alle soglie degli ultimi tre gironi dove si purga l'amore per troppo di vigore, alle soglie del Paradiso terrestre. Collocate per lo più a inizio di canto e sviluppate con particolare ampiezza di riferimenti astronomici e mitologici, tali designazioni, considerate per sé, ci richiamano piuttosto a quella esatta sapienza costruttiva con cui Dante pensò e ordinò la cronologia dell'intero suo viaggio. Quando noi invece parliamo di una presenza del tempo nello svolgimento del *Purgatorio* vogliamo riferirci a un motivo più discreto e insieme diffuso, di cui semmai quelle designazioni costituiscono le punte più vistose: un motivo consistente nella registrazione assidua del progresso delle ore lungo l'arco di un giorno terreno, che accompagna la descrizione del viaggio arricchendola di una dimensione del tutto ignota al pellegrino degli altri due regni.

Nell'*Inferno* certo non mancavano alcuni riferimenti alla vicenda del tempo; ma si trattava di rari richiami esterni alla posizione degli astri, che risuonavano enigmatici e lontani nel buio della notte sotterranea:

« già ogni stella cade che saliva
quand'io mi mossi » (VII, 98-99);

« i Pesci guizzan su per l'orizzonta,
e 'l Carro tutto sovra 'l Coro giace » (XI, 113-14);

« già tiene 'l confine
d'amendue li emisperi e tocca l'onda
sotto Sobilia Caino e le spine » (XX, 124-26);

« e già la luna è sotto i nostri piedi » (XXIX, 10)...

Tra il crepuscolo serale nell'« oscura costa », al di qua della porta infernale, e il cielo della prealba intravisto per il « pertugio tondo » alla fine della « natural burella », sono trascorsi all'incirca due giorni e due notti. Tuttavia se si prescinde da quei rari computi mentali, nessun richiamo interno, nemmeno alla creaturalità di Dante eventualmente bisognosa di sonni, ci è stato offerto per una concreta scansione del tempo infernale. Non solo per le anime che vi risiedono, ma anche per i pellegrini che l'attraversano, l'*Inferno* risulta di fatto un mondo senza tempo.

Per ragioni ancor più evidenti il viaggio di Dante nel Paradiso si porrà come un viaggio fuori del tempo. L'unico vero riferimento temporale della cantica sarà quello contenuto all'inizio del I canto:

Fatto avea di là mane e di qua sera
tal foce quasi, e tutto era là bianco
quello emisferio, e l'altra parte nera... (I, 43-45);

ma si tratterà di un riferimento inteso a situare per un'ultima volta il pellegrino sul monte del Purgatorio (così come il riferimento al giorno che « se ne andava » e all'« aere bruno » l'aveva situato per un'ultima volta sulla terra, prima della discesa nel « cieco mondo »). Dopo quell'accenno iniziale, il tempo come misura attuale scomparirà del tutto dalla cantica e dal poema; e per stabilire una prospettiva di durata Dante dovrà semmai far ricorso, per due volte, a determinazioni spaziali (XXII, 133-53; XXVII, 79-87): determinazioni su cui si è esercitata l'erudizione degli specialisti per convertirle in misure temporali (delle quali intanto l'unica certa sembra essere quella che si riferisce all'arco di cielo percorso da Dante coi Gemelli fra la prima e la seconda visione della terra: la lunghezza di mezzo clima, ossia novanta gradi, dunque sei ore); ma che non valgono certo a introdurre nell'azione del *Paradiso* la nozione attuale del tempo ⁽¹⁾.

Nel *Purgatorio*, viceversa, l'iniziale descrizione del cielo color d'oriental zaffiro, illuminato dallo splendore di Venere e delle quattro stelle « non viste mai fuor ch'alla prima gente », mentre segna il gioioso recupero della luce e degli aspetti del paesaggio terreno dopo la lunga notte infernale, costituisce insieme l'avvio di tutta una serie di riferimenti temporali che si dislocheranno lungo l'arco della narrazione richiamandosi l'un l'altro. Per stabilire tali riferimenti Dante si servirà volta per volta, oltre che di pure determinazioni astronomiche, dei vari elementi offerti dalle concrete situazioni ambientali: lo spettacolo degli astri, il colore del cielo, il taglio della luce sul monte, la posizione dell'ombra; elementi tutti che, catalogati di solito sotto le rubriche di « poesia del cielo » o di « poesia del paesaggio », acquistano una particolare funzione nella dinamica del racconto dantesco in rapporto al motivo del tempo. Ne nascerà spesso l'effetto non tanto di un quadrante controllato a ore fisse, quanto di una dimensione viva e attuale evocata nel suo continuo fluire.

Un'idea di questo fluire è già offerta al lettore nel I canto, con la sua vicenda di luce trascolorante: un motivo di fondo che percorre tutto il canto e lega le varie fasi della azione dei pellegrini, dal loro primo arrivo nel nuovo regno fino al rito purificatorio sulle rive dell'isoletta. Dopo la vasta descrizione iniziale dell'ultimo cielo notturno (dove tuttavia la contemplazione immobile dello spettacolo celeste si anima a un certo punto di un primo accenno a una dinamica temporale: « un poco me volgendo all'altro polo, / là onde il Carro già era sparito »), due successivi riferimenti al progresso della luce inseriti nel séguito

⁽¹⁾ Del tutto irrelato sarà invece il riferimento, contenuto in *Par.*, xxxii, 139, a un tempo che scorre per Dante vivo: « Ma perché 'l tempo fugge che t'assonna »; passo la cui interpretazione è del resto tuttora controversa.

del racconto bastano per suggerire quella viva dimensione di tempo che scorre: alla fine del discorso di Catone, l'accento al sole che sta per spuntare:

« lo sol vi mosterrà, che surge omai... » (I, 107),

in cui quell'*omai* istituisce un rapporto di durata con tutta l'azione precedente, coinvolgendola nella continuità di una prospettiva temporale; e poco più oltre, dopo la scomparsa di Catone e l'invito di Virgilio al suo discepolo, di seguirlo per dove la pianura « dichina ai suoi termini bassi », l'annuncio dell'alba che invade il cielo notturno con la sua luce:

L'alba vinceva l'ora mattutina
che fuggìa innanzi, sì che di lontano
conobbi il tremolar della marina (I, 115-17):

dove la rivelazione paesistica contenuta nell'ultimo verso, uno dei tre o quattro più celebrati di tutto il poema, non va isolata dalla considerazione della vicenda temporale descritta nei due versi precedenti, vicenda espressa appunto da due verbi di progresso, *vinceva e fuggìa*, a suggerire l'idea di un tempo che scorre. Né a rigore la serie dei riferimenti temporali nel I canto si esaurisce in queste esplicite determinazioni dell'ora, perché anche semplici congiunzioni o avverbi di tempo, considerati entro quella viva trama di richiami, finiscono con l'assumere una funzione più significativa che in altri contesti narrativi del poema: tale il *quando* del v. 120 (« Quando noi fummo là 've la rugiada / pugna col sole »), tale il *poi* del v. 130 (« Venimmo poi in sul lito deserto »), che contribuiscono a spazieggiare ulteriormente l'azione nella prospettiva di un tempo concreto.

In corrispondenza, per così dire, speculari col motivo del tempo svolto nel I canto si pone il canto VIII, con la sua vicenda opposta di luce che si spegne e di tenebre che invadono il cielo. Per questo aspetto il canto è tutto un sapiente intrecciarsi di azioni ritmate sul tempo. Esso si apre con la designazione spiegata dell'ora del tramonto:

Era già l'ora che volge il disio... ,

designazione condotta questa volta non per riferimenti astrali o paesistici, ma per pure notazioni psicologiche⁽¹⁾. Non si tratta, beninteso, di una semplice *variatio* retorica sul motivo dell'ora, considerata la funzionalità di quelle perifrasi psicologiche in rapporto a

(1) Scrive a questo proposito M. Marti: « È straordinario notare come le sensazioni, pur sottili e dolcissime, abbiano in questo squarcio completamente ceduto ai sentimenti. Non il sole che cade, non gli effetti della luce radente, non il progressivo, malinconico annerarsi dell'aria; ma il disio dei naviganti, la nostalgia degli esuli e dei pellegrini, il ricordo delle cose e delle persone care, mentre il giorno si muore. Non un tramonto, dunque, ma il sentimento del tramonto Dante esprime in questi poeticissimi versi » (*Simbologie luministiche nel « Purgatorio »*, in *Realismo dantesco e altri studi*, Milano-Napoli, 1961, p. 97). L'articolo del M. contiene alcuni spunti suggestivi nella direzione del nostro tema, specialmente per quel che riguarda le osservazioni sul « fenomeno di luce in movimento ».

una situazione sentimentale di « nostalgia insieme terrena e celeste, che unisce in una medesima malinconia le anime che aspirano alla patria celeste e il pellegrino che ha in cuore la lontana patria terrena »⁽¹⁾. Tuttavia, al di là della sua particolare carica melodico-evocativa, questo esordio di canto va anche visto in una prospettiva più generale di indicazioni sulla vicenda del giorno che declina, vicenda che prende le sue mosse fin dal canto VI:

« e vedi omai che 'l poggio l'ombra getta » (VI, 51);

« Prima che sie là su, tornar vedrai
colui che già si cuopre de la costa,
sì che' suoi raggi tu romper non fai » (VI, 55-57);

« Ma vedi già come dichina il giorno » (VII, 43);

« Prima che 'l poco sole omai s'annidi » (VII, 84);

sì che rispetto al motivo del tempo il disio dei naviganti e la nostalgia del pellegrino finiscono per adempiere, all'inizio del canto VIII, lo stesso ufficio che l'ombra del monte o la posizione degli astri in altri passi della cantica. Dopo l'ampio esordio melodico, piccoli discreti accenni temporali disciolti nella narrazione servono a tener viva quella dimensione di tempo che passa:

Io vidi quello essercito gentile
tacito *poscia* riguardare in sùe (VIII, 22-23);

per lo serpente che verrà *vie via* (ivi, 39);

E Sordello anco: « *Or avvalliamo omai*
tra le grandi ombre... » (ivi, 43-44);

fino alla successiva designazione della sera che invade la valletta con la sua ombra:

Temp'era già che l'aere s'annerava... (ivi, 49),

verso che ci richiama per la sua impostazione a quello d'inizio, e in cui la ripresa dell'avverbio *già* sta a indicare il compimento di un'altra fase del tempo. Tuttavia a differenza della prima designazione, liricamente prolungata sulle note del ricordo e della nostalgia, questa si consuma rapidamente nel giro di un movimento narrativo che l'assorbe tutta in sé, con una penetrazione viva di tempo e di azione:

Temp'era già che l'aere s'annerava,
ma non sì che tra li occhi suoi e' miei
non dichiarisse ciò che pria serrava (ivi, 49-51).

(1) A. MOMIGLIANO, commento al *Purgatorio*, Firenze, 1946, p. 317, n. 1.

Tacita registrazione del tempo, ma insieme avvio ad un'azione mossa, nitidamente orchestrata nei suoi vari momenti: il riconoscimento tra i due amici, le accoglienze affettuose, la spiegazione di Dante, la sorpresa delle anime, il discorso accorato di Nino Visconti. Dopo questa pagina così ricca di movimento, la descrizione del cielo ormai notturno trapunto di stelle, a cui Dante rivolge gli occhi suoi « ghiotti », ci riporta al motivo silenzioso del tempo che passa:

Li occhi miei ghiotti andavan pur al cielo,
pur là dove le stelle son più tarde,
sì come rota più presso allo stelo (ivi, 85-87).

Ma anche qui quel motivo non vive isolato, legato com'è alla notificazione di un evento che interessa la struttura del racconto: le tre facelle « di che il polo di qua tutto quanto arde » hanno preso nel cielo il posto delle « quattro chiare stelle » ammirate al mattino, ormai basse sull'orizzonte:

Ond'elli a me: « Le quattro chiare stelle
che vedevi staman son di là basse,
e queste son salite ov'eran quelle » (ivi, 91-93).

L'avverbio *staman* evoca la prospettiva di un'intera giornata trascorsa e suggella così il circolo narrativo-temporale apertosi col mattino del I canto.

Nei due canti ora esaminati il motivo del tempo ha certo un suo rilievo particolare, coinvolgendo la stessa vicenda trascolorante della luce nelle sue fasi estreme. Ma tra questi estremi, tutta una serie intermedia di notazioni sulla situazione del sole ci permette di seguire di canto in canto il progresso delle ore. Il primo di questo tipo di riferimenti è dato dalla lunga perifrasi astronomica che apre il II canto:

Già era 'l sole all'orizzonte giunto... ,

una di quelle solenni perifrasi che, come s'è detto, servono a situare l'azione del pellegrino nel movimento armonico degli astri; ma dove il *già* iniziale, un avverbio di prospettiva temporale, determina anche la funzione dell'intero passo in rapporto al motivo interno del tempo che procede; motivo del resto reso esplicito dalla chiusa del brano, in quella figura emblematica dell'Aurora dalle guance cangianti:

sì che le bianche e le vermiglie guance,
là dov'ì era, della bella Aurora
per troppa etate divenivan rance (II, 7-9).

Qui tuttavia il sole non è ancora una presenza visibile e la designazione dell'ora si conclude in un'altra notazione paesistica di colore (*bianche, vermiglie, rance*), sia pur mediata dall'im-

magine mitologica. Ma d'ora innanzi fino ai canti del tramonto il motivo del tempo si esprimerà piuttosto in una serie di rilevazioni dirette della posizione del sole nel quadrante celeste:

Da tutte parti saettava il giorno
lo sol, ch'avea con le saette conte
di mezzo il ciel cacciato Capricorno (II, 55-57);

ché ben cinquanta gradi salito era
lo sole... (IV, 15-16);

« vedi ch'è tocco
meridian dal sole... » (IV, 137-38).

In queste determinazioni esatte, svincolate da ogni appiglio paesistico (ma non prive di una loro sottile suggestione, specialmente se considerate all'interno dei singoli contesti narrativi, quali pause contemplative che scandiscono e spaziano lo svolgimento dell'azione), il sole appare più che altrove nella sua specifica funzione di « ministro maggior della natura » che « col suo lume il tempo ne misura » (*Par.*, X, 28-30).

Una riprova eloquente dell'attenzione di Dante al trascorrere del tempo nel *Purgatorio* ci può essere offerta per via negativa dall'esordio del IV canto, ossia in una situazione in cui si tratta di registrare da parte del poeta un salto di quell'attenzione. Tutto intento ad ascoltare le parole di Manfredi, Dante non si era accorto che il sole era salito di ben cinquanta gradi sull'orizzonte (erano trascorse cioè tre ore e venti minuti dalla sua levata); e per motivare questo vuoto egli introduce una minuta disquisizione scientifica sulle varie potenze dell'anima, in polemica colla dottrina platonica della pluralità delle anime, arrivando così a isolare la facoltà che percepisce il passare del tempo e a giustificarne la momentanea assenza:

Quando per dilettanze o ver per doglie
che alcuna virtù nostra comprenda
l'anima bene ad essa si raccoglie,

par ch'a nulla potenza più intenda;
e questo è contra quello error che crede
ch'un'anima sovr'altra in noi s'accenda.

E però, quando s'ode cosa o vede
che tegna forte a sé l'anima volta,
vassene il tempo e l'uom non se n'avvede;

ch'altra potenza è quella che l'ascolta,
e altra è quella c'ha l'anima intera:
questa è quasi legata e quella è sciolta (IV, 1-12).

« Ch'altra potenza è quella che l'ascolta »: vorremmo dire, appunto, che questa potenza ascoltatrice e registratrice del tempo è particolarmente operante nella rappresentazione del secondo regno.

Ne deriva a tutto il racconto, tra l'altro, un senso di continuità pausata e ritmata che non è piccola parte dell'unità narrativa della cantica. Grazie alla presenza della dimensione temporale, infatti, non solo le vicende sensibili dell'azione, ma anche gli elementi più intellettuali, quali i ragionamenti scientifici e filosofici, vengono immessi naturalmente nel flusso della narrazione. Un esempio luminoso può esser costituito dall'esposizione che Virgilio fa al suo discepolo nei canti xvii-xviii della teoria dell'amore, per spiegare il sistema morale su cui si fonda la partizione del Purgatorio. Qui il confronto con la corrispondente spiegazione della prima cantica, quella dell'xi canto in cui è esposta la topografia morale dell'Inferno, può esser molto utile per valutare la particolare sapienza ritmico-narrativa che presiede alla composizione del *Purgatorio*. Le due spiegazioni prendono l'avvio da una situazione analoga: l'impossibilità momentanea di procedere e l'opportunità di riempire la sosta forzata con degli utili ragionamenti; esse inoltre si svolgono con un analogo andamento di dimostrazioni perspicue e ben scandite, qua e là avvivate dagli interventi del discepolo che ringrazia e pone altre domande: andamento proprio, del resto, di tante pagine didascaliche del poema. Tuttavia diverso è il taglio narrativo che l'autore imprime alle due dimostrazioni. Quella dell'*Inferno*, dopo la motivazione enunciata sommariamente e vorremmo dire anche pretestuosamente a inizio di canto (la necessità di adusare il naso al puzzo che esala dall'abisso sottostante), procede per la misura del canto intero e s'incastra perciò con una sua evidenza di parentesi didascalica nella compagine serrata del racconto, tra il canto degli eresiarchi e quello dei violenti contro il prossimo. Viceversa la spiegazione del *Purgatorio* s'innesta naturalmente nello svolgimento dell'azione che occupa circa i primi due terzi del canto xvii: l'uscita dal fumo degl'iracondi, la visione degli esempi d'ira punita, l'invito dell'angelo della pace, la salita al quarto girone. Durante il racconto di quest'azione l'autore ha avuto modo di insinuare alcune notazioni sul progresso del tempo nell'ultima ora del giorno:

e fia la tua immagine leggera
in giugnere a veder com'io rividi
lo sole in pria, che già nel corcar era (xvii, 7-9);

usci' fuor di tal nube
ai raggi morti già ne' bassi lidi (ivi, 11-12);

« procacciam di salir pria che s'abbui,
ché poi non si poria, se 'l di non riede » (ivi, 62-63);

sicch  quando i due poeti giungono alla fine della salita,   ormai l'ora del crepuscolo:

Gi  eran sopra noi tanto levati
li ultimi raggi che la notte segue,
che le stelle apparivan da pi  lati (ivi, 70-72).

Ma col venir meno della luce, secondo la misteriosa virt  della montagna, anche la « possa delle gambe » vien meno: e i due pellegrini sono ormai fermi sulla sommit  della scala, « affissi / pur come nave ch'a la spiaggia arrivi ». La suggestione dell'ora, il silenzio del ripiano e l'immobilit  dei pellegrini contribuiscono a creare un'atmosfera di sospensione e di raccoglimento, propizia a pacate meditazioni. Dante infatti attende un poco per udire « alcuna cosa del novo girone », poi si rivolge al maestro per chiedergli notizie di esso; e Virgilio, dopo averlo ragguagliato sulla questione particolare, lo invita ad ascoltare una pi  lunga spiegazione, per « prendere alcun buon frutto » di quella « dimora ». Il ragionamento che segue, dunque, ha gi  avuto una sua ambientazione temporale (l'inizio della notte), oltre che locale (il ripiano deserto del monte), che ne impronter  in certo modo l'intero svolgimento, associandolo a un'idea viva di solitudine montana e di notte che scorre. A tener desta quell'idea giova indirettamente la pausa che si stabilisce tra la fine del canto e l'inizio del successivo, pausa che coincide col compimento di una parte del discorso di Virgilio (laddove nell'*Inferno*, come s'  detto, tutto il ragionamento si svolgeva nella misura di un canto). Colla ripresa narrativa del canto XVIII, infatti, nel silenzio ch'  disceso sulle ultime parole di Virgilio e in quell'attento scrutare del maestro nel viso del discepolo, si fa per un momento pi  sensibile il motivo della solitudine e dell'ora:

Posto avea fine al suo ragionamento
l'alto dottore, ed attento guardava
nella mia vista s'io pareo contento;

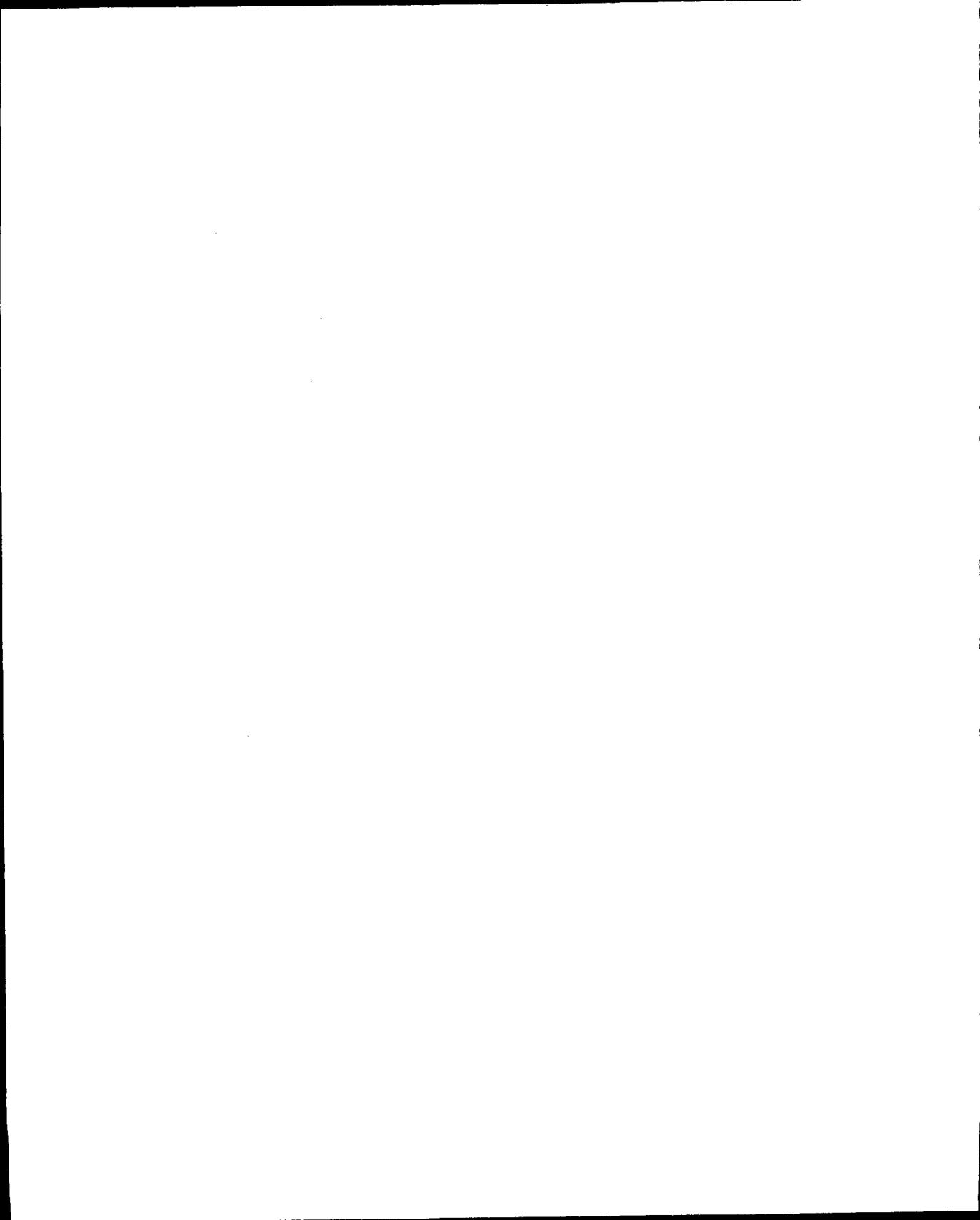
e io, cui nova sete ancor frugava,
di fuor tacea, e dentro dicea: « Forse
lo troppo dimandar ch'io fo li grava ».

Ma quel padre verace, che s'accorse
del timido voler che non s'apriva,
parlando, di parlare ardir mi porse... (XVIII, 1-9).

Dopo questa pausa solenne riprende con nuovo respiro la lezione di Virgilio sui massimi argomenti dell'amore e del libero arbitrio. Quando finalmente il suo discorso sar  giunto al termine, lo sguardo rivolto da Dante al cielo di mezzanotte, con la luna sorta da poco e campeggiante tra rade stelle, mentre richiamer  la nostra attenzione ai dati esterni del



Mario Mafai: *Cestino di fiori* (1938)



paesaggio dopo la lunga parentesi intellettuale, ci suggerirà anche il senso di una concreta durata temporale:

La luna, quasi a mezza notte tarda,
facea le stelle a noi parer più rade,
fatta com'un secchion che tutto arda... (ivi, 76-78)⁽¹⁾.

La prima naturale giustificazione di questa costante presenza del tempo nello svolgimento della cantica la si può rinvenire, come del resto è stato fatto, nella stessa situazione narrativa, che comporta la visibilità del cielo e delle vicende della luce. Ma è una giustificazione, a ben vedere, non del tutto esauriente. Intanto, bisognerebbe supporre che quell'attività registratrice del tempo si risvegliasse in Dante con uguale insistenza in ogni situazione di visibilità della luce. Ora si potrà ricordare come di tutta l'azione descritta nei primi due canti dell'*Inferno* e svoltasi nello spazio di una giornata terrena, Dante si sia limitato a registrare solo i due estremi cronologici, il mattino (I, 37-40) e la sera (II, 1-3), evocati a loro volta non tanto per un'autonoma esigenza di ambientazione temporale, quanto in funzione dei due opposti stati d'animo che, col loro valore simbolico, essi suscitano nel protagonista: la speranza (« si ch'a bene sperar m'era cagione / ... l'ora del tempo ») e la sfiducia (« e io sol uno / m'apparecchiava a sostener la guerra / sì del cammino e sì della pietate »). Ma un esempio forse più probante, in quanto ricavato dalla stessa seconda cantica, è costituito dagli ultimi sei canti di essa. Dal mattino con cui s'inizia l'azione del canto xxviii, infatti:

Vago già di cercar dentro e dintorno
la divina foresta spessa e viva,
ch'alli occhi temperava il novo giorno... (1-3),

sino al meriggio descritto verso la fine del canto xxxiii, solenne ora terminale fissata da Dante all'azione del *Purgatorio*:

E più corusco e con più lenti passi
teneva il sole il cerchio di merigge,
che qua e là, come li aspetti, fassi... (103-05),

nessun'altra registrazione del tempo interpunge la narrazione di quei canti: è come se nel *Paradiso* terrestre il tempo si fosse fermato⁽²⁾. In realtà la rappresentazione del tempo nel

⁽¹⁾ Suggestivamente il Momigliano: « quel sorgere di luna — così spazieggiato e sottolineato a mezzo il canto, che dà il senso della notte giunta al suo colmo, del silenzio dell'universo... » (*Il paesaggio della « Divina Commedia »*, in *Dante, Manzoni, Verga*, Messina-Città di Castello, 1944, p. 25).

⁽²⁾ Si potrebbe forse sottilizzare osservando che nella divina foresta la luce arriva filtrata, e che questa circostanza costituisce in certo modo un ostacolo per la registrazione della vicenda del tempo. Ma a parte la considerazione che quella circostanza non influisce poi sulla rappresentazione finale dell'ora meridiana, sta di fatto che una simile limitazione, ove fosse riconosciuta, rientrerebbe pur sempre nell'invenzione dantesca, a cui evidentemente la scansione del tempo non doveva più apparire necessaria. Si veda su ciò anche la fine di questo articolo.

suo procedere non è tanto un'astratta prerogativa della materia del *Purgatorio*, quanto un motivo collegato intimamente col pellegrinaggio di Dante nel regno della purificazione. Questo pellegrinaggio è infatti non solo un visitare o un registrare, come per lo più nell'*Inferno*, ma soprattutto un procedere e un acquistare. Dante è qui più che mai un attore, e la purificazione si attua oltre che per le anime anche per lui, proprio mediante l'azione del suo viaggio. Non è un caso che quest'azione richieda, rispetto a quella degli altri due regni, un tempo sensibilmente maggiore (la salita per il monte dura infatti tre giorni interi, mentre uno solo ne ha richiesto la discesa per la voragine infernale e poco più di uno, o poco meno di due, ne richiederà il viaggio per i vari cieli ⁽¹⁾), e che la creaturalità del pellegrino vi sia più direttamente impegnata, coi suoi sonni e coi suoi risvegli. Prima di accingersi alla sua ascesa, inoltre, Dante si è sottoposto a un rito purificatorio in riva al mare; alle soglie della porta sacra del *Purgatorio*, egli si getta devotamente ai piedi dell'angelo guardiano, battendosi tre volte il petto e chiedendogli umilmente di sciogliere il « serrame »; proseguendo di girone in girone, gli vengono via via cancellati dalla fronte i sette P che l'angelo guardiano gli ha inciso; il passaggio del muro di fiamme, all'uscita dell'ultimo girone, è un atto purificatorio che si compie sulla sua stessa carne; e infine anche per lui, non meno che per le anime, vige la legge annunciata da Sordello, dell'impossibilità di proseguire l'opera della purificazione nelle ore notturne. La conseguenza sul piano della struttura narrativa di questa mutata posizione del pellegrino, divenuto soggetto attivo di purificazione, è il capovolgimento dei rapporti, rispetto all'*Inferno*, tra i due elementi principali del racconto: la descrizione del viaggio e gli incontri. Nell'*Inferno* dominavano gli incontri, a cui la descrizione del viaggio serviva da discreta cornice; nel *Purgatorio* domina il viaggio come autonomo motivo conduttore, nel quale i vari incontri tendono a inserirsi come suoi particolari momenti ⁽²⁾. E non solo gli incontri, ma i riti, le visioni e, come s'è visto, gli stessi ragionamenti entrano come momenti dell'itinerario, assunti nella sua dinamica progressiva. Ora la misura sensibile di quel procedere è data appunto dal tempo che colla varietà delle sue fasi accompagna e scandisce l'azione del pellegrino.

Una conferma sul piano linguistico di questa particolare funzione del tempo rispetto al motivo del viaggio può esser costituita dall'uso dell'avverbio *già*, con cui sono spesso introdotte, come si sarà notato, le designazioni dell'ora nella cantica. L'uso sistematico di quell'avverbio, richiamando nel corso del racconto la nozione successiva di fasi del tempo che si compiono (nozione in cui è implicita spesso la sollecitudine per l'ora che fugge in

⁽¹⁾ Si veda in proposito A. CAMILLI, *La cronologia del viaggio dantesco*, in « Studi danteschi », xxix (1950), pp. 63-84; e M. PORENA, commento al *Paradiso*, Bologna, 1959, p. 271.

⁽²⁾ Su questa centralità della vicenda di Dante penitente, sì che « i vari personaggi diventano tappe progressive del suo processo di liberazione », si vedano le interessanti osservazioni contenute nello studio di B. PORCELLI, *Il canto XXVI e la poesia del « Purgatorio »*, nel volume collettivo *Lectures del « Purgatorio »*, Marzorati, Milano, 1965.

misura in cui la nozione del tempo veniva di tanto in tanto richiamata durante lo svolgimento del viaggio:

già ogni stella cade che saliva (VII, 98);

Ma viene omai; ché già tiene 'l confine
d'amendue li emisperi e tocca l'onda
sotto Sobilia Caino e le spine (XX, 124-26);

e già la luna è sotto i nostri piedi (XXIX, 10);

e già il sole a mezza terza riede (XXXIV, 96).

Ma si trattava appunto di richiami sporadici, che per ciò stesso non arrivavano a stabilire un rapporto vivo di relazioni. Più frequente in proporzione era semmai nella prima cantica l'uso di un *già* spaziale, modulo di misura più appropriato alla natura d'un viaggio svolgentesi in una dimensione cieca, sottratto alle vicende della luce:

Già eravam dalla selva rimossi... (XV, 13);

Già era in loco onde s'udia 'l rimbombo... (XVI, 1);

Io sentìa già dalla man destra il gorgo... (XVII, 118);

Già eravam là 've lo stretto calle... (XVIII, 100); ecc.

Quanto poi al *Paradiso*, non è un caso che in esso, per la sua stessa atemporalità e per la sua natura di visione più che di azione, venga quasi del tutto meno l'uso del *già* in entrambe le funzioni.

Tenendo conto della solidarietà del tempo con l'azione del viaggio nel regno della purificazione, si potranno intendere le implicazioni intimamente religiose contenute in molti riferimenti all'ora da noi finora considerati in relazione a un motivo più che altro creaturale. La prima serie di passi da riesaminare in questo senso è costituita appunto da quelle designazioni del tempo in cui è coinvolto il movimento sincronico dell'intero universo: designazioni la cui ampiezza e solennità, piuttosto che al puro entusiasmo scientifico di un Dante iniziato ai dolcissimi veri dell'astronomia⁽¹⁾, andrà ricondotta allo stesso carattere sacro ed esemplare del viaggio, di un viaggio il cui protagonista, com'è ormai chiarito, è sì un « io » storico, ma anche un « noi » universale. Si aggiunga a questo anche il fatto che, come s'è notato all'inizio, quelle designazioni sono introdotte in prossimità dei momenti cruciali dell'azione, a sottolinearne l'importanza decisiva nell'economia del viaggio. Par-

⁽¹⁾ Così il Camilli, riferendosi in generale alle descrizioni astronomiche nel poema (art. cit., p. 62, n. 1). Ma per quanto riguarda il *Purgatorio* è solo una mezza verità. L'importanza dei passi astronomici in relazione al significato sacro del viaggio è stata per contro avvertita dai più sensibili interpreti della cantica; basterà fra tutti ricordare il Momigliano (comm. cit., p. 269, n. 1-6) e il Flora (*Il canto II del « Purgatorio »*, in *Lecture dantesche* a cura di G. Getto, vol. II, Firenze, 1964, pp. 686-90).

tendo da queste espressioni più solenni della sacralità del tempo, sarà possibile individuare anche al fondo di designazioni apparentemente solo idilliche delle caratteristiche implicazioni religiose, connesse con i significati simbolici di cui quelle designazioni vengono a caricarsi in rapporto con l'azione sacra del viaggio: dalla rappresentazione dell'alba vittoriosa sull'ultimo cielo notturno, ora topica celebrata variamente dall'innografia liturgica cristiana ⁽¹⁾, ai frequenti riferimenti al sole nelle varie fasi del suo corso celeste: a quel sole il cui significato simbolico non sarà necessario documentare con ricorsi a sacre scritture, in quanto esso è manifesto nello stesso racconto dantesco. Il sole è infatti, fin dall'inizio del poema, il « pianeta / che mena dritto altrui per ogni calle » (*Inf.*, I, 17-18); e poi ancora, per quel che attiene più propriamente alla seconda cantica, il « dolce lume » che « scalda il mondo e che sovr'esso luce », e a cui Virgilio s'affida entrando nel nuovo cammino (*Purg.*, XIII, 16 sgg.); o infine, con significato religioso più dichiarato, il « logoro che gira / lo rege eterno con le rote magne » (*Purg.*, XIX, 62-63). Né va dimenticato a questo proposito che l'itinerario del *Purgatorio*, a differenza di quello infernale che si svolgeva per l'intero giro della voragine, si compie tutto nella metà del monte che guarda il cammino del sole, con evidente significato simbolico: e che anzi il viaggio di Dante da oriente a occidente passando per il settentrione « viene addirittura a somigliare al cammino del sole nel tempo felice dell'equinozio » ⁽²⁾.

Ma dove il motivo temporale si riempie di particolari implicazioni sacre è in quelle parti della narrazione in cui è descritto il cammino dei pellegrini nell'ultima ora del giorno. Il tema della luce che a poco a poco si spegne è svolto da Dante con larghezza di determinazioni per tutte e tre le giornate del suo viaggio. Si può anzi dire che la suggestione di quell'ora abbia prodotto una sua dilatazione all'interno del racconto dantesco; e sta di fatto che i passi che si riferiscono al giorno che declina superano in numero e in estensione le rispettive determinazioni attinenti alle altre parti del giorno. Ora al fondo di quei passi c'è una precisa motivazione sacra, quella enunciata per la prima volta da Sordello ai due poeti carichi di stupore: l'impossibilità di procedere di notte su per la montagna, ossia di proseguire nelle tenebre l'opera della purificazione:

E 'l buon Sordello in terra fregò 'l dito,
dicendo: « Vedi? sola questa riga
non varcheresti dopo il sol partito:
non però ch'altra cosa desse briga
che la notturna tenebra ad ir suso:
quella col non poder la voglia intriga... » (VII, 52-57).

⁽¹⁾ Sulla carica allusiva e simbolica delle albe del *Purgatorio*, oltre al citato articolo del Marti, si veda anche E. RAIMONDI, *Il canto I del « Purgatorio »*, Lectura Dantis Scaligera, Firenze, 1963, dove si richiama espressamente il ricordo degl'inni cristiani intorno all'alba vittoriosa della notte.

⁽²⁾ M. PORENA, commento al *Purgatorio*, Bologna, 1959, p. 330.

Di qui la necessità di « studiare il passo » finché c'è la luce, di impiegare il tempo concesso dalla Grazia fino all'ultimo suo attimo:

« procacciam di salir pria che s'abbui,
ché poi non si poria, se 'l dì non riede » (xvii, 62-63);

« non v'arrestate, ma studiate il passo,
mentre che l'occidente non si annera » (xxvii, 62-63).

Si tratta in fondo, com'è stato avvertito, del ricordo di un passo evangelico, e precisamente dell'esortazione di Cristo ai suoi discepoli: « Ambulate dum lucem habetis, ne tenebræ vos comprehendant; qui ambulat in tenebris, nescit quo vadat » (Giov. xii, 35); ricordo convertito da Dante in una suggestiva invenzione « strutturale ». Il carattere sacro di questa invenzione, sapientemente risolto in una concretezza di situazioni narrative sempre variate, trova la sua espressione più solenne nella descrizione dell'ultimo tramonto, quello del canto xxvii. Il tema del giorno ormai alla fine è già annunziato nell'esordio, attraverso una serie di determinazioni astronomiche le quali, chiamando in causa gli altri punti fondamentali di riferimento terrestre (Gerusalemme, la Spagna e l'India), innalzano l'indicazione del tempo a una significazione sacra, accentuata dal ricordo della passione di Cristo e dal legame che viene implicitamente a stabilirsi tra quel fatto e la redenzione di Dante ormai vicina al suo termine:

Sì come quando i primi raggi vibra
là dove il suo fattor lo sangue sparse,
cadendo Ibero sotto l'alta Libra,

e l'onde in Gange da nona riarse,
sì stava il sole; onde 'l giorno sen giva,
come l'angel di Dio lieto ci apparse (xxvii, 1-6).

L'ampia designazione astronomica fissa ancora una volta il pellegrino in uno dei punti cruciali del suo viaggio: al di qua della traversata delle fiamme, oltre le quali è l'accesso al Paradiso terrestre. Superate le renitenze di Dante e compiuta la difficile traversata, il tema del tramonto è ripreso attraverso le parole dell'angelo all'uscita delle fiamme; parole in cui il motivo consueto della luce che se ne va e della necessità di affrettare il passo, particolarmente ribattuto e scandito, sfocia in una solenne evocazione della sera imminente:

« Lo sol sen va » soggiunse, « e vien la sera:
non v'arrestate, ma studiate il passo,
mentre che l'occidente non s'annerà » (ivi, 62-63):

dove può essere utile notare come il verbo *annerarsi*, già impiegato per la sera del canto viii,

« Temp'era già che l'aere s'annerava », acquisti nel nuovo contesto una significazione più imponente, nella misura in cui il soggetto *occidente* suggerisce un'idea di geografica vastità nei confronti del più smorzato e intimistico *aere*. Altrettanto solenne è la successiva rappresentazione della luce che si spegne, dove il fenomeno è colto per la prima volta nella sua imponente attualità, quasi a esaltarne l'implicito significato sacro:

Dritta salla la via per entro 'l sasso
verso tal parte ch'io toglia i raggi
dinanzi a me del sol ch'era già basso.

E di pochi scaglion levammo i saggi,
che 'l sol corcar, per l'ombra che si spense,
sentimmo dietro e io e li miei saggi (ivi, 64-69).

Alla tensione descrittiva di questo passo che accompagna fino all'ultimo suo attimo la vicenda del transito della luce, segue il quadro immenso della notte che invade il cielo in ogni parte (si ponga mente alla funzione dilatante dell'aggettivo ripetuto: « *tutte* le sue parti immense », « *tutte* sue dispense »), e che, fiaccata ormai nei pellegrini « la possa del salir più e 'l diletto », li dispone finalmente al riposo:

E pria che 'n tutte le sue parti immense
fosse orizzonte fatto d'uno aspetto,
e notte avesse tutte sue dispense,

ciascun di noi d'un grado fece letto;
ché la natura del monte ci affranse
la possa del salir più e 'l diletto » (ivi, 70-75).

Il carattere essenzialmente epico-sacro di questa nuova situazione di arresto può essere adeguatamente misurato dalla particolare potenza del verbo, *ci affranse*, paragonato alle rispettive espressioni, più crepuscolari e attenuate, con cui nei canti VII e XVII era designato lo stesso fenomeno: « quella col non poder la voglia intriga », « O virtù mia, perché sì ti dilegue? », « la possa de le gambe posta in triegue ». Lo stesso riposo che ne consegue, illustrato dal duplice paragone delle capre e dei pastori, non è riconducibile a una normale situazione idillica, così come non è bucolico l'atteggiamento di quei pastori, nel quale il Momigliano ha giustamente ravvisato « qualche cosa di sacro e come di biblico »⁽¹⁾. E quando dal fondo dell'« alta grotta » in cui si è adagiato, il poeta può scorgere su in alto, attraverso la stretta fenditura, le stelle « di lor solere più chiare e maggiori », la vicenda del tempo tocca, in quell'imminenza silenziosa della meta celeste, il punto più alto della sua sacralità.

⁽¹⁾ Comm. cit., p. 471, n. 76-93. Ma tutta la vicenda del tempo nel canto XXVII ha nel Momigliano un interprete magistrale.

Ma la rappresentazione del tempo nel canto xxvii non si arresta alla descrizione di questa notte. Essa include infatti anche la descrizione successiva dell'alba e del mattino, venendo così a disegnare per tutto il canto una parabola tramonto-sera-notte-alba-mattino che, precedentemente ripartita nello spazio di più canti, acquista qui invece per la sua stessa condensazione un rilievo primario, tanto che per quest'aspetto il xxvii può essere ben definito il canto del tempo. Nella sacralità spiegata di questo tempo si realizzano le più significative corrispondenze della cantica: dalla designazione astronomica iniziale del giorno che « sen giva », che riprende all'altro capo del viaggio e in ora opposta la designazione iniziale altrettanto molteplice del ii canto, alla rappresentazione del tramonto e della notte, che ci richiama con implicito riferimento ai tramonti e alle notti dei canti vii-viii e xvii-xviii; dall'indicazione della prim'ora mattutina in cui s'inquadra il sogno di Lia:

Nell'ora, credo, che dell'oriente
prima raggiò nel monte Citerea,
che di foco d'amor par sempre ardente... (ivi, 94-96),

simmetrica nel suo stesso attacco alle indicazioni mattutine che precedono i sogni dei canti ix e xix (« Nell'ora che comincia i tristi lai... », « Nell'ora che non può il calor diurno... »), alla successiva descrizione dell'alba che dilaga nel cielo:

E già per li splendori antelucani,
che tanto a' pellegrin surgon più grati,
quanto, tornando, albergan men lontani,

le tenebre fuggian da tutti lati... (ivi, 109-112),

così lontana, nella sua trionfante luminosità, dall'alba trepida ed assorta sulle rive dell'isola (si noti ancora una volta la funzione dilatante dell'aggettivo *tutti*, che dà una ben diversa carica allo stesso verbo di *Purg.*, I, 116: « l'ora mattutina / che fuggia innanzi »); mentre, com'è stato concordemente osservato, l'immagine gioiosa dei pellegrini ormai vicini alla loro patria si richiama per antitesi all'immagine del « novo peregrin » del tramonto del canto viii, dove si esprimeva una diversa situazione di accoramento e di lontananza. In questo quadro di decisive corrispondenze, anche l'ultimo accenno del canto al progresso del tempo, implicito in quel riferimento di Virgilio al sole ormai sorto:

Vedi lo sol che in fronte ti riluce (ivi, 133),

può esser visto in prospettiva con la situazione opposta del sole rispetto al pellegrino all'inizio del viaggio: « Lo sol, che dietro fiammeggiava roggio... » (iii, 16); prospettiva non solamente astronomica, come del resto già il Buti aveva visto, cogliendo il significato simbolico di questo sole mattutino raggiante sulla fronte del poeta rivolto ormai a levante: « secondo la lettera, stava volto inverso l'oriente, sì che il raggio li percoteva la fronte; e

allegoricamente dà ad intendere che la grazia di Dio riluce nella fronte sua..., spenti in essa li segni dei peccati ».

Su questo mattino radioso annunciato alla fine del xxvii si apre poi la lunga descrizione del canto xxviii in cui Dante, divenuto signore di se stesso, s'incammina liberamente nella divina foresta, « prendendo la campagna lento lento »: la tensione del viaggio è ormai finita. Ma con questa tensione, come abbiamo osservato, vien meno anche quell'attività registratrice del tempo che caratterizzava le varie fasi dell'ascesa su per il monte. L'azione diventa ora visione o rito, e può svilupparsi per ben sei canti in un giro di tempo materiale corrispondente a circa sei ore, in realtà in una dimensione irriducibile a un tempo concreto. La finale designazione del meriggio infatti, nella sua funzione di termine cronologico imposto all'azione della cantica (e insieme di ora iniziale dell'ascesa verso i cieli), ha un valore più che altro « strutturale ». In realtà la vicenda del tempo era strettamente connessa con l'azione del viaggio.

Di questa vicenda noi abbiamo cercato di sottolineare, oltre la ricca varietà degli sviluppi nel racconto dantesco, l'intima motivazione sacra. E tuttavia dobbiamo dire che essa non cessa di affascinare il lettore anche sul piano di una pura resa di realtà terrena (la rappresentazione del tempo che procede e la sua solidarietà con le vicende dell'uomo), in cui la stessa presenza del sacro non annulla ma esalta gli elementi umani, facendoli vibrare più intensamente nella dilatazione dei significati. In questo senso il tempo del *Purgatorio* va annoverato tra i tanti altri aspetti terreni che escono potenziati dalla rappresentazione dantesca dello « status animarum post mortem », non in romantico conflitto ma, appunto, in sostanziale accordo con la concezione religiosa del poema. Vorremmo infine aggiungere (e crediamo di averlo sufficientemente fatto intendere nelle nostre analisi) che quella viva compenetrazione di tempo e di azione costituisce anche una delle conquiste più originali dell'arte narrativa dantesca.

L'ENTE

di

Fulvio Tomizza

Erano scesi in gruppo dalla corriera e a macchia d'olio si allargarono sullo spiazzo di cemento racchiuso nei due bracci del fabbricato, raggiunsero la strada, la superarono calpestando la siepe e si arrestarono al limite della campagna, fermi a un passo dalla terra nuda.

Furono le donne ad entrare per prime nella terra, affondandovi le mani come bambini nella sabbia e insieme con fare avvezzo e fin dimenticato, come pugni tremanti di vecchie nella pila dell'acqua santa. Allora si mossero anche gli uomini e, disperdendosi a distanze regolari, presero ad avanzare a grandi passi quasi a misurarne la superficie.

Ma ritornarono sulla strada, donne e uomini vestiti di festa, poiché un uomo — come aveva detto? dell'Ente — aveva indicato la terra a loro riservata al di qua della strada fino al mare. Ora anche le donne camminavano in fila, curvandosi di quando in quando a levare un'erba, una radice conficcata in una zolla. Gli uomini non si curavano di quelle inezie e tracciavano linee rette con le palme a freccia.

Le scarpe buone ormai imbiancate da quella polvere o sabbia, erano giunti in una prima casa e la macchia d'olio parve allora restringersi. L'avevano come presa d'assalto entrando difilati nella cucina con il fornello montato, introducendovisi dalla stalla deserta, non un filo di fieno, superando il portico e i due gradini di cemento, ricongiungendosi con gli altri

in cucina o disseminandosi su per le scale nelle varie stanze e nel solaio, calando nel bagno con la doccia inclinata e il closet ancora impagliato. Ci fossero state sedie o panche da sedere infine si sarebbero anche seduti, gli uomini misurando dal solaio altre porzioni di quella terra giallo-friabile, le donne un gomito appoggiato sul tubo del fornello; ma restavano da vedere le stalle, la concimaia, il porcile bianco di calce anche all'interno, il pollaio con le buche per le uova; e poi altre case, stalle e concimaie del tutto identiche da una parte e dall'altra e di fronte, oltre la strada, anche se con la facciata ancora invisibile perché anch'essa dava a ponente.

Affaticati, qualche donna già con le scarpe in mano, si sparsero ancora per i lotti uguali, allargandosi ancora, occupando altre identiche case. I nuclei familiari si ricomposero e molte case non vennero toccate; riuniti, si dividevano poi anche tra marito e moglie, lui a controllare la buca del foraggio nella stalla, lei a provare la chiusura delle imposte.

Mentre le giacche stavano appese su maniglie di porte e finestre, giunse uno dell'Ente a dire ch'era ora di colazione, lì nel casamento rosso, e poi avrebbero scelto i poderi. Seguendolo in processione raggiunsero l'argine, costeggiarono la spiaggia, imboccarono la strada tra piante sempre più alte che li doveva portare diritti al casamento. Le voci discordi che si levavano erano il distratto lamento — rumore centuplicato di una cascina al sole — di una bella covata di pulcini.

Giunti che furono all'insalata, l'uomo dell'Ente entrò e disse che bisognava sbrigarsi, la corriera fuori attendeva. Si alzarono intascando in fretta gli avanzi. L'uomo in cravatta, tenendo la portiera spalancata, ora diceva che bisognava andar piano, stare calmi, non spingere: una corsa su e giù per i poderi. Facessero bene attenzione ai numeri e li pronunciassero a voce alta, ma uno alla volta, mi raccomando.

La corriera slittava tra gli esili pioppi cascanti ora sulla strada, ora sui fossati; infilò sicura un primo sentiero in terra battuta (non era ancora il caso di parlare di strade) che si prolungava fino al mare tra quattro e rispettivamente quattro case.

Aggrappati al sedile davanti, guardavano. Passò una casa, un'altra dirimpetto; l'uomo in piedi curvo sul conducente mostrava pazienza. Come si

avvicinarono al secondo gruppo di case e stalle, prese ad illustrarne le rifiniture, le comodità, i ripostigli. Loro zitti che guardavano. Neanche i numeri erano gran che diversi sul frontespizio di ogni casa: 26, 27, 28; non saltavano. E passarono anche quelle case. « Su » disse l'uomo dell'Ente, « queste qui nessuno le vuole? ».

Erano seduti a coppie tra coniugi e ci fu qualche gomitata. Ma ognuno aspettava che si pronunciasse prima quell'altro. Inesorabili si affacciarono le prossime. « Chi vuole aria di mare? » invitava quello in cravatta. « Un po' d'aria di terra, un po' d'aria di mare; sono le penultime arrivando alla spiaggia ».

Qualcuno rise di quell'aria metà e metà e ci fu presto un ridere generale, nervoso, con colpi di tosse e il sudore sulla fronte. Quello pensò bene di cedere allo scherzo. « Ed ecco per chi vuole il mare, i bagni a un passo. Non c'è nessuno della costa? ». « Io » affermò uno di Cittanova. « Allora vuoi questa casa? ». Quello rideva. « Ti piace? ». « Per piacermi, mi piace ». « Allora prendila, di' il numero ». Forse sua moglie lo guardò attenta e lui scosse la testa, ancora ridendo. La corriera era giunta all'argine.

L'uomo ordinò al conducente di girare, e siccome quelli avevano un'aria lieta, guardavano dai finestrini, disse anche tra i denti: « Che adesso vi porto a fare la passeggiata! ».

Imboccata che ebbero ancora la strada, tutti volevano quelle due case. « Trentadue » dicevano, « trentatre! ».

L'uomo fece fermare la corriera e, il taccuino sul ginocchio e la matita sospesa, diceva: « Mettiamoci d'accordo. Come si fa? ». « L'ho detto prima io » sostenne quello di Cittanova. « No ». « Sì! L'ha detto prima lui! ».

Lo stesso avvenne alle case successive. Le donne non mollavano. L'uomo chiuse la biro, se la infilò nel taschino. « È inutile », disse. « Guardate. Facciamo tutte le strade. Ognuno guardi e decida, si tenga in mente il numero. Ci sono molte case vicino al mare e molte vicine alla strada principale ».

Il loro guardare era ora diverso: gli occhi semichiusi e nelle fessure uno sguardo che soppesava. C'era la strada che portava al paese, ai negozi, e tornava comodo averla vicino. Qui la terra mostra di essere più umida,

buona per i foraggi, le verdure. Quest'altra più adatta alle viti. Qui c'è il mare, per i bambini; poi magari li lasci soli e succedono disgrazie. C'è il mare ed anche se si tratta di un'acqua bassa, sporca, il mare dà sempre qualcosa, le seppie d'estate che si possono prendere con la sola mano, basta il lume, e i mitili attaccati alle dighe.

Arrivarono al bosco di acacie e una donna e altre donne e poi un uomo pensarono: qui si è dappertutto come nudi, sotto i raggi. Ma ecco queste acacie; non sono roveri, sono acacie, ma fanno già un po' di bosco, dove non ci si vede, ci si sente soli, non guardati, meglio che in una stanza vuota; dove sfogare una rabbia e mandare la tosse dei bambini. « Fermate! » e la corriera un istante fermò.

Ecco: il folto al di là non lasciava vedere che il cielo. Introdursi, essere soli, con il pretesto di raccogliere stecchi o andar per funghi.

Ripartirono e al casamento, di fronte alla pianta dell'Ente, si misero infine d'accordo. Dovettero buttar a sorte per quelle due case vicine alle acacie. Ripresero la via del Campo-profughi con un cartoncino contrassegnato da un numero come per la tombola o i bagagli.

Tornarono ancora con la corriera che sapeva introdursi nelle strade, fermare a quel preciso numero di casa, lasciarli infine sul ciglio erboso rombando avanti con stacco questa volta definitivo, come lo suggeriva la stessa presenza di un mezzo adibito a trasporti pubblici, in uno stradone polveroso di terra appena battuta — il luccichio troppo nuovo e sinistro di un'autolettiga che entra nel cortile di una cascina tra galline starnazzanti.

Il rassegnato timore e insieme un'illusoria speranza di poter riprendere un giorno il viaggio verso una destinazione ancora ignota e fin troppo conosciuta, riaffiorarono una settimana dopo, all'arrivo del camion che scese difilato nella corte come vi era entrato nella lontana estate e lasciò scaricare sull'erba quelle stesse suppellettili tarlate: ridotte però a poca cosa ormai, una cassapanca un lavamano, che avevano resistito ai due trasporti ma non avrebbero certo retto ad un terzo. Li portarono nella nuova cucina, nelle stanze vuote, e attesero. Lo stesso uomo dell'Ente, in cravatta e capelli ricciuti alle tempie, li invitava a disfarsene; vita nuova casa nuova, mobili

nuovi a sistema rateale, facili a lavarsi, pagherebbero con comodo dopo le prime entrate.

Si può stabilire con esattezza che nessuno fu certo di trovarsi sul suo podere, quello stesso che s'era scelto come aveva potuto, fino alla primavera successiva, al primo nascere e fiorire. Saranno successe anche liti: non eravamo più vicini al mare noi? Il bosco di acacie costituiva il più preciso punto di riferimento. Chi credeva che lo avrebbe avuto proprio di faccia uscendo di casa, chi dietro le stalle come un naturale sottobosco nel quale le galline avrebbero nidato spontaneamente; chi infine era pronto a giurare di aver scorto netto il folto di arbusti da quella stessa finestra che spaziava ora sull'uguale distesa di terra gialla e di case. Si sfogavano intanto ad entrarvi, nel bosco, fischiando e cercando al tempo stesso di non essere uditi: si scontravano invece, deviavano e lo percorrevano tutto fino a ritrovarsi ancora sul netto, davanti a quella terra tuttora incoltivata, con l'immagine della moglie ben visibile alle spalle, oltre tutte le acacie, ferma all'incrocio in cui l'avevano lasciata.

Tornarono a casa in attesa della fioritura, del folto che avrebbero avuto entro il proprio podere, dietro le stalle, in cui camminare non visti: il verde che loro stessi avrebbero incoraggiato ad espandersi con il tocco sapiente delle mani.

Vennero i trattori dell'Ente, ararono di nuovo. Loro dietro, credendo sempre di poter essere di aiuto al prossimo solco. Non restava neppure appiccicata della terra sul vomere, sabbiosa com'era, sì da richiedere finalmente il loro intervento. Colui che guidava bastava a se stesso e a tutto il resto; non voleva bere — « poi gira la testa » — e accennava scherzosamente a un capogiro continuando a manovrare; teneva le sigarette. L'aratro dal canto suo aveva già il peso sopra, una testa di ferro: non occorreva spingerlo che affondasse ancora né correggesse la direzione. In un paio d'ore il podere era arato, un solco anche di traverso a segnare la netta corsa dei viottoli. Una firma sul taccuino e il conducente passò alla proprietà vicina.

Vennero le seminatrici. Le donne si erano levate prima: abbiamo i lavoratori. Essi dissero: « Quest'anno tutto a grano ed erba-medica; rende. Il prossimo magari un po' di frutteto e di viti. Lasciate fare all'Ente, sa quanto

gli occorre e quanto ne può ricavare ». Si sarebbe potuto almeno scegliere le sementi. « Il san pastore, è l'unico per queste terre ». Poter camminare a passo con la seminatrice, coprire i chicchi rimasti fuori dal solco. Ma la macchina non sbagliava. I dischi penetrando formavano solchi e una specie di bilancino trasversale sotterrava e lisciava. Una firma, e quello ripartiva senza neanche salutare.

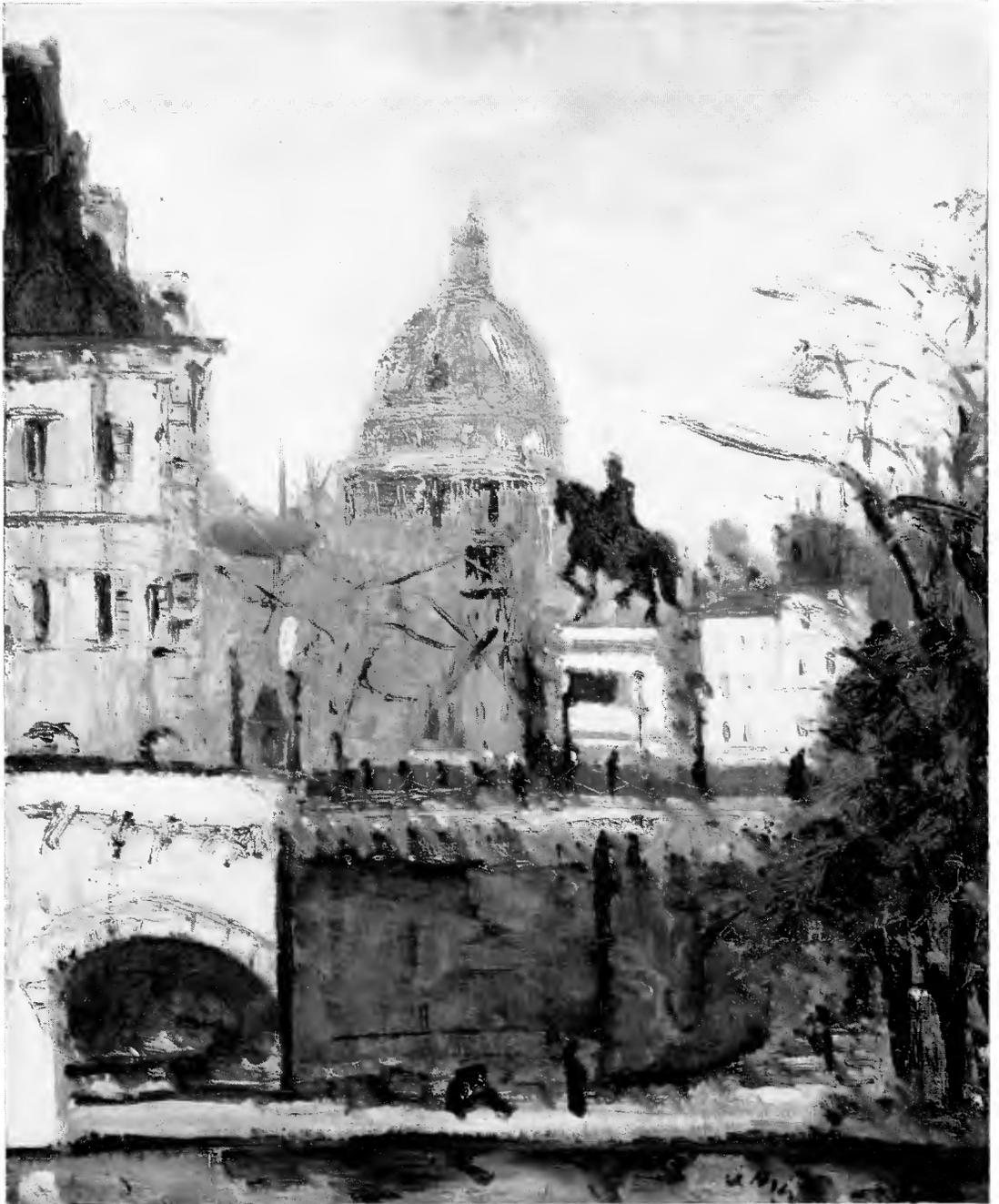
Non restava loro che attendere. Avevano tutto, naturalmente, dal vino all'insalata, i motofurgoncini suonavano il clacson sulla strada. Firme, firme. Denaro non si vedeva. Per che cosa può occorrere il denaro? C'era anche il barbiere, firma. Se proprio volete un acconto, ma abbiamo quasi pareggiato tra le entrate e le uscite. Non restava che attendere. Nella notte, nelle sieste pomeridiane quando nessuno se ne poteva accorgere era affiorata la prima peluria di erba. Dappertutto: nei lotti, regolare ed equidivisa, era frumento; nell'orto, nell'aia, tra le stalle: era gramigna. Ma similmente s'inverdivano anche gli appezzamenti e le proprietà vicine. Piantarono i piselli, i fagioli; s'attorcigliarono alle frasche. Dappertutto, in cento orti, anche in quelle parti dell'Ente riservate alle zone depresse della Carnia, ai mutilati di guerra e agli invalidi del lavoro, verdi steli si arrampicarono su paletti secchi. Spariva il giallo sabbioso; case bianche e verde terra. Gli esili pioppi alle strade mostravano la chioma. Un appezzamento di frumento rigato, un altro, la medica, l'orto e la casa; e, oltre la linea precisa dei pioppi, altri frumenti pettinati, altre case, altro basso verde. Percorrevano le stesse campagne, arrivavano al mare: corto verde lungo i fossati, bassa l'acqua oltre gli argini. La collina che traspariva lontana era un chiodo fitto negli occhi. Ecco: tutt'intorno, — erba da strappare con mano — era apparenza. Somigliava. Dicevi è frumento, è strada, è orto; ma non era quello, né frumento né orto né strada; non era campagna. E il bosco di acacie non era il fitto intrico di roveri e carpini dove ci si può sperdere ed errare in cerca della lontana casetta col lumino, né il suolo era ricoperto dall'altro strame umido, identico in ogni stagione, nel quale dormiva con un solo occhio la biscia-serpente di cui già parlavano i nonni. Costituiva come nient'altro, per miglia e miglia d'intorno, l'indice dell'apparenza e del nuovo inganno.

Quello che mangiavano era roba comperata. Non si richiedeva da loro la minima fatica; se volevano strappare le erbe matte dal frumento, scacciare i passerì e i gabbiani... Ma potevano non farlo: l'eventuale danno rientrava già nel margine di perdita per ogni ettaro previsto dall'Ente. Tutt'al più si poteva mungere le vacche, versare il latte nei vasi che la mattina bisognava caricare sul camioncino. E ad ogni ettolitro di latte la vacca, bella, grande, che avevano legato nella stalla, un po' si sdebitava, diventava sempre più tua. Lo sarebbe diventata del tutto soltanto all'atto di vendita col macellaio quando la sua povera carne equivaleva, nelle entrate e nelle uscite, a un buon arrotondamento.

Un uomo, che poteva essere Giordano, si vestì, andò e disse: « Come la mangiamo? ». Quello non capiva, dietro alla macchina da scrivere, le iniziali ricamate in blu sulla camicia. Pensò Giordano per imporsi il silenzio: qui le donne al concime, gli uomini dietro lo scrittoio. Gli rispose: « Desiderate qualcosa? » Stava per infuriarsi e disse: « Voglio parlare col direttore ». « Il direttore non c'è; se avete qualcosa da dire, ditelo pure ». Incominciò male: « Io lavoro, lavoro... ». L'altro attendeva e lui si corresse; offeso da quella faccia rasata pensò di schiaffeggiarla dicendo: « Voglio dei soldi ». « Vediamo » rispose. « Come vi chiamate? ». Disse il proprio nome che gli pareva ormai un altro, con lui stesso in quell'ufficio, di fronte a quella persona che non gli ricordava nessuno. Sfogliava un registro, si fermò ad una pagina percorsa da lunghe somme. Scuoteva il capo, lo invitò dietro alla scrivania. Non si mosse; sapeva di non doversi muovere, ché era venuto per altro. « Aspettiamo il frumento; avete appena comperato il vitello, e la cucina ». Aveva la frase pronta: « Che sistema è questo? Possibile che dobbiate fare i conti in tasca ad ognuno? ». Non capiva: « Spiegatevi ». « Che voi sappiate meglio di me quanto ho da prendere sul frumento ch'è appena seminato? ». Era contento di questa seconda frase e ora aspettava la risposta del poveretto. Quello capì male. « Qui non si imbroglia nessuno, state tranquillo. Il libro è sempre a vostra disposizione; leggete ». Ripiegò sul fatto ch'egli era contadino e lui no. « Che dobbiate decidere voi i coltivi? ». Ora era lui a sorridere, segno che quell'osservazione gli era stata



1 - Felice Casorati: *Notturmo* (1912)



2 - Filippo De Pisis: *La Senna agli Invalidi* (1927)

mossa altre volte. « L'Ente ha i suoi agronomi, che hanno fatto tutti i rilievi, sanno le coltivazioni che meglio possono rendere anche per gli anni futuri ». Un lampo, un sorriso che non gli piacque come gli fece: « E poi: è nell'interesse anche dell'Ente che si produca e si ricavi il massimo da ogni zolla ». E lui capì. Quell'uomo, o Giordano stesso, capì. Disse tra i denti: voglio parlare col direttore, e prese la porta ma si avviò verso casa. Pedalava trattenendo a stento le lacrime che la visione di quegli identici appezzamenti, le strade intersecantesi tra i pioppi, le case uguali, non contribuivano a fargliele rientrare. Avrebbe voluto dire a lui, al direttore o a chi per lui: « Allora è come di là. Lavorare e ricevere in cambio la roba alla Cooperativa? Oppure: è come al Campo. Anche al Campo si viveva e non facevi niente. C'era la mensa; anche un po' di denaro, il sussidio, la roba degli aiuti americani ». Aveva infilato la strada verso il mare. Davanti a una di quelle case scorse sua moglie che portava dentro la biancheria. Girò in quell'aia.

Venne la mietitura, le spighe reclinavano a terra. Erano due, anche tre uomini questa volta. La lunghissima macchina entrava incerta nell'appezzamento finché non aveva allineato dietro a sé tutte le parti di cui si componeva. Procedeva allora implacabile, precisa. Tra stecche di legno giranti voltolava il frumento che veniva successivamente inghiottito dalla trebbia, risputato in forma di paglia che s'infilava via via in un'altra corsia, distillato nello stillicidio dei chicchi che riempivano i sacchi. L'uomo era fermo a guardare la lunga macchina che si allontanava nel grano cacandogli sotto il naso quelle compresse di paglia che si ammuccchiavano sulla stoppia come quietanze da conservare. E forse anche pensò, vedendo il terreno via via più sgombro che si allargava fino alla macchina: con un altro trattore in coda si sarebbe potuto anche arare simultaneamente, e la seminatrice pronta di dietro che rompe le zolle e l'erpice infine che copre il seme e dispiana.

Li raggiunse a lavoro finito che si caricavano i sacchi su un apposito carretto mentre sulle stoppie si posavano uccelli. Prima di firmare disse: « Me ne prendo un po' per casa ». Lo guardarono come a chiedergli dove tenesse il mulino. Si affrettò ad aggiungere: « Per la semenza ». Uno mostrò di capire e disse: « Se volete. Ma non vi conviene: la nostra è selezionata ».

Questa volta li seguì nel podere vicino, con Saverio che non aveva ancora capito lo scherzo e li attendeva con il fiasco in mano. Li accompagnarono un tratto nel frumento e finirono col guardare e a passarsi loro la bottiglia come due fidanzati. A Saverio la cosa non spiaceva. Volle controllare la paglia: la trebbia non perdeva un grano. Le stoppie: erano uguali, tagliate giusto. Nemmeno a lui spiaceva. Ma pensava che a loro due lì insieme sulla cavedagna quell'affare non doveva assolutamente piacere. E passò ad altre proprietà. Dappertutto: « Domani ci puoi già arare; e senza dover aggiogare le bestie, ammazzarle ». Ecco; a loro tre, a loro quattro che avevano trovato l'ombra e masticavano una paglia, quella faccenda, la firma e tutto, non doveva affatto piacere. Invece: « Hai mai visto andare così in fondo per le viti? È un aratro speciale, e sì che qui non occorrerebbe tanto scavo ». Ma non avevano da lodare i loro campi, né i loro raccolti. Uno aveva una camicia nuova da mostrare, l'altro la camera ammobiliata, il terzo si era comperato il trattore. « Per che cosa il trattore, se è lecito domandare? ». « Ma per portare a casa la paglia, il foraggio. Come fai? ». « Per me, già che ci sono li prego di fare un altro giro, e poi firmo ». « Altri dei poderi vicini, di paesi una volta non tanto vicini, si sono comperati la moto, persino la millecento. E vanno anche fuori con il passaporto a far vedere che stanno meglio, a far crepare di bile quei pochi rimasti »... Si raccontò allora di uno che era andato oltre confine proprio l'altro giorno, per una morte. Tornò e, pallido più per quello che aveva visto e sentito che per il suo lutto, diceva che estraggono le viti, ardono le siepi, riempiono i fossati. Le colline diventano pianura, i casolari sparsi li abbattono: al paese c'è posto per tutti. Mancano infatti braccia e quei pochi giovani preferiscono andare alla fabbrica. Non resta che una sola coltivazione, metterci sotto i trattori. Dalla moto quello assicurava che « tornandoci tra qualche anno non saprai più dove ti trovi, mentre il cimitero è pieno, si torna a scavare sulle prime fosse ». Ammutolirono. Pallidi come stracci, non vantaron né il motore né il mobilio: era il mondo che cambiava e loro non si sentivano né tanto giovani da adattarvisi né tanto vecchi da non capirlo.

L'uomo, o lo stesso Giordano, si alzò, abbandonò l'ombra tra la casa e la stalla, ripercorse tutta la strada fino al mare. Dall'argine guardò il promontorio lontano: un segno su una carta geografica che non gli diceva niente. Aveva in mente bracci di strada rossa in salita, tra alti graioni, dove le faine trotterellavano indisturbate; crocicchi fondi nella terra dove la notte gli strighi si prendevano a randellate. Sentiva preciso l'odore di quella terra lontana — un mirtillo che si decompone in una siepe mai toccata — meglio di quanto non vedesse ora davanti agli occhi il nudo angolo tra le acacie con il verbasco isolato. Si volse ed entrò nelle acacie deciso; avanzava con rabbia, spezzando rami, facendo schioccare sotto le scarpe fresche e fusti divelti. Come vide il cammino via via rischiararglisi davanti, si abbandonò a terra ed eretto sul busto prese a fissare un vuoto velato di ragnatele che galleggiava tra i rami. Andare, l'indomani stesso, e riempirsi la borsa d'innesti di fichi e noccioli, di prugni e ciliegi. Curarsi queste sole piante, e la stalla: condurre una vita tutta persa nel ricordo, camminando nella stessa medica, tra i papaveri del frumento e il caldo respiro delle bestie. Fuori c'era l'Ente.

LA CITTÀ PERFETTA

di

Elémire Zolla

« E così anch'io sono stato sfiorato da questa felicità. Anch'io ho avuto la fortuna di sapere che ci si può recare ogni giorno all'appuntamento con un pezzo di spazio costruito come una persona viva ».

Boris Pasternak, *Salvacondotto*

Il disinteresse originario

Ogni cosa si spiega ritraendola alle sue origini, e all'inizio d'ogni opera umana scopriamo un rito, sicché l'esclamazione di Faust si salva purché completata: « All'inizio fu l'Azione rituale ».

E quale azione oggi profana non fu infatti sacrale nei primordi? L'agricoltura stessa si dice nascesse dalla costumanza di posare primizie votive sui tumuli e di farvi immolazioni che ingrassavano il terriccio: le piante così disseminate e nutrite dalle onoranze funebri spuntavano quasi come una risposta dei morti.⁽¹⁾ L'opera agraria che ne sorse fu tutta sacerdotale e le tradizioni contadine ne recano qualche esile traccia. Il primo allevamento del bestiame non fu economico ma zoolatrico; la sensitività talvolta vaticinante dell'anima belluina destava meraviglia e la capacità che hanno le bestie di accettare senza *retour sur soi même* il proprio destino e la loro pratica dell'orazione (poiché ancora Tertulliano affermava che le bestie pregano)⁽²⁾ inducevano a tributar loro un culto. Ma perfino le astuzie della caccia, la quale nei primitivi suscita pene e pentimenti placati soltanto in virtù di cerimoniali espiazioni, furono originariamente riti che imitavano l'andatura e il timbro degli animali con un'emulazione religiosamente amorosa o almeno simpatica che ne penetrava il segreto, ne coglieva il ritmo (il *nome* segreto), offrendo un irresistibile specchio alla loro anima. Nei riti dionisiaci che tuttora si perpetuano nelle campagne della Tracia⁽³⁾ era consuetudine tempo addietro richiamare dai monti con certi canti il capro che

(1) Vd. PIERRE DEFFONTAINES, *Géographie et religions*, trad. it. Firenze, 1957.

(2) *De Oratione*, trad. it. in E. ZOLLA, *I Mistici*, Milano, 1963, p. 229.

(3) M. KAKOURI, *Dionysiaká*, Atene, 1965.

l'anno prima vi era stato messo in libertà e che accorreva come risucchiato nel vortice delle musiche e dei balli, quasi offrendosi in olocausto. Tuttora in Ispagna si usa indurre le colombe a calarsi in volo scagliando con la fionda una pietra da cui pendono certe carte le quali vibrano con un suono consentaneo alle colombe,⁽¹⁾ rito originariamente d'omaggio, certamente all'origine dell'arte dei frombolieri iberici lodati da Cesare. Tuttora si incanta il serpente con il tamburo in Marocco ed in India con il flauto, né dovrebbe essere impossibile incontrare negli Abruzzi qualche superstite serparo esperto nelle seduzioni del fischio rituale. La storia dell'amore dell'uomo per le bestie è delle più tristi, poiché è quella d'una mimesi culturale che si corrompe fino a diventare adescamento di cacciatore. Si narra spesso che i santi impetrino nuovamente il totemico, rituale rapporto con le belve, e d'altronde la santità è appunto la restaurazione delle origini; un tempo ci si dilettava di dipingere Elia col suo corvo, San Girolamo col leone, San Francesco dinanzi agli uccelli o al lupo, Sant'Antonio che parla ai pesci. Soltanto la singolare, moderna gravitazione verso la rapacità fa adoprare qualunque ritrovato per fini utilitari: ai Cinesi non venne fatto di usare la polvere pirica se non per fuochi d'artificio delle loro celebrazioni né d'impiegare la bussola se non per i riti di geomanzia; i mulini in Giappone furono adibiti dapprima soltanto a far girare le macine da preghiera.

E quale lavoro non imitò una cosmogonia? La tessitura, la fusione dei metalli furono imprese sacrali, in cui ogni gesto rinviava a processi paralleli e scambievoli di purificazione interiore, i loro canti di lavoro erano nel contempo inni liturgici e le loro macchine erano sacre supplettili.⁽²⁾

Come non esistette in antico un lavoro non contemplativo così nemmeno era concepito un gioco fine a se stesso. Presso alcune tribù dell'Ecuador il gioco dei dadi tuttora è un'evocazione dei morti, e il gioco del pallone fu presso gli antichi messicani un culto in cui le squadre dei celebranti dovevano scoprire dalla sorte se stavano impersonando l'una o l'altra persona del Serpente piumato,⁽³⁾ ed era ancora una cerimonia ecclesiastica nel Medioevo europeo, nella cattedrale di Auxerre.

E ciò che oggi è macelleria fu immolazione ieratica, ciò che è matrimonio fu ierogamia, ciò che è gara fu riesumazione religiosa della lotta perenne tra gli opposti, ciò che è guerra o azione in giudizio fu tenzone cerimoniale e ordalia, la ginnastica e gli esercizi acrobatici nei primordi espressero mimicamente il cammino e i risultati della contemplazione, il commercio nacque come cerimonia di donazioni contrapposte, il denaro come amuleto.

Nello stato primordiale, per l'uomo conta la quiete interiore non deturpata da passioni personali o collettive, da immagini arbitrarie o da futilità, poiché per esperienza egli sa che ripulendo l'anima fino a renderla specchio, si acquista preveggenza, giustizia (quale

(1) MARIUS SCHNEIDER, *El origen musical de los animales simbolos, ecc.* Barcelona, 1946, p. 315.

(2) GIUSEPPE PALOMBA, *Genesi della moderna società*, Napoli, 1965.

(3) ADOLPHE JENSEN (trad. fr.) *Mythes et cultes chez les peuples primitifs*, Parigi, 1954.

arte di assegnare a ogni cosa il suo luogo naturale), indifferenza regale. Impetrare la quiete è il sommo bene, di fronte al quale ogni diverso proposito diventa trascurabile; quando si imponga inevitabilmente il bisogno d'occuparsi di altra cosa l'uomo tradizionale la inquadrerà in modo da non esserne sopraffatto, e così la guerra diventerà esercizio ascetico, la caccia sarà esercitata con riverenza verso le vite che tocchi sopprimere, il raccolto stesso impegnerà ad atti di omaggio verso le forze vegetali. Il miglior mezzo per tenersi in uno stato di equilibrio perfetto è la contemplazione del tutto e la sua ricapitolazione perpetua, perciò ogni manufatto umano nello stato primordiale deve prestarsi alla contemplazione e ripetere simbolicamente il modello del cosmo quale struttura di piani digradanti dall'essere al divenire.

Di queste verità ci si è accorti abbastanza di recente, grazie all'opera di Bachofen nel secolo scorso ed all'audace Frobenius, ma anche per merito di certi inglesi: Tylor, nel 1871, credette di contribuire alla dogmatica e apologetica dell'evoluzionismo con *Primitive Culture*, ma veniva soprattutto notando quante cose d'apparenza trascurabile della vita quotidiana fossero fossili dell'augusto passato, come la raganella o la trottola, antichi strumenti sacri. Nel 1912, poi, Murray intrattiene sulla nascita liturgica della tragedia e Cornford sulla consimile scaturigine dei giochi olimpici; nel 1923 Goitein riconosce la forma integra di ciò che oggi sono gli istituti giuridici nelle ordalie e infine nel 1927 Scott Buchanan (in *Poetry and Mathematics*) osa discernere dietro ogni giudizio sintetico, e dunque dietro ogni pensiero scientifico, la procedura sacrale dell'agone, con i suoi momenti: lo *spàragmos* o lacerazione, l'*anagnòrìsis* o riconoscimento, e l'epifania infine della nuova idea.⁽¹⁾

L'arte come degradazione

La genesi sacrale d'ogni opera umana è palese soprattutto nelle arti, le quali sopravvivono nella misura in cui si colga in esse ancora il ricordo di quando erano parte d'una liturgia, ricordo che può svanire così come si perde la forza luminosa d'un raggio a una certa distanza dalla sua fonte di luce.

La pittura, dopo il crollo della civiltà antica, aveva nuovamente un suo ufficio entro il culto grazie all'icona, ma nel tardo Medioevo comincia a staccarsi dalla sorgente della sua vita, sedotta da un temerario e inebriante virtuosismo imitativo, per divenire quindi del tutto profana; da raffigurazione della genesi e del permanere del cosmo, volle farsi imitatrice di frammenti del cosmo visti come fine a se stessi: un volto, un corpo, un paesaggio, una natura morta, una stoffa, e infine, un grumo di colore. La stessa vicenda si può narrare di tutte le arti, anche se la parabola non è sempre così netta. Fra esse lo stesso romanzo, nella sua forma antica, narrava le vicende dell'accostamento, dopo peripezie

⁽¹⁾ Stanley E. Hyman, *The Ritual View of Myth and the Mythic in: Myth* ed T.A. Sebeok. *Indiana Univ.*, 1955.

ritualmente previste, a Iside madre delle misericordie; allorché il protagonista finalmente la incontra, le dolorose prove da lui durate pigliano la forma di un labirinto felicemente percorso, e nei ciechi casi di fortuna i suoi occhi illuminati scorgono il tessuto d'un destino che doveva, proprio in quei modi, portarlo alla luce finale. Tale l'intelaiatura del romanzo greco e romano, né quello del ciclo del Graal fu d'altra natura. Quanto al poema, ancora la *Gerusalemme liberata*, è centrata sulla rituale trasmutazione alchemica dei cavalieri nelle viscere della terra.

Tutte le singole arti poi all'origine erano fra loro intrecciate in un'unica azione sacramentale, e rimangono vive nella misura in cui conservino traccia di quella loro condizione umile e perciò magnificata; ogni volta che un'armonia figurativa, poetica, musicale, per quanto profana, ci trattienga l'attenzione è il vago ricordo di quella catarsi primordiale che ci viene largito. Oggi si è all'estremo di questa trasmissione; dopo il sacro anche la sua propaggine, l'esteticità, svanisce. i Titani ribelli vengono puniti in questo secolo con il più atroce castigo, la demenza senile.

La storia dell'urbanistica è parte di questa Titanomachia, che si sta concludendo sotto i nostri occhi, come vogliono le regole rettoriche di tal genere letterario, funestamente. Se pur c'incantano le città erette nei tempi già profani, alle soglie dell'Evo moderno, è perché il titanico Lucifero precipita dal cielo con un fulgore che è il labile ricordo della sua antica natura. Ma se vogliamo visitare una città perfetta, ovvero un luogo esclusivamente sacro e destinato alla celebrazione di riti, accingiamoci a calare in fondo al pozzo del passato.

La casa santa

L'archetipo urbano dovette elevarsi in pietra nel periodo tra il 7000 ed il 2000 a.C., a cui rinviano Lao Tse e Confucio, Pitagora e Platone; Aristotele chiamava *πανπάλαιοι* gli uomini d'allora, i quali riconobbero nelle orbite celesti il linguaggio più adatto alle loro esperienze interiori e alla Rivelazione primitiva che era stata loro largita.

Ma per intravedere questa città primordiale ricalcata sulla celeste, cioè il modello d'ogni città possibile e futura, occorre sgombrare dalla mente molte illusioni, quale l'abbaglio che induce a ravvisare nella città, e nel suo nucleo omologo, la casa, essenzialmente un riparo dalle intemperie. La mente moderna è tratta infatti a immaginarsi che casa e città sempre siano state una macchina per abitare, cui si sarebbero aggiunti, a grado a grado che il lusso lo consentiva, con i segni tangibili lasciati dagli affetti, i fantasiosi ornamenti; questo senso comune borghese appare ben frivolo non appena si esca dal breve cerchio della storia moderna per spingersi nei primordi, quando superflua e accidentale si mostra proprio la funzione utilitaria. Come scriveva Sir Thomas Browne nella *Letter to a Friend upon Occasion of the Death of His Intimate Friend*, agli uomini antichi non erano necessari

rifugi dalle intemperie, poiché il loro corpo non s'era indebolito a furia di ripararsi. « Taluni ritengono che ci fossero scarse tisi nel mondo antico, allorché gli uomini vivevano in gran misura di latte e che gli antichi abitatori di quest'isola fossero meno afflitti da tosse allorché andavano ignudi e dormivano in caverne o foreste di quanto non sieno oggi in camere e letti di piume. Platone ci dice che ai tempi d'Omero non esistevano malanni come il catarro, che era una novità nella Grecia del suo tempo; Polidoro Virigilio informa che erano ben rare le pleuriti in Inghilterra, ed egli viveva già, addirittura, al tempo di Enrico VIII ».

Il Liki assicura che i primi Cinesi, quegli « antichi » ch'erano il paragone d'ogni eccellenza vivevano tra le fronde degli alberi. Scrisse Diodoro Siculo: « Gli Egizi chiamano albergo la casa a causa del breve tempo che ci si dimora, mentre chiamano residenze eterne le tombe. Ecco perché si occupano meno della costruzione delle loro case che di quella delle loro tombe ». La pietra è un materiale da costruzione tipicamente ferale. San Francesco, restauratore dell'arcaica felicità, biasimava con violenza ogni opera in muratura e quando poteva diroccava, sollecitando i suoi discepoli a dimorare sotto precari capanni di frasche.

La ricostruzione dei tempi preistorici che i moderni fanno basandosi sull'evoluzione della tecnica è una candida idolatria degli strumenti, o tecnomorfismo. La perfezione interiore, le cure rituali e la stessa metafisica (non quale tecnica scolastica, ma come intuizione intellettuale) furono forse maggiori nelle epoche indifferenti ai conforti dell'abitazione che nelle posteriori.

Ogni edificio primordiale adempiva all'ufficio di rappresentare il cosmo e pertanto di disciplinare la fantasia e l'intelletto fino all'estasi. Lord Raglan osserva con Mircea Eliade « che i cocchi rituali della preistoria erano costruiti per riprodurre il moto dei corpi celesti, e possono considerarsi il prototipo dei cocchi posteriori e ordinati, così come la navicella rituale su cui venivano posati i cadaveri fu il prototipo di tutte le navi. Tali gli paiono altresì « i palazzi o templi cosmici, i quali furono il prototipo di tutte le case ».⁽¹⁾ Come Wilhelm Schmidt ritrova all'origine delle degenerazioni religiose il prototipo di una rivelazione perfetta, o Dumézil rintraccia, immanente nelle istituzioni indoeuropee, un modello di società armoniosa basata sulla tripartizione dei poteri, o la Séjourné ricostruisce una civiltà primordiale perfetta implicita nelle deformazioni dello Stato atzeco incontrato dagli invasori spagnoli, così Eliade e Lord Raglan ritrovano la casa archetipica, esclusivamente rituale, propria di uomini che sapevano rinunciare ad ogni minor possesso pur di tesoreggiare la perla rara. Tanto il tempio come il palazzo si svilupparono, egli afferma, da un edificio cosmico e da questo proviene la stessa città. Esso fu alla origine un partito di rapporti fra pietre, come Stonehenge, oppure di opere murarie la cui volta era emblema del

⁽¹⁾ LORD RAGLAN, *Temple and House*, Londra, 1964, p. 147. Mircea Eliade ha trattato la questione soprattutto in *Le symbolisme cosmique des monuments religieux*, Roma, 1957 (« Centre du monde, Temples Maison »).

cielo e l'impiantito rappresentazione della terra; a raffigurare le acque valevano un fossatello di cinta o le cisterne o le pietre disposte in circolo, mentre le pareti indicavano o le onde o i monti o le foreste o l'orizzonte o l'elemento dell'aria.

Nei templi babilonesi l'identità dell'edificio e del cosmo è ribadita dallo scrupolo delle misurazioni, ma la Tradizione si ripropone comunque quasi in ogni luogo, sfidano la diversità dei tempi e degli spazi: il padiglione sacro emisferico degli Oglala Sioux è simile al *gigumu* babilonese, emisfero cosmico di verzura, ed il suo fuoco è, come quello del *tholos* greco, il centro dell'universo: i quattro angoli del mondo, segnati da quattro pilastri o colonne che reggono la volta, sono le stagioni, gli elementi, le parti dell'uomo, e via enumerando le corrispondenza materiali della quaternità quale scaturigine numerica di simboli. Come gli Oglala, i Malgasci usano capanne zodiacali: rettangoli orientati sull'asse settentrione-mezzogiorno, gnomoni. A ogni singola ora del giorno il sole colpisce l'identica parte di tutte le case. L'interno è un salone diviso in dodici parti, è un anno diventato spazio, e ogni angolo reca l'emblema del mese. Fra levante e settentrione è il luogo dell'Ariete e del culto, a settentrione quello degli antenati, e pertanto resta vuoto; il riso si conserva nel punto corrispondente al raccolto.

Così poco la casa era destinata ai comodi dell'abitazione che molti atti, come su luogo sacro, vi erano vietati: il parto, la cottura dei cibi profani, la morte. Cucinare all'aperto era ancora costume normanno nel secolo XII; annessi ai templi egizi erano luoghi dove le donne potessero partorire senza contaminare le case, ed i fanciulli ancora non iniziati spesso erano tenuti fuori di casa per non turbare l'atmosfera. La casa era infatti per lo più un mausoleo, essa conteneva le ceneri dei morti in vasi sacri o, nel sottosuolo, i loro cadaveri, sicché essa era anche il luogo dove si era edificati dalla presenza invisibile ma essenziale dei morti, spettatori perenni e severi, dove si era sollecitati pertanto a quell'atto, come diceva Kierkegaard, di somma ironia, che è l'unzione e la pietà verso l'essere inerme per eccellenza, il defunto, simbolo dello spirito senza forza materiale e fonte tuttavia di serenità soprannaturale, in quanto offre, qualora venga evocato con diligente e commossa ritualità, un punto d'appoggio al di fuori del gioco delle circostanze e delle passioni.

L'inviolabilità domiciliare è una reminiscenza di quando varcare senza ritualità la soglia era un insulto alle divinità della casa; per forzare l'ingresso d'una casa tuttora ci vogliono degli atti rituali.

Fustel de Coulanges intrattenne sul valore del focolare nel mondo greco-romano dove *in primis ingressibus domorum vestae id est arae et foci solent haberi*, su tali are soltanto certi legni dovevano ardere (soltanto pensieri eletti dovevano essere assorbiti dalla mente) e la loro vampa doveva restar pura; *castis taedis* (« *ce qui signifiait, au sens littéral qu'aucun objet sale ne devait être jeté dans ce feu, et au sens figuré, qu'aucune action coupable ne devait être commise en sa présence* »); al fuoco domestico ci si inchinava come dinanzi ad un tabernacolo ed ogni sacrificio offerto, vino, olio, omento valeva a dargli maggiore consistenza, cioè ad accre-

scere la forza della divinità nel cuore degli astanti, ed ogni pasto che veniva consumato dinanzi ad esso era prodigioso, perché si pensava, mangiando, al miracolo d'un corpo che, cibato di quelle vivande, nutriva uno spirito mistico; il pasto era la causa dei pensieri contemplativi, talché era naturale *et mensae credere adesse deos*. In breve, il sacro fuoco dell'ara è diverso dal fuoco comune e brutalmente distruttivo quanto la mente consacrata è diversa dalla profana, e queste nozioni religiose sono trasmesse dagli antenati, talché usa *flammis adolere Penatis*. La casa è il luogo, attesta Cicerone, dei *sacrificia occulta*, dove *suo quisque ritu sacrificium faciat*, secondo le particolarità devozionali specifiche della singola famiglia: che era non già un istituto meramente naturale, ma un ordine destinato ad una trasmissione di conoscenze, di canti, di preghiere, tanto che un matrimonio o un'adozione erano iniziazioni (*uxor socia humanae rei ac divinae*). Quale scadimento non fu dunque il trapasso da questa famiglia soprannaturale a quella meramente materiale, dove un precario erotismo, un po' di tenerezza o sdolcinatura e molta sopportazione sarebbero stati cementati da una miserabile morale civile! Quale adulterazione il passaggio dalla lingua misterica segreta e solenne dei penati al gergo dei poveri affetti! E quale diminuzione infine allorché la cappella diventa una tana, un nido più o meno comodo e agghindato, il talamo ierogamico un giaciglio coniugale, la mensa sacrificale un desco familiare!

Granet nei suoi trattati di sinologia illustrò la funzione simbolica e non pratica del letto presso i Cinesi arcaici, i quali dormivano per terra durante il periodo più stretto dei lutti, per poi a poco a poco modificare il giaciglio a mano a mano che il tempo trascorreva. Quando presero ad abitare nelle costruzioni sacre, circolari, posero il talamo sotto la finestra aperta a libeccio e sotto di esso nascosero le sementi. Era, questo, il luogo più oscuro (femminile) della camera, dove si celava, per legge d'armonia, la forza seminale virile. Perfino l'immondizia era sacra e non veniva espulsa se non al rinnovarsi dell'anno, poiché in essa risiedeva la buona fortuna (il *trickster*) e la forza, rinnovatrice per antitesi, del tuono. Circo-spezione nell'uscire dalla soglia, paura nel varcarla entrando erano di norma. Guai a posare il piede sulla soglia; era prescritto di abbassare la testa entrando e di togliersi i calzari.

La donna rimase a lungo padrona ovvero sacerdotessa del focolare; si investiva di una funzione cosmica accudendo al fuoco perenne e tenendo puro l'edificio, accogliendo ritualmente il marito nella dimora ed entro il talamo che anch'esso raffigurava un microcosmo nel microcosmo, poggiante sui quattro pilastri, spesso coperto da un simulacro di volta celeste, il padiglione. Il matrimonio sacramentale, cioè proprio d'una famiglia culturale formata da esseri sacerdotali (*sacra dantes*) era ovviamente indissolubile, imponeva la verginità della sposa e talvolta la sua immolazione sul tumulo maritale, e altre rappresentazioni dei simboli portate eventualmente *ad effusionem vanguinis*, con la conseguenza d'un arredamento domestico esclusivamente ecclesiastico, culturale. Lord Raglan mostra come spesso

le plebi tralasciassero queste forme inadatte a loro e certamente di nessuna utilità pratica, con omissione abbastanza savia, poiché prescrizioni e arredi simbolici se non sono irradiati da una vita mistica diventano stolidi «rispettabilità» o legalità puramente vegetativa. *Omnia laica laicis.*

Ciò che fu liturgia diventa, nei tempi storici, a noi più vicini, diritto, danza, canto, edilizia e arredamento profani, nei quali si coglie un'eco più o meno fiavole dell'origine.

La città sacra

Quale la casa tale la città. Le famiglie tutte sacerdotali dipinte al vivo da Fustel de Coulanges nelle loro case templari, si radunavano per un culto superiore o, comunque, comune e costituivano con ciò stesso una città, un luogo magari quasi disabitato dove convenivano per adorare i penati pubblici o un *theós poliéus*. Esse erano legate in fratrie, queste in tribù, le quali componevano una città in una successione di culti dentro culti. L'efebò ateniese accedeva alla religione municipale nella piena adolescenza quando pronunciava la formula *ierá tà pátria tímèso* dinanzi alla vittima fumante sull'ara.

Ma abbiamo così scostato soltanto le prime cortine e ravvisato una città già tarda dentro la quale dobbiamo intravedere la rocca puramente sacrale, il recinto megalitico di cippi il cui orientamento doveva consentire l'osservazione astronomica perfetta; né l'astronomia antica si distingueva dalla mistica, poiché gli astri traducevano in figure i rapporti interiori che l'uomo mirava a instaurare. La funzione astronomica di Stonehenge è stata finalmente comprovata grazie ai calcolatori elettronici dei quali è ridotto a servirsi l'uomo moderno, la dimostrazione fa chinare la testa dinanzi alle conoscenze astronomiche megalitiche, e altri dati confermano che fin da allora si conosceva la precessione degli equinozi.⁽¹⁾

Le città templari erano dedicate al sole di un certo momento dell'anno, i *cromlech* druidici di Francia sono disposti in modo da cogliere il sole levante, ora quello di novembre ora quello di febbraio o di maggio o d'agosto: a Karnak il solstizio d'estate. Si poteva anche costruire un edificio, una caverna artificiale per captare meglio il raggio, la visita astrale. Il tempio di Iside delle Piramidi, come anche il tempio di Gerusalemme, guardava a oriente: la luce del sole all'equinozio entrava attraverso la porta e attraversava il colonnato posandosi infine sul recesso più segreto del santuario, sull'altare dei sacrifici.

A Gerusalemme il sole colpiva nella ricorrenza annuale esattamente i gioielli del sacerdote sacrificante, suscitandovi un raggio riflesso.

La basilica di San Pietro fu ancora esattamente orientata in modo che all'equinozio

⁽¹⁾ La conoscenza della *precessione degli equinozi* da parte degli antichi fu affermata dalla scuola «astrobiologica» nata a Lipsia nel 1908 e negata da F. Kuhler.

Ne fornisce una prova definitiva Giorgio de Santillana nei suoi recenti lavori.

di primavera, all'alba, si spalancassero le porte dell'atrio ed il sole andasse a colpire esattamente l'altar maggiore.

Il tempio egizio meglio conservato è quello ad Amen-Ra a Karnak, la cui area era doppia di quella di San Pietro oggi; aveva due navate, l'una volta al sole calante del solstizio estivo, l'altra al sole nascente del solstizio invernale. Nella tenebra del santuario soltanto all'attimo esatta dell'anno « entrava il dio » tutto illuminando.

Ci sono templi orientati in modo da raccogliere d'infilata attraverso i colonnati il fulgore d'una stella. Dice Lockyer: « Nei templi dedicati al culto del sole e alla determinazione della lunghezza dell'anno, c'erano buone ragioni perché si attenuasse la luce con diaframmi e volte di pietra, volendosi determinare il punto segnato dai raggi nei due o tre dì vicini al solstizio invernale o estivo sì da stabilirne il momento esatto. Ma se il tempio non era destinato a osservare il sole, perché tali diaframmi? Perché tenere così al buio l'astronomo o sacerdote? ». Un passo di Erodoto fornisce a Lockyer la spiegazione: nel tempio c'erano un pilastro d'oro e uno di smeraldo così grandi da splendere nottetempo: una stella era bastevole ad accenderne la luce. E quanto più facesse buio, tanto più fulgeva la stella.

Senonché una stella poteva visitare così un tempio per due o tre secoli al massimo. perciò bisognava ogni tre secoli riorientare un tempio stellare, mentre uno solare poteva rimanere intatto per millenni.

Le città sono templi allargati da un insediamento, eretti in onore d'una stella o costellazione: portano infatti in Egitto il nome di « casa » di questo o quel dio, cioè di questo o quell'aspetto dei luminari maggiori ovvero di questo o quell'astro; in Mesopotamia Nippur è dedicata all'Orsa Maggiore, Babilonia al Cesto-Ariete.

Forse si è diradata per noi l'oscurità che cingeva, nel fondo della storia, la vita di quei siti: la pietra centrale era l'asse dell'universo, accanto fluiva una sorgente d'acqua sacra, questi gli elementi primordiali d'un recinto sacro destinato a diventare città. Il rito che vi si celebrava è stato ricostruito come una processione o danza labirintica, che doveva segnare orbite e ritmi celesti, seguita da una purificazione lustrale e ingestione d'una bevanda che doveva procurare una rigenerazione, facendo assopire lì accanto o sulla pietra, per incubarvi la divinità. Nel *Genesi* è narrato come Giacobbe ricevette l'esperienza di questo sacramento addormentandosi sulla pietra *Beth-el* o « casa di Dio ». Si sviluppò di qui la consuetudine di alzare una collina a gradini simboleggianti le ripartizioni del cosmo, con l'ara in cima: la piramide è la pietra che è cresciuta. Di qui la città veniva sviluppata su quattro vie e direttrici nei quattro punti cardinali.⁽¹⁾ Erodoto parla della città dei Medi, Dioce, fra sette cerchi di mura ognuno di diverso colore, secondo il proprio pianeta: le

⁽¹⁾ CYRILL VON KORVIN KRASINSKI, *Lebenswasser als Bad und Trank in die mistisch-kultische, Umwandlung in: Leben aus der Taufe*, Maria Laach, 1963.

mura possono aver la funzione dei piani della collina, che dovevano sollecitare la purificazione delle corrispettive sette parti dell'uomo interiore.

La città sorge per offrire la possibilità di tale culto, non per fini economici o militari: tra il 5000 ed il 3000 a.C. presso i Sumeri questa è la norma senza eccezione.⁽¹⁾ Atene era formata dalla sola Acropoli, gli abitanti erano sparsi per le campagne. Il formarsi di agglomerati urbani si osserva abbastanza bene nel neolitico sardo, i resti lo testimoniano: le case disposte a cerchi concentrici, labirintici, oppure grandi recinti, porticati o logge attorniano gli elementi del santuario, la cosiddetta tomba del gigante, il pozzo sacro.

L'urbe-orbe può spostarsi, l'accampamento dei nomadi col suo tabernacolo e quello delle milizie con il suo *auguraculum* rispettano la stessa concezione.

La città arcaica fu anzitutto un simbolo; luogo di contemplazione mistica, soltanto in secondo tempo si ridusse a borgo fortificato e centro di lavoro o di scambi. Il suo sito era scelto per ispirazione divina e determinato secondo un rituale di geometria sacrale, la sua compagine forniva una ricapitolazione del cosmo, si poneva come centro della terra, dell'Uomo Divino. Tutto vi era funzionale a fini contemplativi e stellari.

Definizione della città primordiale potrebbe essere l'adeguazione della struttura terrestre alla carta celeste dove gli astri ruotano combinati fra loro in grazia della musica delle sfere. L'etimo di *polis* d'altronde ci fa riandare al sanscrito *puru* e *purna* ovvero «pienezza», e quello di *civitas* alla radice indoeuropea *kei* che indica il riposo. Città di Dio in sanscrito *Brahma pura* e il *nirukta*, ovvero il gioco che gli Indiani facevano sulle parole al modo dei compagni socratici del *Cratilo*, mette in rapporto *Purusha*, ovvero la divinità in quanto si manifesta nella molteplicità sacrificandosi, con *puri shaya*: «colui che riposa nella città».

Le città sacre d'America come dizionari

Ecco la città che compendia nella sua forma la civiltà mistica tolteca, Teotihuacan («città degli dèi» in nahuatl). Essa ha un centro sacro e cerimoniale diviso in due parti, il cielo e la terra, uniti da un vasto viale in salita. «Sul lato più alto, a trenta metri di dislivello, c'è la piramide del Sole, quella della luna e vari altri edifici inesplorati. Nella parte bassa un quadrilatero di 400 metri di lato chiude il tempio di Quetzacoatl. Il settore celeste è costituito da masse erette, quello terrestre presenta solo una serie armoniosa di linee orizzontali».⁽²⁾ La piramide del sole si erge in alto mentre il luogo del serpente piumato non si solleva dal suolo. Il monumento solare impone l'ordine a tutti gli altri, esso a sua volta ha un asse da oriente a ponente deviato di 17 gradi verso settentrione. Chi ha fatto i rilievi ha notato che esso è orientato sul punto dove il sole tramonta il giorno del suo passaggio allo zenit: essendo lo zenit il centro dell'universo, quel dì il simulacro diventa

⁽¹⁾ RENÉ GUÉNON, *Il re del mondo* (trad. it.), Roma 1950.

⁽²⁾ LAURETTE SÉJOURNÉ, *Pensamiento y Religión en el México antiguo*, p. 97, Messico, 1964.

il cuore universale. E questo connette l'urbanistica alla concezione del cuore presso i popoli arcaici dell'America centrale. Il tempio è costellato di serpenti piumati sormontati dalle teste di Quetzalcoatl e di Tlaloc: probabilmente era la scuola dei profeti, *Calmeac*, la « casa dove il corpo fiorisce » ovvero produce lo spirito: 365 sono le teste, quanti i giorni dell'anno; quadrato e circolo, simboli dell'anno, ritmano tutta la città, insieme al simbolo della « guerra » fiorita », che è la lotta di ciascuno contro il proprio cuore mediante la penitenza, la prova purificatrice.

Ma in tutta l'America il villaggio o l'accampamento indigeno, anche quando non sia orientato con la cura astronomica di una Teotihuacan, è zodiacale, doppiamente diviso secondo le due linee, dell'asse e del decumano, da settentrione a mezzodì e da oriente a ponente, con al centro il luogo del culto; la norma regge così i villaggi del primo millennio emersi dagli scavi nella Louisiana come i poveri residui odierni.

Il villaggio Bororò è il più celebrato fra gli etnologi per la sua forma circolare onde a mezzogiorno risiedono i clan forti, a settentrione i deboli, questi hanno eroi demiurgici preposti all'ordine politico, quelli viceversa pacificatori, liberatori e provvedono all'ordine di natura. Al centro sacro si trovano la casa degli uomini, divisa fra « deboli » e « forti » ed un'arena per le danze comuni: dualità e unità stanno accanto. È stato notato che il tempio balinese racchiude i due cortili interni a significare la diade mentre fuori d'esso si apre un cortile dove gli opposti si unificano. Occidente e oriente determinano la seconda ripartizione, a valle e a monte, nel segno della tromba e del risonatore. Ciascuno dei quartieri così distribuiti nella sfera della comunità si suddivide in varie unità gentilizie ciascuna adorna del suo animale totemico, investita di un suo spicchio del cosmo da vivere e rappresentare.

I più primordiali fra tutti i popoli d'America sono gli Zuñi. Il loro « sistema ha per suo principio una divisione dello spazio in sette regioni: quella del nord, del sud, dell'ovest, dell'est, dello zenit, del nadir, e infine del centro. Tutte le cose dell'universo si ripartiscono fra queste sette regioni. Per limitarci alle stagioni e agli elementi, al nord sono assegnati il vento, il soffio o l'aria e, come stagione, l'inverno; all'ovest l'acqua, la primavera, le brezze umide di primavera; al sud il fuoco e l'estate; all'est la terra, le semenze della terra, i geli che maturano le semenze e concludono l'anno. Il pellicano, la gru, il gallo delle selve, la quercia verde, ecc. sono cose del nord; l'orso, il coiote, l'erba di primavera sono cose dell'ovest. All'est sono assegnati il daino, l'antilope, il tacchino, ecc. Il nord è regione della forza e della distruzione: la guerra e la distruzione gli appartengono; all'ovest, la pace e la caccia; al sud, regione del caldo, l'agricoltura e la medicina; all'est, regione del sole, la magia e la religione; e al mondo superiore e al mondo inferiore sono assegnate svariate combinazioni di quelle funzioni... Il nord è giallo perché — dicono —

al levarsi e al tramontare del sole la luce vi diventa gialla; l'ovest è blu, a causa della luce blu che vi si nota allorché il sole tramonta. Il sud è rosso perché è la regione dell'estate e del fuoco che è rosso. L'est è bianco perché è il colore del giorno. Le regioni superiori sono variegatae come i giuochi di luce nelle nubi; le regioni inferiori sono nere come le profondità della terra. Quanto al centro, ombelico del mondo, che rappresenta tutte le regioni, ha di esse, contemporaneamente, tutti i colori... Questa ripartizione del mondo corrisponde esattamente a quella dei clan all'interno del *pueblo*. Quest'ultimo è anch'esso ripartito... in sette parti. Tali parti corrispondono, non già forse dal punto di vista delle disposizioni topografiche, ma dal punto di vista del loro ordine, ai sette quartieri del mondo... Il rapporto è tanto stretto che ciascuno dei quartieri del *pueblo* ha, con le regioni, il suo colore caratteristico, ed è il colore della regione corrispondente. Ciascuna divisione abbraccia un gruppo di tre clan, eccezion fatta per quella del centro che ne comprende uno solo...»⁽¹⁾ La città è una tavola da traduzione: a ciascun clan corrisponde una serie di suoni, di sapori, di colori e decorazioni, di animali, di piante, una direzione del vento e una parte del cielo, uno strumento. Il mondo è ordinato secondo un sistema di rapporti simpatici fra oggetti di diversa natura, e tali rapporti individuano un ritmo segreto comune.

Ovviamente è difficile costituire lo schema perfetto e i particolari variano da un punto all'altro della terra, ma permane uguale l'archetipo come idea di una suddivisione la quale consente, grazie all'azione reciproca delle parti, di ottenere un'immagine del divino e un dizionario del cosmo.

L'inno africano alla città - La Cina

In Africa schemi diversi riflettono lo stesso principio: il villaggio dogon descritto da Griaule è un uomo divino che a settentrione ha la testa (la quale si traduce nella forgia e nel luogo di adunata degli anziani), a oriente e a ponente le mani (vi si trovano le capanne dove le donne si recano in periodo impuro), a mezzodì sono i piedi (le are comuni). La città è duplice come la diade divina e fra le sue metà è un cerchio che simboleggia il cielo coll'ara dell'avo diventato serpente, emblema del sole fra le are del fondatore, rappresentanti le stelle.

Timbuctù ha decumani diritti, ma le strade assiali formano un dedalo di budelli: sintesi dei due tipi fondamentali di città, quadrata e labirintica.

Il villaggio dei Kotoko descritti da Detourbet e Lebeuf⁽²⁾ è diviso in parte settentrionale e meridionale, maschile e femminile corrispondenti a una coppia di gemelli primordiali, ed ai due fondatori, il pescatore (settentrionale), il cacciatore (meridionale). Un'altra suddivisione, come di prammatica, si sovrappone a questa, dividendo ponente da oriente. Una

⁽¹⁾ E. DURCKHEIM, H. HUBERT, M. MAUSS, *Le origini dei poteri magici*, Torino, 1951, p. 47-48.

⁽²⁾ WERNER MÜLLER, *Die heilige Stadt*, Kohlhammer, 1961.

ulteriore ripartizione determina dodici sezioni, più il palazzo centrale, dove dimora il principe, che simboleggia la luna ed è assistito da ventiquattro notabili, ognuno raffigurante una costellazione. Il centro ha un edificio sacro formato da due blocchi, il maschile a settentrione e il femminile a mezzogiorno, fra i quali un passaggio angusto rappresenta la matrice d'ogni cosa. Accanto si ergeva una piramide che a novembre il principe saliva seguendo una scala a spirale, al fine di riordinare l'universo.

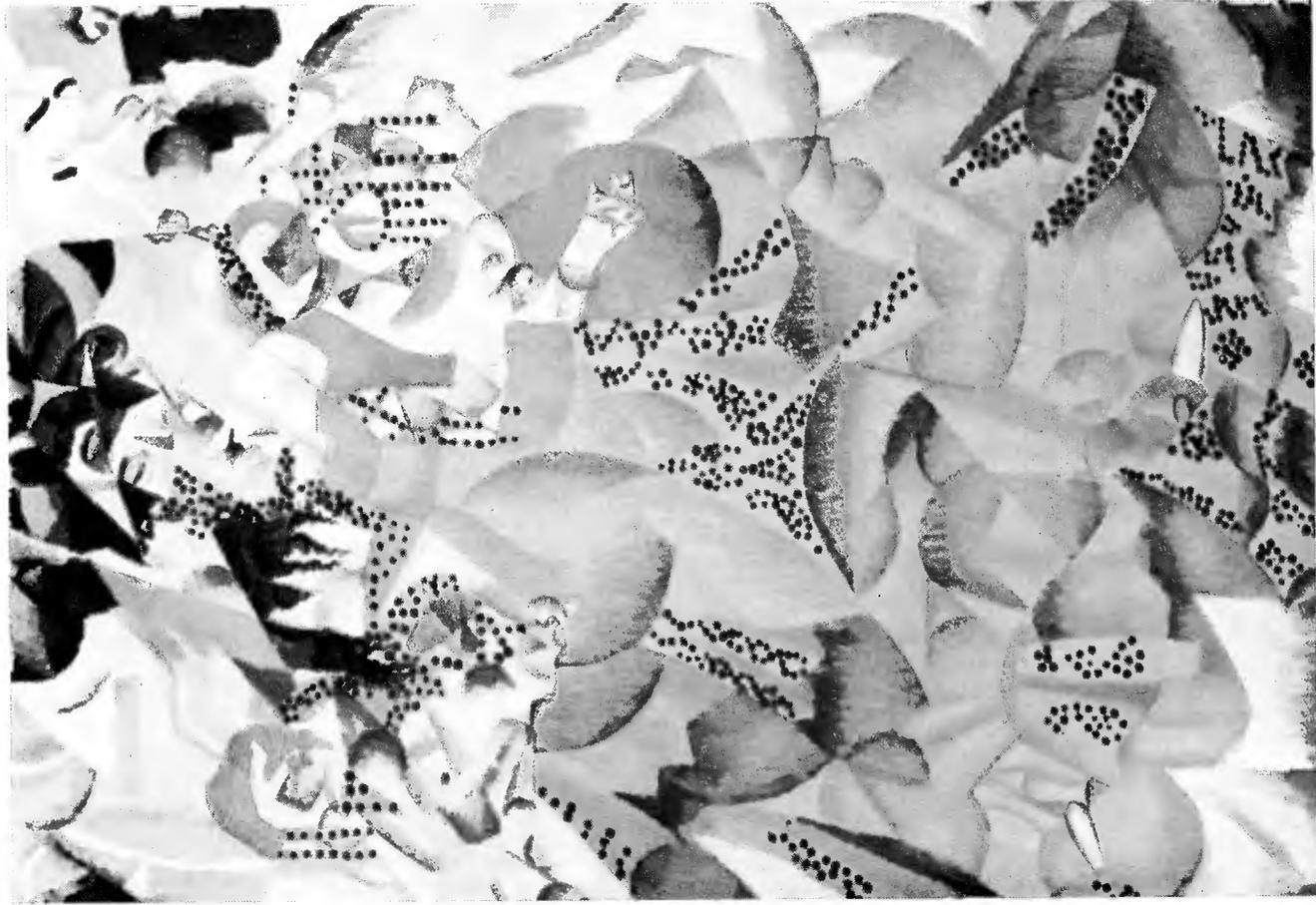
Il Frobenius raccolse nel Sudan una canzone, patrimonio segreto d'un'aristocrazia, che celebra l'idea della città:

« Quattro volte maestosamente Vagadù è sorta alla luce del sole,
« quattro volte è scomparsa, celata alla vista degli uomini,
« una volta per vanità, un'altra per mancamento alla parola data,
« un'altra ancora per avarizia, e infine per discordia. Quattro volte
« Vagadù ha cambiato nome: s'è chiamata Dierra, Agada, Ganna, Sila.
« Quattro volte ha mutato orientamento: una volta ha guardato verso
« settentrione, un'altra a occidente, un'altra ancora a oriente e
« infine a mezzogiorno. Sempre Vagadù possiede, quando è visibile
« agli uomini in terra, quattro porte, nei quattro punti cardinali,
« da esse proviene a Vagadù la forza in cui permane, sia essa edificata
« con pietra o con legna o con terra o viva soltanto come un'ombra
« nell'animo e nella nostalgia dei suoi figli.
« Vagadù non è di pietra, né di legno, né di terra, ma la forza
« che vive nel cuore dell'uomo ed ora è manifesta perché gli occhi
« la scorgono e le orecchie odono il clamore sugli scudi, ora è
« invisibile perché, stanca e oppressa dalla indomabilità degli
« uomini, si è assopita. Ma il sonno ha colto Vagadù una volta per
« la vanità, un'altra per mancamento alla parola data, un'altra ancora
« per avarizia e infine per discordia. Ma se Vagadù sarà ritrovata
« allora avrà una forza tale nel cuore dell'uomo che non si potrà
« mai più smarrire, e vanità, mancamento alla parola data, avarizia
« e discordia non la potranno più scalfire ».

Frobenius ricostruiva il rito di fondazione di questa città ideale: prima si recingeva tre volte saltando sopra lo spazio delle porte future, secondo la forma predestinata: quadrata o circolare. Poi si sacrificava il toro e si seppelliva sotto un tumulo al centro esatto, levandovi un'ara. Al solstizio seguente si rifaceva la cerimonia, ma stavolta il toro recava in groppa una vergine, che veniva anche lei sacrificata e sepolta nelle fondamenta della porta orientale.



3 - Giorgio Morandi: *Fiori* (1929)



4 - Gino Severini: *Ballerina in blu* (1912)

Nel Canto LXXVII Pound combina intraducibilmente le onomatopее d'un rituale per la pioggia con l'idea di Vagadù:

«K-lakk...
making rain
2, 7, two
der in Baluba
Faasa! 4 times was the city remade
now in the heart indestructible».

Vagadù non conosce frontiere, la sua immagine fiorisce sotto ogni clima dove gli uomini si radunino secondo armonia. Il rito ricostruito da Frobenius non è forse analogo a quello cinese? Il fondatore di città, adorno di gioie, la spada in pugno, osservava le ombre e le direzioni dei corsi d'acqua e interrogava la tartaruga prima di fissare il sito, e sceglieva per la fondazione la culminazione del Pegaso celeste, alla fine delle opere agricole e prima del solstizio d'inverno e comandava quindi che si alzasse la cinta al rullo d'un tamburo e facendo cantare. Teste di vinti erano sepolte sotto le mura, al guardiano si tagliavano le gambe, né occorre provarne sgomento, poiché per l'uomo arcaico l'espressività non si lasciava intimidire dal dolore: un arabo che dopo aver visto la Kaaba si acciechi non è singolare, i fabbri primitivi si storpiavano perché la forgia era l'unica loro dimora.

Al centro della città si levava sopra un tumulo naturale o artificiale un boschetto: in esso l'altare della terra (*Yin*) a oriente, alla sua sinistra (*Yang*), il tempio degli antenati, anche la villa del principe stava, quadrata, al centro della città quadrata: una via deve condurre direttamente dalla porta meridionale alla sala delle udienze passando fra l'altare della terra e il tempio degli antenati. La città nasce dal patto fra il principe sacrificatore ed i sodali che gli forniscono le vittime per il suo divino ufficio.

La scelta ispirata del sito

Incerte sono le cerimonie di fondazione presso la maggior parte dei popoli; si sa che il faraone stabiliva l'orientamento dei templi «tenendo la corda» assistito dalla Signora della pietra di fondamento, ma per l'India e Roma, la nostra conoscenza della procedura è più ampia e si può dunque immaginare lecitamente la forma del rito primordiale universale.

Sua prima fase era la ricerca del luogo. Tutte le parti dell'uomo devono entrare in gioco, se la città ha da conferire una perfetta pace nessuna di esse può essere trascurata, tra le fate invitate alle nascite guai a tralasciare Carabossa; nella scelta del punto predestinato doveva agire quella facoltà che l'uomo moderno reprime e teme, l'intuito puro, il quale coglie le forme; «infiniti uomini passano e muoiono senza aver veduto la forma, filosofi anche, ma l'uomo più ingenuo può vederla, tanto più chiara quanto più è ingenuo, e chi

la vede, la vede come per una grazia, all'improvviso: *exatphnes* come dice Platone». ⁽¹⁾ Questa attenzione non premeditata fa esclamare ai pirati che riconoscono Dioniso nel loro prigioniero « *corpore in isto numen est* » (OVIDIO, *Metamorfosi*, III, 611) e, secondo gli Indiani Bella Coola, essa fa vibrare gli occhi con un tic quando la selvaggina sta per apparire. Talvolta si schiudeva una campagna talmente eloquente che il richiamo era ineluttabile: un pianoro fra convalli, ricco di sorgenti e di alberi, dove pareva che la natura suggerisse la suddivisione sacrale; o addirittura: un monte con due cime, che poteva simboleggiare il Dio duplice o gemellare dei culti megalitici e una valle irrigua sottostante, con un altro monte a riscontro; che è la posizione di Roma fra Campidoglio e Palatino e sarà anche il paesaggio della cattedrale gotica con le due torri gemellari e nello sfondo la guglia del transetto. ⁽²⁾

Ma non sempre il magnetismo era così chiaro e la scelta deve essere affidata comunque ad una e non altra parte dell'uomo: la sua ispirazione; il *genius loci* doveva essere riconosciuto dal genio, dal *daimon* del fondatore, riuscirgli congeniale. Per sollecitare questo elusivo compagno interiore dell'uomo, che l'uomo libero, a differenza dello schiavo, poteva coltivare, gli antichi disponevano di tecniche come i raddomanti della loro verga forcuta; talvolta si procurava d'essere visitati da un sogno indicatore, spesso ci si valeva d'un animale affine. Questa parte intuitiva, vaticinante dell'anima, cui spettava di dare il responso, che presentava gli avvenimenti, risolveva i problemi in modi imprevedibili, e alla quale arridevano improvvise illuminazioni, veniva immaginata d'altronde come un animale, specie dai Teutoni, e gli Indiani d'America stimavano la conoscenza di questo animale-custode la cosa che più dovesse premere all'uomo, partendo da giovani per viaggi perigliosi, esponendosi alla tortura, alla fame, all'insonnia e aiutandosi con musiche pur di vederlo (dopo sapevano chi in segreto essi erano, si trovavano a far parte del sodalizio di coloro che avessero un doppio della stessa specie, decoravano tenda e scudo con la figura di bestia così scoperta). Si imparava a comunicare con l'animale totemico, a servirsene come di un medium e così gli eroi fondatori scoprono il sito giusto d'una città: Romolo sul Palatino e Remo sull'Aventino cercarono di farsi guidare dai voli degli avvoltoi; fosse stato greco, osserva Fustel de Coulanges, Romolo avrebbe consultato l'oracolo di Delfo, se sannita un lupo o un picchio. Enea segue una troia gravida per fondare Alba Longa, i Dogon vogliono vedere uno sciacallo smuovere il terriccio. La protratta osservazione dell'istinto animale agevola i riconoscimenti istantanei dell'intuito, probabilmente il castello di Macbeth era stato edificato in un luogo prediletto dai rondoni, poiché avvicinandovisi Duncan dice a Banquo:

« This castle hath a pleasant seat; the air
Nimbly and sweetly recommends itself
Unto our gentle senses »

⁽¹⁾ CARLO DIANO, *Forma ed evento*, Venezia, 1960, p. 6 e DAVID DAUBE, *The Sudden in the Scriptures*, Leiden, 1964.

⁽²⁾ SCHNEIDER, *cit.*

E Banquo risponde mettendo in rapporto l'uccello delicato e la salubrità dell'aria:

« This guest of summer
This temple-haunting martlet, does approve
By his lov'd mansionry that the heaven's breath
Smells wooingly here: no jutty, frieze,
Buttress, no coign of vantage, but this bird
Hath made his pendent bed and procreant cradle:
Where they most breed and haunt, I have observ'd
The air is delicate ».

La quadratura del cerchio

Quando l'intuito ha posto la premessa del luogo esatto, tutto procede soavemente secondo una geometria: prescrive il rituale indiano⁽¹⁾ di piantare un palo in terra nel centro esatto della città futura e di tracciargli un circolo intorno. Su questo si fissano i due punti dove esso viene tagliato dall'ombra che il palo vi getta sotto il sole mattutino e poi sotto il sole serale. Su tali due punti si fa perno per tracciare due semicerchi che s'intersecano formando una *vesica piscis* o mandorla, figura delle iconografie sacre d'ogni tempo. Il circolo segna il percorso del sole, il palo l'asse immobile, la corda del cerchio che unisce i punti del mattino e della sera è la linea del futuro decumano della città, la via che unisce oriente a occidente. La *vesica piscis* resta quadripartita da una croce: il braccio più lungo, che unisce i due punti estremi fornisce il futuro *cardo* o asse della città, la via che congiunge settentrione e mezzogiorno. Sui medesimi due punti si fa perno per tracciare altri due semicerchi che s'intersechino ed ecco ottenuti i quattro angoli d'un quadrato, cioè la quadratura del cerchio del tempo: l'idea della stabilità viene ricavata dal divenire, la *vesica piscis* ha mediato fra circolo e quadrato, fra tempo ed eterno (non a caso racchiuderà così spesso la figura di Cristo e della Vergine). Basterà estendere questo quadrato e si avrà la cinta della città, cioè una proliferazione a scacchiera del quadrato centrale. Negli scacchi si affrontano due schiere a simboleggiare l'opposizione, perciò la scacchiera, a diversità del piano cittadino, ha osservato Titus Burckhardt, sarà priva del centro, che gl'Indiani chiamano campo di Brahma, al quale convergono il decumano o « via regale » e il *cardo* o « via breve », e cui fa corona la circonvallazione o « via della fortuna ». Beninteso la forma non è di necessità la stessa d'una scacchiera, *urbs quadrata* era semplicemente la città imperniata su un incrocio ad angolo retto conforme alla rosa dei venti. Il contorno potrà essere circolare o ovale, come presso gl'Ittiti, come l'Ecbatana dei medi, come Aix-la-Chapelle, oppure variamente poligonale. Talvolta si poteva riprodurre la forma dell'animale divino, come a Brindisi, nella quale gli antichi discernevano una testa di cervo, come la pelle

⁽¹⁾ TITUS BURCKHARDT, *Principes et méthodes de l'art sacrée*, Lione, 1958.

taurina che forse forniva la pianta urbana dei Cartaginesi, secondo la lettura che Leopold Schmitt ha fatto dell'episodio di Enea e Didone.⁽¹⁾ Le capanne di iniziazione di molti popoli simulano bestie divine che suggeriscono una giudiziosa interpretazione della permanenza di Giona nel corpo di una balena, nel paleolitico si visse in case simili a pesci coricati e tuttora la pianta del paesino di Kank Thien nell'Annam disegna un pesce, con uno stagno a marcare l'occhio.⁽²⁾

Comunque si tracci il perimetro, l'insieme della città visto dall'alto deve costituire un disegno geometrico sacro, ovvero un insieme di linee che seduca l'occhio e riposi, spingendo alla meditazione grazie al convergere armonioso delle sue linee verso il centro. In sanscrito è detto *Vashtu* (il Tutto) *Purusha* (l'Uomo perfetto o l'essenza spirituale suprema) *Mandala* (il circolo). La città ripete la forma di *Purusha* ovvero del dio che si lasciò immolare dai demoni per creare il mondo col suo sacrificio, la cui testa divenne il cielo, i cui piedi costituirono al terra, l'ombelico l'aria. Il *mandala* della città riproduce il corpo divino ma i trattati indiani vietano di gettare fondamenta nei punti corrispondenti ai gangli dove s'incrocino le correnti di energia invisibile che si diramano per il corpo e così si spiegano e s'impongono nell'urbanistica tradizionale le asimmetrie, le deviazioni da un modello tutto meccanico. Tali scarti sono non già segni d'arbitrio, bensì di più alta precisione e infondono una naturalezza estemporanea alla compagine. I Cinesi commettono le violazioni necessarie allo schema geometrico sulla scorta delle indicazioni della geomanzia che stabilisce le correnti invisibili da cui è percorso il terreno. Le proporzioni fra gli elementi della città si possono tradurre anche in rapporti di note musicali, sia attraverso il tipo d'ornamentazione cioè di simboli corrispondenti a singole note che possono istoriare mura, portali, edifizî, sia attraverso i rapporti fra i vari elementi architettonici, che corrispondono a intervalli musicali e sono retti dalle medesime norme di consonanza; di qui la leggenda delle città edificate o distrutte con la musica: Troia suscitata secondo Callimaco dalla cetra d'Apollo, Tebe inferiore levata al suono della lira di Amfione, le mura di Gerico fatte crollare dai trombetti di Giosué, attestano forse addirittura la puntuale corrispondenza degli inni municipali e dell'urbanistica e delle varie manifestazioni dell'anima cittadina.

Nel suo compendio di sapienza tradizionale, la *Musurgia Universalis*, P. Athanasius Kircher insegna a ridurre in cifre, in elementi architettonici e infine in note le proporzioni della figura umana secondo le indicazioni di Vitruvio. Per esempio nella faccia risuona l'unisono: « *sic frons, nasus et mentum longitudine equales, 3 partibus longitudinis faciei, videlicet duobus oculis et intermedio spatio pariter aequalibus, perfectum unisonum exhibent* », mentre fra gli altri membri del corpo vigono rapporti di *diapason* o *diapente* o *diatessaron* o *disdiapason*.

(1) DEFFONTAINES *cit.*

(2) SCHNEIDER, *Singende Steine*, Basel. 1955.

Se queste proporzioni vengono violate, si prova un moto di contrarietà; l'uomo perfetto deve potersi inscrivere in un quadrato o circolo avente per centro l'ombelico se egli sta a braccia e gambe divaricate in forma di croce di sant'Andrea, e i genitali qualora stia a braccia tese e gambe unite: « *Hinc factum est ut sapientissimi homines miram in humani corporis fabrica proportionem observantes, templorum Deo dedicatarum fabricas ad ejusdem exemplar aedificarent. Nam et arcam noëmicam et templum hierosolymitanum huiusmodi mensuris humani corporis respondisse, Sallianus et Villalpandus fuse demonstrant* » (Li. X *Debachordon Naturae*, I).

Molti modelli di città offre l'urbanistica indiana; il più completo prevede una ripartizione della città in 81 spazi quanti sono gli dei principali, cioè le forze del cosmo. Brahma sta al centro, fiancheggiato a levante da Mitra, dio della libera consociazione amichevole fra gli uomini e a ponente da Aryaman, dio dell'onore aristocratico e del diritto ereditario. Delle quattro porte principali quella settentrionale è detta di Brahma, alla meridionale presiede Yama dio degli avi e della morte, che ai virtuosi pare simile al dio buono, Visnù, ai malvagi punitore; alla orientale Indra, all'occidentale Sainapatya, capitano degli dei.

Al centro della città risiedono i bramini, circondati dai guerrieri, mentre il terzo rione concentrico è destinato agli artigiani e mercanti e la periferia agli uomini di fatica. Oppure i bramini stanno a settentrione, i guerrieri a oriente, gli artigiani e mercanti a mezzodi, gli operai a occidente. Già prima dell'edificazione questo piano veniva disegnato cerimonialmente sul terreno, punteggiato da fiori, lumi e conì d'incenso fumante.

Inaugurazione e contemplazione

Il rituale romano è rimasto in forma assai più incerta. Scoperto il sito, l'augure lo inaugurava con un rituale ripartito in tre momenti. Anzitutto, egli creava il tempio, cioè con il lituo, un bastone liscio e ricurvo in cima, simile ad una tromba, ripartiva il cielo e la terra nelle regioni cardinali, e tale atto si diceva *conregio*, quindi si metteva all'erta spiando i segni che si profilassero in questa o quella parte del microcosmo così definito e tale atto si diceva *conspicio*, infine, avuti i segni, li interpretava e questo si diceva *cortumio* o riconoscimento. Il luogo era diventato un tempio, vi si era infatti contemplato lo spazio. Probabilmente l'augure disegnava sulla terra, forse con lo stesso lituo, il circolo solcato dalla croce del decumano e dell'asse. Era così ristretto in breve spazio lo schema del tempo, la durata diventava figura come la lingua stessa attesta, poiché *cardo anni* è il solstizio d'estate. Il solstizio estivo è in particolare il mezzogiorno, quello invernale il settentrione, mentre l'equinozio di primavera sta a oriente e quello d'autunno a occidente. Varrone ha serbato un incantesimo per la definizione dei confini dei templi e dei luoghi d'augurio (*tesca*):

« *Templa tescaque meae fines ita sunt*
« *quoad ego easte lingua nuncupavero*
« *ollanor arbos quirquir est quam me sentio dixisse*
« *templum tescumque mea finis esto in sinistrum.*

« *Illabor arbos quirquir est quod me sentio dixisse*
« *templum tescumque mea finis esto dextrum.*
« *inter eas fines conregione, conspicione, cortumione*
« *utique eas fines rectissime sensi* ».

« I miei confini per i templi e i luoghi augurali così sieno come li nominerò. Quell'albero laggiù, come che sia, intendo segni il mio confine per i templi e luoghi d'augurio a sinistra. Quell'albero laggiù, come che sia, io intendo segni il mio confine per i templi ed i luoghi d'augurio a destra. Fra tali confini (ho stabilito) templi e luoghi d'augurio, avendo tali fini in mente con precisione, mediante l'orientamento, l'attenzione e la decisione ».

Ma fu l'intera città un tempio nel senso tecnico augurale? Il Rykwert pone la domanda senza risolverla.⁽¹⁾ Egli rammenta che secondo Varrone il tempio deve avere una sola entrata e l'urbe ne aveva ritualmente tre, il che andrebbe contro la possibilità dell'estensione per omologia (furono gli etruschi a prediligere il tre come numero, ritmo delle città circolari, aprendo tre porte e tracciando tre strade, secondo taluni in rapporto al valore $3,14$ di π greca, mentre in Mesopotamia prevale il triangolo equilatero e come numero il sette planetario.) Ma questo argomento contrario non può prevalere sull'opposto addotto dallo stesso Rykwert che l'urbe era *ager effatus*, un fondo sul quale era stato pronunciato un incantesimo definitorio.

Il centro come tomba e culla

Nell'edificare la città si doveva crearle anzitutto un centro, il punto per il quale passasse l'asse del mondo che univa e divideva gl'inferi ed il firmamento, sul quale posare la immemorabile pietra sacra degli arcaici sonni incubatori. Il sonno era una morte e il sogno una rinascita, perciò la pietra era un luogo reale e non solo simbolico di risurrezione, oltre a essere il punto d'inversione fra gli estremi del perimetro.

Si scavava, forse all'incrocio del decumano e dell'asse, un fosso, che forse veniva provvisto di camere a volta, costituendo un appartamento sotterraneo. Era così riprodotto artificialmente il luogo del culto immemorabile: la caverna, che riproduce l'universo, il mondo intero e in particolare, secondo Porfirio (*De antro nympharum*), il venire al mondo, il germogliare. Essa si illumina di riflesso attraverso la tradizione ebraica intorno al celebre sogno di Giacobbe sulla pietra sacra; questa si trovava a Luz dove celava una città sotterranea ai piedi d'un mandorlo, ma Luz significa anche nocciolo (e il mandorlo divenne il simbolo della Vergine perché inviolabile) e osso terminale della colonna vertebrale: « esso contiene gli elementi virtuali per la restaurazione dell'essere... è, nell'essere umano, il nocciolo di immortalità » dove si ferma il potere dell'Angelo della morte ed è la crisalide, l'uovo spiri-

⁽¹⁾ JOSEPH RYKWERT, *The Idea of a Town*, in: *Forum*, Hilversum, 1964.

tuale, la *Kundalini*.⁽¹⁾ Forse in tempi arcaici vi venivano riposte le sementi ed offerte le primizie e vi dovevano essere, se non sepolti, evocabili i morti o mani (la pietra sovrapposta era detta *lapis manalis*). Ancora oggi sopravvive questo santuario sotterraneo presso i Pueblo dell'Arizona, dove ogni villaggio ha il suo sotterraneo o *kiva*: le maschere sacre e gli amuleti del culto vi sono custoditi, vi si svolgono le cerimonie segrete, si vi apre anche l'accesso a *Shipap*, il regno dei morti e delle origini, dove dimorano le divinità benevole per metà dell'anno. Durante le danze si scalcia sul *kiva* per avvertire gli antenati che la cerimonia si perpetua.⁽²⁾ Il *mundus* romano adempiva alle stesse funzioni: Ovidio (*Met.* X. 17) definisce quello che fra i Pueblo è il *shipap* esclamando: *O positi sub terra numina mundi, in quem recidimus quidquid mortale creamur*; il *mundus* era detto *faux Plutonis, janua Orci*. Esso veniva aperto il 24 agosto, allorché, nel segno della Vergine, probabilmente vi si riponeva la spiga del raccolto; per cavarne il farro e poi il tritico per la semina lo si riapriva il 5 ottobre e poi l'8 novembre, al tramonto delle Pleiadi. Varrone dice *mundus cum patet deorum tristium atque inferum quasi janua patet*. L'associazione seme e morti è facile a intendere, come altresì quella fra deposito di sementi e ricchezza; il *mundus* era il regno di Plutone, dove egli teneva Proserpina (Varrone la chiama *seminum fecunditas*) per metà dell'anno. Sul *mundus* veniva alzato l'altare e costruito un riparo, forse vi bruciava un fuoco sacro (*aras Inferorum vocant mundus* annota Servio ad Aen. III, 134); così era stabilito l'ombelico o comunque il centro dell'urbe. Forse il *mundus* o « sepolcro simbolico » fu il centro mistico, spostato a settentrione e a levante rispetto al centro visibile o *compitum*, come suggeriscono i recenti scavi a Pæstum.

Ogni casa arcaica possiede il suo *mundus*: Wilhelm Schmidt insegna che la cantina era l'utero della terra sicché calarvisi era come compiere il rito prescritto dall'*Aitareya Veda* in cui ci si ammantava di manti placentari, rannicchiati come feti in un andito, o come vivere la metafora proposta da Cristo a Nicodemo.

Dopo il centro, il fondatore doveva tracciare la cerchia magica di protezione; escludere le forze del caos dal cosmo urbano poiché *extra ecclesiam nulla salus*. Lo faceva, presso i Latini e gli Etruschi, scavando a testa velata un solco con l'aratro di bronzo che portava a spalle allorché il terreno doveva restar libero per le porte. Le mura erano circondate dal pomerio, dove non era lecito né arare né abitare.

Fra centro e periferia

All'interno d'una città così quadrata, accentrata e munita sarebbe superfluo voler meglio determinare la destinazione dei singoli punti: già tutto è implicito nella *conregio*, poiché ogni linea che parta dal centro individua, oltre ad un punto della rosa dei venti, tutto un

⁽¹⁾ RENÉ GUÉNON, *op. cit.*, p. 60.

⁽²⁾ JANE E. HARRISON, *Sophokles, Ichneutac in Essays and Studies presented to W. Ridgeway*, ed. E. C. Quiggin, Cambridge, 1914.

ordine di realtà naturali e soprannaturali sottomesse alla stessa vibrazione, associate e trasponibili l'una nell'altra. Quali sieno per le varie civiltà sarebbe impossibile enumerare, fino a quando non si procederà a questo importante inventario. La suddivisione prevalente presso la civiltà romana fu probabilmente quella per sedici, preservata nella rosa dei venti a sedici punte di Vitruvio, nella suddivisione per sedici del fegato e del cielo usata dagli aruspici. Al limite si potrà supporre una rosa di trecentosessantacinque raggi quanti i giorni dell'anno. Su ogni raggio si trova una divinità, un pesce, un uccello, un animale terrestre, un insetto, una pianta, un vento, un minerale, un ritmo, una nota, uno strumento musicale, un gesto, un profumo, un sapore, un colore, un astro, una lettera. Se si tiene a mente la trasponibilità da un piano all'altro di queste realtà, il linguaggio mitico si paleserà pressoché indecifrabile da quanto è complicatamente esatto. La città verrà ripartita in rioni specializzati nel rappresentare questo o quel raggio in questa o quella combinazione e intensità. L'urbe è dunque esattamente l'orbe.

Ha scritto il Rykwert: « Un indù riflessivo, anche solo oscuramente a conoscenza della terminologia yoga, può guardando un tempio dedurne il *vastupurasamandala*, identificando il suo corpo membro a membro, con le sue varie parti e quindi con tutto l'universo che esso rappresentava. In modo consimile un romano, per quanto con scarsa conoscenza della cosmologia tradizionale e senza addentrarsi nelle sottigliezze filosofiche, avrebbe dovuto essere in grado di dedurre il *templum* dalla configurazione urbana, trovandovi il proprio posto specifico... il romano che passeggiava per il *cardo* sapeva che il suo passeggio era l'asse sul quale girava il sole e che seguendo il decumano stava seguendo il corso del sole ».

Inoltre: quando la città era ripartita in clan o genti o curie con ciascuna il proprio culto e la propria mansione civica e dunque cosmica, il cittadino aveva anche sempre dinanzi a sé vivi, noti, familiari i momenti dell'ordine universale che egli non poteva *essere* simultaneamente: una parte della città gli rappresentava i morti e gli dèi a lui alieni, sicché egli rientrava comunque nella pace; analogamente il fedele ha l'appoggio di un uomo da lui separato e a lui familiare il quale indossa la maschera di Dio e si presta a ricevere la sua confessione. Questo assetto perdura nella misura in cui si mantiene intatta una classe sacerdotale consapevole.

Roma arcaica era divisa in due, la parte quiritaria e la popolare, l'una aveva per divinità Marte quale *Lunus*, dio della guerra e dell'autunno, l'altra *Luna*, dea dell'agricoltura e della primavera. Per i Quiriti il sole è femmina del dio della luna, per i popolari al contrario il sole è maschio e sposo della femminile luna. Le quattro tribù dell'antica città erano le quattro parti dell'eclittica. In Atene le tribù joniche erano costituite dai *Geleontes*, gli splendenti come stelle, i sacerdoti, spettanti all'inverno, gli *Opliti* spettanti alla primavera ed alla guerra, gli *Argadeis* o artigiani spettanti all'estate, gli *Aigikoreis*, o caprai spettanti all'autunno. Ionico era Ippodamo di Mileto, l'urbanista pitagorico che stabiliva fra 10 e

1000 il numero degli abitanti d'una città: suddivise le città in tre parti, degli dèi, dello Stato, dei privati.⁽¹⁾

Certi riti rendevano manifesto il complesso stesso della città, come i pasti comuni, che ad Atene venivano consumati da cittadini scelti, i parassiti, e venivano detti *epula* a Roma. Alla lustrazione era vietata la partecipazione di forestieri.

I rapporti fra le singole genti all'interno di questo ordine circolare erano retti da una serie di reciprocità rispecchianti il carattere antagonistico dei segni dello zodiaco che si confrontano nel cerchio dell'anno; a questi corrispondevano a una a una le genti: il matrimonio si stringeva in base all'oroscopo non già degli sposi, ma della città: a ogni clan spettava di sposarsi entro il clan corrispettivo e contrario. Questo intreccio di antagonismi complementari e in costante mediazione si può rappresentare non per modo di figurazione generica, ma in una traduzione grafica esatta, mediante il simbolo dei due serpenti del caduceo che opponendosi s'intrecciano a spirali uguali e contrarie, come ha dimostrato Julius Schwabe, sul modello del villaggio zodiacale americano.⁽²⁾ Del resto tutta la città è un oroscopo. Lo notò René Guénon ⁽³⁾: « Nella divisione in quartieri ciascuno dovrà naturalmente corrispondere all'insieme formato da tre segni zodiacali, uno dei solstiziali o equinoziali che si possono chiamare cardinali con i due adiacenti ad esso. Ci saranno pertanto tre segni in ogni quadrante se la forma della città sarà circolare e su ogni lato se essa sarà quadrangolare; quest'ultima è d'altronde la meglio adatta a una città che deve rappresentare l'idea di fissità... gli antichi astrologhi tracciavano i loro oroscopi in una forma quadrata in cui ogni lato era del pari occupato da tre segni zodiacali ».

Nella città zodiacale non c'è che vita mistica, il profano è fuori le mura. Da questa Vagadù, si venne tralignando. O non fu essa un puro metro, come il metro assoluto, inesistente in natura? La questione è delle più oziose, sta di fatto che a Vagadù rinviano implicitamente tutti gli agglomerati che abbiano una forma. Certo, nella Roma dove non s'intrecciavano più armoniosamente, come serpenti sull'asse del caduceo, le due metà della popolazione, cominciano a disgregarsi gli orientamenti esatti e sacrali, e via via sempre più la città quadrata diventerà un ammasso di individui, perdendo la sua forma. Gli speculatori innalzeranno edifizii abusivi nonostante il divieto che doveva preservare alla città il carattere di tempio augurale, garantendo che dall'alto della rocca lo sguardo dell'augure potesse spaziare individuando gli auspici. Si altereranno le ripartizioni e i loro abitatori, l'apologo di Menenio Agrippa, così zodiacale, diventerà una mera ideologia; sarà tolto il divieto di percorrere le strade con vetture, cosa che doveva essere riservata in antico alle processioni sacre, per le quali in origine, a Babilonia, si erano selciati i percorsi, al fine di non far toccare la polvere a chi stava servendo gli dèi.

(1) VASSILI SINAISKI, *Râme et son droit théocratique et laïque*, Riga, 1923.

(2) JULIUS SCHWABE, *Archetyp und Tierkreis*, Basel, 1951.

(3) R. GUÉNON, *Les symboles fondamentaux de la science sacrée*, Parigi, 1962, p. 120 sgg.

Alla fine la vita mistica non è più sorretta dalla mole stessa della città, ma deve sopravvivere nell'intimo dei cuori e delle menti, a dispetto delle città, in conventicole annidate come corpi alieni nella città stessa, nei templi isiaci o negli antri mitraici segreti. Il ricordo della città sopravvive nonostante la città concreta, divenuta profano luogo di smerci.

La Gerusalemme celeste è il rovescio e non più l'archetipo della città terrestre. In un ultimo tentativo di salvare con un compromesso la città antica, innestandovi la forza del Cristianesimo, fondendovi Roma e Gerusalemme, Costantino sostituì all'antica Bisanzio Costantinopoli; come ispirato ne tracciò il perimetro, comprendendovi planetariamente sette colli e nel 330 la città fu consacrata con un nuovissimo rito. Da occidente partì la processione di funzionari recanti candeline accese guidata da un sacerdote, per andare a erigere nel foro una statua di Apollo la cui testa era il ritratto dell'imperatore, cinta d'un nimbo di raggi solari fatti con i chiodi della croce di Cristo. Questo simulacro di bronzo si levò, centro della città, in cima ad una colonna poggiate su un *mundus* nuovissimo che doveva attrarre sul promontorio del Bosforo il destino e di Roma e di Gerusalemme: celava infatti il palladio di Troia portato da Enea nel Lazio, l'ascia di Noè, la pietra del Sinai percossa dalla verga di Mosè e, con reliquie dei Santi (i nuovi *Mani*), briciole del pane moltiplicato da Cristo, il nuovo farro e tritico di Proserpina e Cerere, e infine le croci dei ladroni, il vaso d'alabastro che aveva racchiuso il nardo della Maddalena.

Il *Kyrie eleison* risuonò per tutto il tempo che ci volle per issare in cima la statua composta, ma i quaranta giorni che durò la festa successiva, furono celebrati dai ludi sacrali del circo.

Roma e Gerusalemme

Nel *De Somniis* (11, 248 sgg) Filone d'Alessandria allude alla dottrina esoterica ebraica della città: « La città di Dio è il nome del cosmo che ha ricevuto tutto il vaso dov'è mescolata la bevanda divina e se ne è satollata ». Il coppiere è il Verbo del Logo, la bevanda è quella che disseta in eterno. Inoltre la città è anche l'anima del saggio, giusto il versetto del Levitico (XXVI, 12) dove Dio dice « passeggerò in te e sarò il tuo Dio »; la città ideale, metafora dell'anima del saggio e del cosmo intero è Gerusalemme, che significa « visione di pace ». È facile dedurne le conseguenze solite: se i tre termini *città*, *cosmo*, *anima santificata*, sono analoghi, ogni loro parte sarà sovrapponibile alla corrispondente di ciascun'altra: ogni isolato dovrà essere una facoltà dell'anima, uno strato dell'universo.

L'accampamento ebraico, primitiva portatile Gerusalemme, era ripartito nelle classiche quattro parti: Giuda a oriente, Ruben a mezzogiorno, Efraim a occidente e Dan al settentrione, con le altre dodici tribù intercalate regolarmente. La tribù regale sta a oriente come i guerrieri nella città indiana, ma la Scrittura non preserva notizia di una ripartizione secondo le rispettive funzioni delle altre tribù.

Forse Gerusalemme aveva un carattere sacro pre-ebraico, se essa fu (come taluno ha

pensato) la sede di Melki-Tsedek, il sacerdote dell'Altissimo che trasmise la sua benedizione ad Abramo con il rito del pane e del vino (San Paolo ritenne che Cristo fosse sacerdote nell'ordine di Melki-Tsedek). È a dubitare che la città quale storicamente venne a formarsi, sul nucleo gebuseo, dopo la conquista da parte di Davide, avesse i caratteri della perfetta pianta sacra, che era propria soltanto del Tempio o forse del complesso del Tempio e del palazzo reale. Infatti la perfezione di Gerusalemme come città santa è prevista da Ezechiele come utopia messianica alla fine della sua visione. La mano di Dio si posa sul capo del profeta prigioniero in Caldea ed egli scorge perfettamente l'archetipo della teocrazia impeccabile insediata in un tempio perfetto; Gerusalemme sarà costruita allora secondo una ripartizione zodiacale, per dodici.

La visione di Ezechiele viene ripresa nell'Apocalisse, che termina con la visione della Gerusalemme celeste, città cubica, tanta è l'altezza delle sue mura, ripartita per dodici come quella di Ezechiele, tre per ciascuna delle quattro direzioni cardinali. Essa non ha bisogno del sole e della luna, poiché è illuminata dalle stelle fisse; al suo centro sta l'agnello, perciò non ha bisogno di tempio. Dove ha sede l'agnello fluisce una quadruplici fonte e sorge l'albero dai dodici frutti mensili (che corrispondono, osserva Guénon, ai dodici Adytias della città indù).

Cristo ha dichiarato che il suo corpo è il tempio (*Giovanni*, II, 19-21), il centro dunque della città. Allorché il Cristianesimo emerge dalla clandestinità a riconsacrare prima le chiese, e poi perfino a tentare di dare un ordine nuovo alle sconstate città, queste parole del Vangelo di Giovanni diverranno un principio architettonico: la chiesa sarà orientata con l'abside a oriente, verso il *Sol Justitiae*, la testa di Cristo sarà l'abside, le braccia i transetti, le mani perforate le porte, il torso con le gambe la navata, ed il cuore l'altar maggiore. La navata è la terra, il coro il cielo. Se poi si confronta questa chiesa con le cinte urbane zodiacali ci si accorge che a occidente sta il clero e a oriente il popolo, secondo la ripartizione classica delle due funzioni distinte separate dall'asse che passa attraverso il *mundus*, (l'altar maggiore che cela le reliquie) mentre il decumano separa talvolta maschi da femmine, comunque *cornus Evangelii* da *cornus Epistolae* come la stella polare del settentrione dal mezzodi.

L'Urbe cristiana si investì del carattere sacro di Gerusalemme e della Terra Santa, per una trasposizione misticamente topografica: *Roma facta est Hierosolymam* scrisse San Gerolamo. Il Laterano fu l'Anastasi, dove si celebrava la vigilia di Pasqua, la Basilica Sessoriana fu il Golgota, il *Martyrion* dove si celebrava la Paraseve, la Basilica di Licinino fu Betlemme, dove si festeggiava il Natale. La *Roma onde Cristo è romano* era una realtà liturgica e urbanistica. Scrisse lo Schuster: «La pietà dei Pontefici volle imprimere alle vicinanze del Laterano un carattere quasi serafico, riproducendovi con le stesse disposizioni topografiche, per quanto era possibile, i più celebri santuari gerosolimitani, quello dell'*Anastasi*, per esempio, il *Martyrion* coi suoi due oratori, *ante et post Crucem*, il *Praesepe*, ecc. In questa ricostruzione di Gerusalemme a Roma, nella prima regione, come non era stato trascurato il Santuario

dell'Ascensione, l'*Embomon*, di cui si venerava un masso nel *dominicum Clementis*, così s'era tenuto conto perfino del Santuario Eudossiano di Santo Stefano, che ebbe in certo modo il suo corrispondente nella rotonda presso lo *Xenodochion Valeri* sul Celio ». Ecco il motivo per cui

« ... i barbari, venendo da tal plaga
Che ciascun giorno d'Elice si cuopra,
Rotante col suo figlio ond'ella è vaga,
Veggendo Roma e l'ardua sua opra,
Stupefaceansi, quando Laterano
A le cose mortali andò di sopra »

(*Paradiso*, XXXI, 31, 36).

Nel secolo VIII nacque l'inno all'immagine cristiana dell'Urbe messianica dove ogni fedele è una pietra e che nelle feste in dedicazione di chiese si continuò a intonare nei secoli,

« *Urbs Jerusalem beata*
Dicta pacis visio,
Quae construitur in coelis
Vivis ex lapidibus,
Et Angelis coronata,
Ut Sponsata comite.
Nova veniens e coelo
Nuptiali thalamo
Praeparata, ut sponsata
Copuletur Domino.
Plateae et muri ejus
Ex auro purissimo.
Portae nitent margaritis
Adytis patentibus:
Et virtute meritorum
Illuc introducitur
Omnis, qui ob Christi nomen
Hic in mundo premitur.
Tusionibus, pressuris
Expoliti lapides,
Suis coaptantur locis
Per manus artificis,
Disponuntur permansuri
Sacris aedificiis ».

« Città di Gerusalemme detta
beata visione di pace,
che in cielo si edifica
con viventi pietre,
e d'angeli è coronata
come la Sposa dal corteggio.
Nuova giunge dal cielo
al talamo nuziale
pronta, sposata
per congiungersi al Signore.
I suoi pavimenti e i suoi muri
sono d'oro purissimo,
le porte splendono di gioie,
aperti sono gl'ingressi
ed in grazia dei meriti
chiunque vi è introdotto
che a causa del nome di Cristo
in questo mondo sia tribolato.
Le pietre con martelli e scalpelli
Squadrate, sistema
nel loro posto giusto
La mano dell'artista;
e vengono disposte per durare
nei sacri edifizii ».

Gerusalemme fu incardinata come ombelico del mondo e come tale attrasse i Crociati; già Adamnano da Jona nel VII secolo afferma che lì sorge una colonna che al solstizio d'estate non getta ombra; nel XII secolo si parla di Gerusalemme cuore del mondo e nella cosmologia dantesca la centralità della città sacra determinerà tutta la geografia cosmica.

Rinascenza della città quadrata

Nel nono secolo le invasioni islamiche e normanne scoraggiarono il commercio europeo, e così alle città venne a mancare ogni motivo economico di sopravvivere: rimasero le cinte munite dove albergavano soltanto gli ecclesiastici dell'amministrazione diocesana, mentre le corti feudali s'installavano in pieno contado. Si diffusero borghi castrensi circolari con un quartiere di militi, un granaio ed una chiesa « *ut esset latronibus praesidiumque libertatis circum et circa rusticanis cultoribus* » secondo fu detto alla fondazione di Cateau Cambrésis, dunque senza intenti sacrali. Anche attorno ai monasteri sorsero borghi (Subiaco, Bobbio in Italia) senza intenti mistici. Ma le correnti mistiche del Medioevo sono assai difficili da scorgere; la trasmissione orale delle grandi tradizioni affiora soltanto di tratto in tratto alla superficie, eppure la presenza delle correnti sotterranee si indovina; come la materia del Graal non nasce senza una trasmissione certa seppure invisibile, così alcune nozioni di scienza urbanistica sacrale vengono applicate dopo il 1100. Ecco al quadrivio centrale classico sedere il giudice (già la formula longobarda dell'emancipazione era *quattuor vias dare*) ecco sorgervi un tumulo sormontato da una croce, oppure ecco la cattedrale emergere da un labirinto di strade, di case concentriche, secondo il modello dei cerchi cosmici: i due modelli arcaici son tornati vivi al calore della nuova fede. E così è rinato il cerimoniale della fondazione prima di chiese, poi di città.

Novo cedat ritui

Il rito di fondazione delle chiese, fino a oggi aveva riccamente preservato le costumanze sacre arcaiche. La vigilia si pianta una croce nel punto dove sorgerà l'altar maggiore, la mattina seguente il vescovo benedice il luogo, evocando insieme e l'Incarnazione e la fondazione del tempio di Gerusalemme e affermando il paradosso: proprio il Dio incontenibile dal cielo e dalla terra ha casa sulla terra là dove sia invocato il suo nome.

La prima pietra viene collocata dal vescovo che ne fa l'emblema di Cristo e di Pietro, mentre il coro intona (come a più riprese in seguito): « *O quam metuendus est domus iste* ». Il vescovo girando per il tracciato delle fondamenta invoca Dio « nella cui casa sono molte stanze », affermando così il momento della molteplice pluralità dell'unitaria città.

Una volta edificata, la chiesa viene consacrata. Almeno nel rituale definitivo, fusione del gallicano e del romano, il rito così si ripartisce. Il vescovo compie il giro della chiesa due volte da destra a sinistra e quindi da sinistra a destra. Alla prima circum-ambulazione

viene invocata l'unità e totalità di Dio, alla seconda la presenza (conciliata) degli opposti (« *per Filium tuum angulare scilicet lapidem duos ex diverso venientes, ex circumcissione et praeputio parietes, duosque greges ovium sub uno eodemque pastore unisti* »).

Al terzo giro ed alla terza aspersione si canta il responsorio in cui il tempio è consacrato quale metafora dell'interiorità (« *voluisti templum tuum fieri in nobis* »). La dialettica concettuale espressa nel triplice giro è trinitaria; essa afferma inoltre che l'unità diventa molteplicità attraverso alla manifestazione, ma ritorna a sé e in sé nella meditazione interiore.

Quando i celebranti entrano nella chiesa cantano l'episodio evangelico di Zaccheo nella cui casa Cristo volle entrare.

E adesso si giunge al culmine misterioso della funzione. Il pavimento viene cosparso di cenere in forma di croce; il primo braccio corre dall'angolo sinistro all'opposto, il secondo dall'angolo destro all'opposto, come una X fra l'altare e la porta: Cristo nella posa a gambe e braccia divaricate dell'Uomo inscritto nel circolo, del *Purusha* indù. Il pontefice si reca al corno del Vangelo e di lì parte per scrivere le lettere dell'alfabeto greco sul primo braccio della croce e quindi quelle dell'alfabeto romano sul secondo (talvolta, nei primordi, fu usato l'ebraico). Così si perpetuò nell'era cristiana il rito della contemplazione augurale, specie il momento della *conregio*, mediante questa croce di Sant'Andrea. Secondo lo Schuster, se l'alfabeto è un'estensione dell'A apocalittico non si può parlare di tecnica augurale, come se il nome di Cristo non fosse conciliabile con la X platonica del Demiurgo. La *Leggenda aurea* di Jacopo da Varagine chiude annotando alcuni significati di questa consacrazione e fra quelli del doppio alfabeto è che questa « croce è menata d'attraverso cantone, d'oriente infino al cantone del ponente; a significare che quelli ch'era prima ritto è fatto manco e quelli ch'era nel capo è fatto ne la coda; ed è contra... La croce è menata per traverso, perché l'uno Testamento si contiene ne l'altro; però che la ruota era ne la ruota ». Così un volgarizzamento del buon secolo. Segue l'esorcismo del sale, dell'acqua, della cenere e del vino i quali vengono commisti in parti uguali per formare l'acqua gregoriana, che battezza il tempio di pietra come l'acqua corrente battezzò quello di carne. L'altare viene consacrato con quattro croci agli angoli ed una al centro, segnate con la mistura gregoriana, e il vescovo rammenta pregando il *menhir* o *dolmen* obelisco che Giacobbe levò come ara di sacrificio affinché i cieli gli si schiudessero a impartire oracoli (« *et portae coeli desuper aperiretur oraculum* »). L'aspersione vien fatta con la mistura sacra ma stavolta per mezzo d'un ramoscello d'issopo. Il coro canta fra altri il salmo 121 (« *Jerusalem, quae aedificatur ut civitas, cujus participatio ejus in idipsum* »).

L'atto successivo è la sepoltura solenne delle reliquie nell'altare, metamorfosi delle arcaiche immolazioni: i nemici della fede hanno assunto la tragica veste di sacrificatori, i fedeli godono le grazie del sacrificio a mani nette.

L'unzione con olio dell'altare e delle mura precede l'incensazione.

Le cerimonie popolari che tuttora si mantengono in certi santuari comprovano la rispondenza della forma ecclesiastica del rito ad un archetipo megalitico che si può ricostruire nei suoi tre tempi: si faceva una processione a spirale girando attorno alla pietra o dolmen (che era uno gnomone) appunto da sinistra a destra, quindi si procedeva alla lustrazione e poi al sonno incubatorio sulla pietra sacra. Il rito ecclesiastico conserva tutti questi momenti: la processione e la circumambulazione labirintica, prima girando in un senso e poi nell'altro, la lustrazione mediante la pozione sacra inebriante e, infine, mediante la commemorazione del sonno di Giacobbe sulla pietra, l'incubazione. La stessa fonte, che è un elemento essenziale del culto megalitico, è presente, seppure non menzionata, nel rituale: nel battistero, così come l'altare è la pietra sacra in contatto con i morti e con il cielo.

La stessa cerimonia valse per analogia nella fondazione delle città, poiché tempio e città sono omologhi.

Il Müller cita il *Benedictionale* di Lubecca del 1486 che fornisce lo schema del rito di fondazione di città. Il sacerdote invocava l'incremento della città, benediceva acqua e sale, mescolandovi ceneri e vino e con tale mistura e con una crocetta benediceva a una a una le case. Dopo egli piantava la crocetta sopra una grande croce di legno al centro della città leggendo il passo di Matteo (V, 13-16) sulla città sopra il colle, che non si può non vedere, come a significare anche che il *mundus* nella città cristiana era eretto in alto e visibile, in forma di croce; offrendo il perno

« a così riposato, a così bello
Viver di cittadini, a così fida
Cittadinanza, a così dolce ostello » (*Par. XV*, 130 sgg.).

Adaequatio urbis et orbis

Tuttavia il Medioevo non raggiunse l'adeguazione della intera città terrestre alla celeste; le grandi cattedrali rimangono l'unica attuazione completa dell'idea virtuale della *Urbs Jerusalem* dell'inno anche perché la ripartizione del popolo nelle ghilde o arti non fu mai tale da ripristinare del tutto visibilmente il *mandala* primordiale. Le contrade e le confraternite erano sì un inizio di ricostituzione dell'ordine zodiacale, ma non durò molto questo avvio delicato, « la gente nuova e i subiti guadagni » che Dante lamenta nel xvi dell'*Inferno* lo spensero.

Cogliamo in una Venezia o una Firenze la traccia d'un organismo appena avviato alla ricostruzione del modello tradizionale, simile a un albero che non abbia avuto tempo di mettere se non scarse fronde su pochi rami.

La *Cronaca* di Andrea Dandolo narra una fondazione di Venezia conforme alle prescrizioni arcaiche: San Magno è l'augure avvisato in sogno da San Pietro di farsi indicare da

buoi e pecore brucanti il sito della chiesa da erigere: così venne edificato San Pietro di Castello; un uccello, secondo l'aveva avvertito Gesù Cristo, gl'indicò quindi il luogo propizio per San Raffaele in Dorsoduro; una nube, secondo un annuncio della Vergine, si posò dove egli doveva far sorgere Santa Maria Formosa; il Battista gli comandò la costruzione di San Giovanni in Bragora e di San Zaccaria; gli apostoli ingiunsero di dedicar loro una chiesa là dove fossero apparse dodici grù e infine Santa Giustina ordinava di individuare una vigna ricca di grappoli per farvi levare una chiesa in suo onore.

Il centro fu la futura piazza San Marco, un campo appartenente all'abbazia di San Zaccaria, diviso da un canale ora scomparso che poteva essere considerato l'asse o *cardo* rispetto al decumano sulla cui linea stavano faccia a faccia le due chiese di San Teodoro, sul cui terreno si leverà la futura basilica, e di San Geminiano. La piazza e la piazzetta segnano ancora imprecisamente decumano e asse, e la cripta di San Marco è il *mundus* dove riposano e fioriscono di benefici influssi le ossa del patrono celeste il cui genio tutelare o *totem* aveva il ritmo vitale d'un leone, era il leone.

Osservò il Maiuri che le proporzioni della piazza e della piazzetta sono le stesse del foro e della Basilica di Pompei, e che attraverso i secoli il tempio in fondo ad una piazza porticata sempre ritornerà ad erigersi.

Un decumano a serpentina è il Canal Grande, mentre i *cardines* si avvolgono labirinticamente, come quelli Timbuctù, oggi inaridita ma anticamente anch'essa corsa da rivi e cinta di paludi.

La suddivisione del popolo veneziano, originariamente ternaria, coincideva con le prescrizioni del pitagorico Ippodamo di Mileto ed i sestieri probabilmente ebbero qualche simiglianza con le ripartizioni canoniche arcaiche: la lotta al ponte dei pugni sarebbe ben conforme agli agoni rituali fra i segni contrapposti del circolo ideale. Del resto si coglie con un senso di esultanza e di quiete il riflesso di tali mistiche cure urbanistiche passeggiando per Venezia, come percorrendo la via Sacra nel Foro romano o aggirandosi per l'Acropoli. E lo stesso sottile avvertimento ci raggiunge nella piazza di Siena, o in una villa fiorentina allorché, osservando dall'alto la città, ci si accorge che essa dovette incentrarsi sulla chiesa di San Firenze presso il Bargello sì che con Jean Servier si è tratti a immaginare l'assetto antico come uno schema zodiacale: « I quattro quartieri, certamente opposti a due a due, furono divisi nel secolo XIII in dodici parrocchie e ciascuna di queste in quattro gonfaloni. Ma la parrocchia riprende le antiche ripartizioni che radunavano all'origine un certo numero di torri o famiglie e del pari i quartieri hanno semplicemente ritrovato lo schema d'un'antica organizzazione » ⁽¹⁾. Gli artigiani risiedevano lungo il fiume, e a settentrione erano posti i tre quartieri canonici, talché in una Ghadames o una Uargla, Servier scopre una città analoga: Uargla è anch'essa tutta divisa in tre parti: i macellatori, con

⁽¹⁾ J. SERVIER, *L'homme et l'invisible*, Parigi, 1964.



5 - Gino Severini: *Dinamismo di una danzatrice* (1912)



6 - Gino Severini: *Ritmo plastico del 14 luglio* (1913)

stendardo giallo, i mercanti e artigiani, dalla bandiera rossa, gli agricoltori dal vessillo verde. Le loro case convergono verso il Santuario del santo Sidi Uargli e ogni quartiere annovera quattro cappelli che sono luoghi di convegno ai quattro canti.

La Cristianità e l'Islam entrambe si rimisero a fabbricare pazientemente la città primordiale; per una delle sue incarnazioni, Gerusalemme, i cavalieri d'Europa e d'Oriente lottarono come pedine nella lunga partita delle crociate.

Dopo che si furono affrontate per tanto tempo, le fedi che avevano riconvocato in una Venezia o in una Fez lo spirito della città sacra, persero il vigore urbanistico.

La città morta

Lo spirito laico, già così aggressivo nella Roma di un Clemente XI, distrusse quanto poté delle vestigia auguste e non volle costruire le sue scatole d'abitazione in luoghi qualsiasi, ma s'ostinò a profanare la croce del decumano e dell'asse, la forma del pomerio intangibile, l'orizzonte di campanili e di torri posti a ritmiche distanze.

Come la pelle svela all'occhio esperto la salute e l'età del corpo, così lo stile sempre rispecchia la sua materia: scadendo la topografia smuore la vita spirituale d'una città, svanendo questa invano l'arbitrio dei progettisti s'appellerà alle forze della fantasia o della economia o della ideologia politica: la pianta sarà priva di vita. La città deve ripartirsi in consociazioni, ma quale vincolo stringerà i sodali con fermezza e soavità? La mera contiguità? Il caso che abbia condotto a lavorare e abitare insieme non renderà mai prossimo l'adiacente. Soltanto il sadismo pieno di buone intenzioni degli urbanisti moderni vorrebbe fingere comunità gli agglomerati demenziali che va combinando.

Nel secolo XVII si tentò di infondere nuova vita spirituale alla città promuovendovi nuove confraternite che ridessero un culto alle contrade e ai mestieri; società di uomini uniti dalla comune adorazione del Cuore divino o dalla cura dei condannati a morte o dall'espiazione delle colpe notturne, e rette da un invisibile celeste condottiero. Ma questa ricostruzione sempre ripresa e sempre nuovamente impedita e demolita della città santa non poté rifare le città d'Europa, e la fragile tela fu stracciata e se ne possono oggi raccogliere pochi fili, sperduti. Ecco risparmiata per caso dalla barbarie giacobina degli invasori napoleonici, la sede d'una delle confraternite che costituivano le membra del vivo corpo di Venezia: la scuola di San Giorgio degli Schiavoni. Oppure, se ci aggireremo in una Roma quasi segreta, ancora tuttavia scoveremo qualche intatta confraternita, così come ancora l'occhio riposa su antiche pareti capaci di imbevverssi della luce, e sorge allora in cuore ogni volta la domanda: « fino a quando »?.

Come nelle città antiche allorché vi regnava la peste.

Si sono poc'anzi pronunciati i numerosi nomi dei luoghi intatti d'Europa, ma la moderna città ormai, non più situata nello spazio, non più *contemplata*, è soltanto il fondale della

mera vita economica o delle miserande fantasticherie di chi vi si aggiri senza qualche opera meccanica e servile da svolgere; nessuna forma le dona disciplina:

« fourmillante cité, cité pleine de rêves,
Où le spectre en plein jour raccroche le passant ».

Questo formicolare di spettri baudelairiani fu creduto uno spazio di libertà dallo scellerato Cartesio, il quale nel trambusto del porto di Amsterdam scriveva di sentirsi del tutto isolato e affrancato. Isolato in effetti dalla vita, affrancato dal benefico ordine. Una volta sconvolto del tutto l'organismo della città, ecco che i suoi luoghi diventano simili ai rioni di Londra elencati come una litania dello squallore in *Burnt Norton*:

“ Here is a place of disaffection
Time before and time after
In a dim light: neither daylight
Investing form with lucid stillness
Turning shadow into transient beauty
With slow rotation suggesting permanent
Nor darkness to purify the soul
Emptying the sensual with deprivation
Cleansing affection from the temporal.
Neither plenitude nor vacancy. Only a flicker
Over the strained time-ridden faces
Distracted from distraction by distraction
Filled with fancies and empty of meaning
Eructation of unhealthy souls
Into the faded air, the torpid
Driven on the wind that sweeps the gloomy hills of London,
Hampstead and Clerkenwell, Campden and Putney,
Highgate, Primrose and Ludgate.”

Le idee contemporanee

LA VERGOGNA DI NON POTERSI NON DIRE DANNUNZIANI

« *Dannunziano* » in determinati contesti ha una connotazione spregiativa, offensiva, deprecatoria, né più né meno di « *boccaccesco* », perché nell'un caso e nell'altro non ci si riferisce principalmente all'ambito di un'opera poetica firmata appunto da Boccaccio e D'Annunzio, ma ad un alone, ad una promozione di costume extraletterario di cui quelle opere a torto o ragione vengono considerate responsabili.

Il giudizio, in tal modo, viene distorto, offuscato, subisce delle pressioni esterne devianti che coprono la sostanza stessa delle questioni, in maniera quasi preterintenzionale. È chiaro, per esempio, che da tanto tempo non si leggeva a proposito di D'Annunzio uno scritto così gustoso ed illuminante, nella sua rapsodicità desultoria, quale quello che introduce l'antologia riccardiana *Poesie, teatro, prose* (Milano-Napoli 1966) dettato da Mario Praz, che per compiere il florilegio si avvale della collaborazione di un « patito » dell'imaginifico della forza di Gerra. Eppure, sotto sotto, nella serie di massicce limitazioni, di drastiche potature, di sagaci demistificazioni, si legge un'inclinazione irresistibile verso quella letteratura dannunziana respinta con un atto di volontà, contraddetta bruscamente da un gusto che, pur con una certa distanza, aveva imbevuto di sé il curioso saggista di « *la carne, la morte e il diavolo* » nella letteratura romantica. Non c'è dubbio che nell'Olimpo dei grandi decadenti D'Annunzio non è un primo (nemmeno *inter pares*), anzi spesso è al rimorchio di esempi stranieri, specie francesi, che incidono in zone estese della sua sensibilità tematica e della sua tecnica espressiva: ma forse è improprio inchiodare, con il supporto di qualche spiritoso esempio, l'autore dell'*Alcyone alla civetteria della Sfinge* (sentita da sempre come equivalente dell'eleganza poetica), all'orotunditas di un qualsiasi Marino, ad una specie di stile fidenziano atto al palato di un glottocrisio ludimagistro. Improprio ed anche un po' ingeneroso, quando per tagliar fuori dalla modernità D'Annunzio lo si contrappone ad

un esempio tanto remoto come quello di Dylan Thomas, per concludere: « La sfinge dei poeti antichi aveva un volto, graziosamente enigmatico come quello delle sfingi in cappellino e falpalà dei parchi settecenteschi di Germania. Ma il Proteo dei moderni, tra tanto barbaglio di aspetti mutevoli, finisce per non avere più volto, tra tante forme è informale, tra tante cose evocate, è astratto ». Nel caso, dunque, si accetti questo punto di vista discriminante di Praz, non si può non riconoscere che gli « antichi » poeti arrivano da noi fino a ieri e si chiamano Carducci, Pascoli « e anche, sia pure con un frammento di avvenire, Gabriele D'Annunzio ».

Non sarei d'accordo, pur mettendomi sull'attenti di fronte a così allettante e prezioso suggerimento: Carducci, sì, è antico, episodio concluso in se stesso, comunque non fruttifero oltre Campana e qualche ligure minore, ma il binomio Pascoli-D'Annunzio non solo è moderno, ma ha avuto tale « frammento di futuro » da costituire la base del linguaggio prosastico e poetico del primo mezzo secolo del Novecento. In campo critico sono state proposte di volta in volta la linea pascoliana, la linea crepuscolare, ora ci si accorge da più parti che ha grande spicco anche la linea dannunziana: sono stati adottati e si continuano ad addurre riscontri puntuali foltissimi, incrociati, che mostrano quanto estesi siano i prestiti da Borgese a Moravia, da Flora a Pasolini (nel campo della prosa), da Ungaretti a Montale, da Saba a Pavese, da Sereni a Bigongiari a Pasolini (nel campo della poesia) specie dal D'Annunzio delle Laudi e della suite estiva alcyonica. Non a caso, certo, abbiamo concluso le due liste parallele dei prosatori e dei poeti, in varia misura contagiati dall'esempio dannunziano, col nome di Pasolini: di fatto, il divulgatore della cosiddetta « linea pascoliana » (dietro alcune intuizioni continiane) appoggiata allo studio ed alla pratica della poesia dialettale novecentesca, nonché di alcune zone marginali della poesia in lingua, ha subito forse malgrè lui, un considerevole influsso dall'estetismo dannunziano (rovesciato), ha appreso modi e ritmi sia per le parti in lingua dei romanzi, specie per le descrizioni, sia per le poesie, e nel panorama delle attuali lettere italiane è e resterà l'ultimo toccato dalla risacca dannunziana, lui nato nel 1922. Poi veramente D'Annunzio diventerà un antico, anzi un fossile, non avrà più influenze per il semplice motivo che gli « operatori » poetici che seguono, non hanno, ad eccezione di Sanguineti per motivi professionali, nessuna dimestichezza né con D'Annunzio, né con Pascoli, per non parlare di altri: perfino i contagi mediati si profilano sempre più come vaghi e scongiurati.

Questo per un semplice motivo: i giovani della cosiddetta « neoavanguardia » fuoriescono dall'orbita della Letteratura, dove indubbiamente D'Annunzio è stato un gran signore, forse un dominatore, si rifugiano nell'« aletteratura » dei prelievi dai testi scientifici, dalle tecniche di comunicazioni di massa, delle arti combinatorie delle macchine elettroniche. Almeno un punto fermo nelle polemiche in corso: Pasolini ha certamente torto nell'accusare di essere « letterati » i giovani dell'avanguardia: no, almeno per ora la letteratura in Italia finisce col suo nome, anche se ha al suo attivo i più bei nomi che vanno

dai quarantacinque anni in su, che ancora stanno producendo opere di grande rilievo, di un livello che ancora non sono riusciti a sfiorare i neoterici. Ma quello che preme sottolineare è la frattura, da una parte la letteratura, dall'altra il diverso, che ancora non ha assunto una fisionomia precisa e compatta: tutto sta a vedere quello che succederà nei prossimi anni, se si andrà avanti al di là del fosso, se si tornerà indietro a riprendere il discorso interrotto, certo con tutti gli acquisti che anche gli esperimenti delusivi conferiscono a chi li paga di persona.

Il punto essenziale, però, è un altro: non farsi fuorviare da facili equazioni fra la poesia dannunziana e tutti i connessi (il decadentismo, l'irrazionalismo, il fascismo, ecc.) per negare quello che è l'aspetto macroscopico dell'influenza esercitata su tutta la letteratura successiva. A prima vista, appunto, parrebbe che da un certo momento in poi (mettiamo addirittura dagli inizi del secolo) tutti gli sforzi della cultura letteraria italiana fossero rivolti a disinfettarsi dalla predominante azione del poeta-soldato: che cosa di più antidannunziano dell'Allegria e degli Ossi di seppia, degli Indifferenti e del Sentimento del Tempo, del Canzoniere, di Lavorare stanca e di Frontiera, giù giù fino a Ragazzi di vita e a Il Disprezzo? Ebbene, per dirne una fra diecimila, si apre l'antologia ricciardiana a p. 208 e alla nota sottoposta al v. 24 di Stabat nuda Aestas si legge: Immensa apparve, immensa nudità «una singolare risonanza di questo verso nella frase di Alberto Moravia: "la sua nudità mi apparve immensa" (Il Disprezzo, Milano 1963, p. 203)». Il fatto è che non vi è niente di singolare, dal momento che la lignée D'Annunzio-Borghese-Moravia è abbastanza ben sagomata, come lo sono tutte le altre a cui abbiamo accennato. Per di più anche coloro che hanno sempre fatto esplicita professione di antidannunzianesimo, come Gozzano e i futuristi, non sono mai riusciti a districarsi dal recinto dell'onnivoro sperimentatore abruzzese: hanno fatto magari il contro-canto, ma dietro c'era sempre il canto che rimava con pianto (come in La pioggia nel pineto: « Risponde | al pianto il canto | delle cicale... » o in Nostalgia dell'Allegria ungarettiana: « ... su Parigi s'addensa | un oscuro colore | di pianto | in un canto | di fonte... »).

Il fatto si è che la mitologia del superuomo, della voluttà, di amore e morte, della donna fatale è rivissuta da D'Annunzio con un'esauistività senza pari: il suo mondo era profondamente immorale, egotistico, asociale, ma non cartaceo (il coraggio fisico dell'uomo è tanto indiscutibile, quanto eccezionale in un letterato). D'Annunzio era un professionista spregiudicato: si era fatto costruire delle valige apposite per portarsi dietro, nei suoi viaggi, una copia del Tommaseo-Bellini. Aveva capito l'importanza del contante lessicale, dello sfruttamento predace e separato della vita e delle parole che vi corrispondono: molti di coloro che verranno dopo avranno la triste ventura di scambiare il teorema di vita-letteratura in una tragica equazione: uno di essi, Pavese, fino al consumo integrale, all'auto-combustione dell'un termine e dell'altro. La famosa musica dannunziana è tutta di testa, risulta da

un calcolo combinatorio matematicamente felicissimo: D'Annunzio ha capito che le sensazioni vanno trasmesse in un ordine chiuso, ma imprevedibile. Così, una delle sue leggi più rispettate è quella della fuga dal disordine senza legarsi ad un ordine apparente, superficiale: di fatto gli amanti della simmetria saranno più volte delusi dalle composizioni dannunziane, dove la vedranno continuamente inseguita e violata al tempo stesso, cioè vedranno ricostituirsi fra le asimmetrie cercate una corrispondenza involontaria che risarcisce dell'attesa frustrata, senza con ciò pagare lo scotto della monotonia.

Evidentemente c'è tutta una parte irrecuperabile, scoraggiante, anacronistica perfino per il tempo che la vide nascere, nell'opera dannunziana: è l'aspetto più vistoso che rende timorosi a scoprire le inclinazioni più profonde a chi a D'Annunzio è stato e continua ad essere vicino. Ma una volta introdotto un taglio netto fra l'attitudine ideologica del poeta e la sua strumentazione tecnico-espressiva (operazione in certi limiti non solo possibile, ma doverosa), ci si accorge dell'importanza centrale che la sua esperienza ha avuto. Forse solo ora, a chi di D'Annunzio importa poco o niente, era possibile fare un riconoscimento così esplicito e senza riserve: prima ci si vergognava un po' come di un parente tanto simpatico ed utile di dubbia reputazione.

ALDO ROSSI

APPUNTAMENTO CON L'AVANGUARDIA

(da *Pagina aperta*, n. 11. Rotocalco radiofonico di attualità culturale, in onda il 22 dicembre 1966)

Intervengono Carlo Bo, Edoardo Sanguineti, Antonio Porta, Nanni Balestrini, Giangiacomo Feltrinelli, Valerio Riva, Goffredo Parise; e per la redazione Furio Sampoli e Pier Francesco Listri.

SAMPOLI — Siamo giunti al nostro appuntamento con l'avanguardia: è l'ultima tappa di un viaggio critico che *Pagina aperta* ha inteso fare in questo suo primo trimestre di vita. Partendo da un dato di fatto che veniva rilevato da più parti, cioè di una crisi della letteratura, abbiamo dedicato numeri alla narrativa, esigenza o meno di una diversa strutturazione del romanzo e, quindi, alla poesia, ripercorrendo l'arco che da Ungaretti a Montale, passando per i poeti della generazione fra le due guerre — Sereni e Luzi — approdava alle nuove esperienze di linguaggio poetico.

Fin dall'inizio il nostro obiettivo era quello di seguire il fenomeno letterario nei suoi molteplici aspetti e implicazioni. Ci rendiamo conto di avere, piuttosto, avviato un discorso che portava ad un bilancio, quanto mai provvisorio com'è del resto della natura di un qualsiasi bilancio. Ma questo era tuttavia necessario, nella misura che dovevamo dar conto di quanto era avvenuto e del panorama, culturale e letterario, che era alle nostre spalle e che in qualche maniera condiziona, per reazione o per semplice pigrizia di fronte all'andamento accettato, quello che si muove oggi nelle nostre patrie lettere.

L'avanguardia, tema del numero odierno, è stata definita da Carlo Bo nel suo editoriale « un fenomeno puramente culturale ». Contrasti e consensi, ugualmente unilaterali, sono inevitabili. E abbiamo fedelmente registrato gli uni e gli altri, ma dando maggiore spazio ai secondi, in quanto erano proprio le ragioni e i motivi dei protagonisti dell'avanguardia che volevamo fissare per i nostri ascoltatori.

Il discorso è appena avviato, come dicevamo; ci torneremo più ampiamente nei prossimi numeri dell'anno nuovo, ogniqualvolta l'occasione ci offrirà il pretesto. Per ora, a conclusione di un trimestre di attività di *Pagina aperta*, vogliamo soltanto ringraziare tutti quelli che ci hanno seguito.

REDAZIONE — Affidiamo dunque a Carlo Bo il compito di aprire questo panorama sull'avanguardia letteraria.

CARLO BO — Siamo arrivati a un punto in cui sembra lecito trarre un primo bilancio da quella che è l'esperienza della nuova avanguardia italiana. Cominciamo col dire che certe esigenze e certi motivi di spinta erano quanto mai legittimi; anche un'avanguardia non nasce mai casualmente, alla sua origine c'è sempre una stanchezza, un senso di disagio, un senso di incertezza per quella che è la vita normale della letteratura. Ora, anche in questo caso, possiamo dire con la coscienza tranquilla che l'avanguardia ha avuto la sua buona ragione, determinata appunto da questo stato di debolezza, di fragilità, e soprattutto, da questo senso generale di stanchezza per cui non c'erano più nuovi stimoli, si tendeva a ripetere esperienze già fatte. Ma, una volta riconosciuto questo bisogno legittimo, dobbiamo pure affrontare l'altra questione, vale a dire: l'avanguardia ha saputo costruire, ha saputo indicare delle nuove prospettive, delle nuove direzioni, delle nuove strade, o, a sua volta, è diventata una specie di accademia da contrapporsi alla accademia dell'età matura di un certo tipo di letteratura?

Purtroppo a questa domanda si deve rispondere soltanto con un altro grave motivo di incertezza, vale a dire: quello che l'avanguardia ci ha dato nel campo della poesia, nel campo del romanzo e, per certi aspetti, nel campo della critica, non è precisamente quello che ci si poteva aspettare dall'impeto, dalla rottura degli schemi. Per la poesia si è cercato addirittura di rimettere in giuoco degli schemi che avevano già fatto il loro tempo cinquant'anni fa e, dicendo questo per la poesia, che possiamo ripeterlo anche per il romanzo, alludiamo direttamente a quello che secondo noi è il vizio di questa avanguardia e per cui è possibile stabilire un confronto fra la nuova avanguardia e l'avanguardia degli anni 1910-1920, fino al secondo manifesto del surrealismo che è del 1929.

Vale a dire, l'avanguardia di quegli anni non era soltanto un fenomeno culturale, mentre invece l'avanguardia italiana — soprattutto italiana di questi ultimi cinque anni — non è che un fenomeno essenzialmente e puramente culturale. Tanto che può dirsi che in questo pur necessario ristrutturamento, in questo bisogno di rinnovamento, è mancata quella partecipazione, quel giuoco dell'intelligenza libero che sarebbe stato veramente salutare e che avrebbe consentito alla nuova letteratura di prendere posizione francamente, di affermarsi e di non limitarsi soltanto a delle aspirazioni, che difficilmente potranno ormai essere mantenute. Perché diciamo che difficilmente

potranno essere mantenute? Ma lo diciamo appunto perché da qualche tempo si assiste a un fenomeno di piétiner sur place, di restare dove si era, di non andare oltre alle proteste, agli svincoli formali, senza arrivare mai al nocciolo della questione, vale a dire, come si debba intendere la letteratura.

L'avanguardia, al contrario, si è limitata a prospettarci delle nuove immagini, ma sempre esteriori, senza arrivare, senza entrare nel vivo delle questioni e rimanendo quindi, appunto, come una legittima aspirazione culturale che non è stata seguita da nessun tipo di opera veramente accettabile, veramente nuovo, un'opera che cioè consentisse la ripresa del discorso su delle basi completamente inedite.

REDAZIONE — *Pagina aperta* non vuol fare oggi un processo all'avanguardia, ma vuole piuttosto essere lo specchio delle tendenze, dei modelli, dei risultati che essa ha conseguito in un decennio.

C'è chi addirittura nega l'avanguardia, altri che la trovano semplicemente una stanca e inutile ripetizione delle avanguardie storiche di trent'anni fa; per altri ancora l'avanguardia ha invece una sua precisa ragion d'essere e dimostra, con la sua stessa presenza, l'inquietudine viva che distingue la nostra letteratura. Qualcuno ha affermato che l'esperienza dell'avanguardia è valida e significativa, in quanto ha messo il dito sul punto dolente, cioè, sulla inadeguatezza dell'eredità umanistica a comprendere l'istanza del presente, sull'abisso cioè che si scava sotto i piedi della civiltà. L'avanguardia, comunque, ha un valore dinamico eminentemente negativo: essa cioè è negazione, o vuole essere negazione del sistema sociale, ideologico, comunicativo, linguistico oggi esistente. L'avanguardia, cioè, intende realizzarsi prima di tutto come una comunicazione negatrice.

L'aspetto negativo dell'avanguardia e la sua volontà strenua di lavorare in formule e su materiali sperimentali nascono da una considerazione generale che l'avanguardia fa, mettendosi in una prospettiva letteraria.

La storia — essa afferma — è ormai un valore perduto, non ha più significato, è solo un accadimento. Le ideologie sono entrate in crisi, nessuna di esse è in grado di offrire un'interpretazione esauriente del mondo, quindi, la realtà, non potendosi rinvenire nella storia, bisogna catturarla a uno stadio primigenio di materia fisica, anteriormente — cioè — all'intervento di una qualsiasi forma di qualificazione sia ideologica, che morale o sentimentale, quindi, si impone un'arte di ricerca, appunto sperimentale, che ha per oggetto la realtà anche se, molto spesso, dispera di poterla trovare. Ma una più lucida illustrazione dei programmi e dei risultati dell'avanguardia la affidiamo a Edoardo Sanguineti, uno dei più illustri e certamente dei più preparati caposcuola dell'avanguardia stessa.

EDOARDO SANGUINETI — I risultati, se vogliamo ora tentare un bilancio, possiamo verificarli su tre piani: anzitutto, direi, sul piano della morale letteraria.

È sintomatico che un gruppo di scrittori nuovi — poeti, romanzieri, critici — abbia cercato di aprire un discorso nuovo, un discorso in qualche modo essenzialmente generazionale, mettendo in comune i propri problemi, piuttosto che le proprie soluzioni, aprendo una discussione interna, costituendosi in gruppo, cercando di distinguere la propria condizione letteraria dalla condizione degli scrittori più anziani e già affermati.

In secondo luogo una novità di ordine critico con la possibilità di una contestazione non soltanto letteraria, ma più largamente ideologica nei confronti della situazione culturale italiana.

E finalmente un risultato chiaro nell'ordine dei testi. L'avanguardia è stata per lungo tempo accusata di essere povera di testi, quanto ricca di proposte critiche e teoriche. Ma ormai appunto, sulla distanza, nel bilancio che è giusto tentare dopo un decennio, o un quindicennio, come è più esatto dire, di vita, ci si accorge che un orizzonte veramente nuovo di poesia, di narrativa, e finalmente anche, naturalmente, di critica è stato aperto.

REDAZIONE — Queste le ragioni dell'avanguardia, ma essa è pronta anche a contestare le obiezioni che le vengono mosse.

EDOARDO SANGUINETI — Contro l'avanguardia sono state mosse naturalmente molte obiezioni, direi che l'avanguardia le esige per se stessa.

La prima obiezione è quella, naturalmente, del già fatto ed è, direi, un'obiezione tipica della condizione del nostro mercato.

A questo risponderci che naturalmente l'avanguardia ha alle proprie spalle quella che ormai si designa come la tradizione del nuovo.

La seconda obiezione tipica è quella circa una omologia fra neo-capitalismo e neo-avanguardia. Obiezione che non rifiuterei in quella che è la sua essenza vera: una nuova avanguardia è giustificata e deve rispondere alle condizioni reali di una nuova condizione della società.

Finalmente ho già accennato alla terza obiezione fondamentale, quella sulla carenza di opere.

Ma qui occorre intendersi chiaramente. L'avanguardia non propone capolavori per coloro che cercano dei capolavori misurabili sul metro del passato, non propone nemmeno opere accettabili in questo senso. L'avanguardia propone naturalmente: antiromanzi, antiliriche.

REDAZIONE — Neppure appaiono disarmati gli avanguardisti a proposito dei rischi che l'avanguardia stessa può correre.

EDOARDO SANGUINETI — Schematicamente potrei dire che l'avanguardia è esposta a due rischi in misura fondamentale; il primo rischio è di ordine ideologico. Non mi nascondo il fatto che sono esistite, nella cosiddetta avanguardia storica, avanguardie di destra

e non posso negare affatto che esistano oggi e che possano svilupparsi ulteriormente avanguardie di destra. Naturalmente quando parlo di avanguardie, ho nel cuore sempre, almeno a livello di valutazione positiva, le avanguardie di sinistra, le avanguardie che siano suscettibili di una caratterizzazione autenticamente contestativa, o addirittura rivoluzionaria.

Ebbene su questo punto, sì, l'avanguardia corre chiaramente dei rischi: corre rischi di involuzione ideologica, corre rischio di un culto della letteratura che ci riporta indietro, che maschera malamente, con una volontà di restaurazione, una chiassosa agitazione nei confronti del linguaggio.

È, tuttavia, un rischio ch'è naturale correre e ogni avanguardia è sempre stata, ripeto, esposta a questa possibilità involutiva. La nuova avanguardia non ne è esente e il grido d'allarme che personalmente io continuo a gettare, nella formula dell'ideologizzazione dell'avanguardia e di una sua consapevolezza rivoluzionaria, che deve maturare, deve rendersi sempre più forte, è appunto, come mira particolare, sfuggire a questo pericolo.

Il secondo punto, altrettanto ovvio direi, è quello, forse più ovvio ancora, dell'assorbimento nel consumo. Ma anche su questo punto occorre qualche cautela, direi che esiste un movimento dialettico: se il consumo spinge l'avanguardia ad una costante resa, con la sua pressione continua, ebbene, d'altra parte occorre dire che l'avanguardia spinge il consumo a una resa altrettanto forte.

REDAZIONE — Dalla teoria, dai principi, scendiamo un momento nei laboratori dell'avanguardia. A titolo di esempio, ecco un esercizio di lettura critica, condotta da Antonio Porta su una sua stessa poesia, apparentemente oscura per il lettore comune:

ANTONIO PORTA — Aprire.

Dietro la porta nulla,
dietro la tenda
l'impronta impressa sulla parete.
Sotto:
l'auto.
La finestra.
Si ferma;
dietro la tenda
un vento che la scuote,
sul soffitto nero, una macchia più oscura:
impronta della mano.
Alzandosi, si è appoggiato.
Nulla.
Tremendo!
Un fazzoletto di seta,

il lampadario oscilla:
 un nodo,
 la luce,
 macchia d'inchiostro
 sul pavimento;
 sopra la tenda;
 la paglietta che raschia.
 Sul pavimento, gocce di sudore alzandosi.
 La macchia non scompare dietro la tenda.
 La seta nera del fazzoletto
 luccica sul soffitto,
 la mano si appoggia:
 il fuoco nella mano.
 Sulla poltrona
 un nodo di seta,
 luccica.
 Ferita:
 ora il sangue è sulla parete.
 La seta del fazzoletto agita una mano.

REDAZIONE — Questa la poesia; e vediamo ora come l'autore ce la spiega.

ANTONIO PORTA — Si tratta di una struttura sintattica stranamente spezzata, di frammenti ognuno dei quali o esprime un'azione, o indica una cosa: la macchia, oppure luccica sul soffitto, la mano si appoggia, la seta del fazzoletto eccetera.

Questa composizione che si struttura a mosaico, con alcune iterazioni, alcuni incastri di elementi apparentemente lontani, dà la misura di un certo tipo di situazione esistenziale, cioè si può immaginare un personaggio in una stanza che compie una serie di atti, si alza, appoggia una mano, scopre alcune macchie, vede un nodo, vede della seta, gli cadono delle gocce di sudore dalla fronte, cioè è tutta una serie di modi di comportarsi che rivelano una presenza di tipo patologico, a mio modo di vedere, assolutamente espressiva.

REDAZIONE — Notiamo, Porta, che nella Sua composizione, per quanto abbastanza lunga, compaiono soltanto uno o due aggettivi.

ANTONIO PORTA — Infatti, non si tratta di una poesia che si basi sulla descrizione, non ci sono aggettivi: cioè la tenda non è rossa, la tenda non è nera... sì, c'è la seta nera del fazzoletto, a un certo punto, ma questo determina un certo choc proprio perché, in una poesia così scarna, così scarsamente descrittiva, uno o due aggettivi determinano uno scarto di attenzione, che è assolutamente indispensabile per non rendere la poesia eccessivamente piatta e quindi scarsamente espressiva.

REDAZIONE — Eccoci calati mani e piedi nel discorso tecnico: a confronto, cioè, con la strumenteria usata da questi poeti. Il che è naturale, del resto, se si considera che

l'avanguardia è strenuamente devoluta alle ricerche soprattutto di ordine formale. In questo senso le tecniche usate dagli avanguardisti sono molte e spesso anche eterodosse, rispetto a quelle correntemente in uso nella ricerca e nel risultato letterario. Ma di questo vogliamo chiedere qualcosa al poeta Nanni Balestrini, che si è servito addirittura di un calcolatore elettronico per realizzare alcune sue poesie.

NANNI BALESTRINI — Questo è un esperimento che io ho fatto ormai da parecchi anni e si trattava di un, anzi ho fatto due lunghi poemi con un calcolatore IBM. Non si trattava affatto di far fare una poesia da una macchina, si trattava soltanto di usare le possibilità combinatorie di questa macchina, in quanto a loro è essenziale questo: cioè per avere un maggior numero possibile di combinazioni e per poterle contemporaneamente predisporre.

D'altra parte io ho anche proprio in questi giorni pubblicato un breve romanzo, che non è fatto con un calcolatore elettronico, però uso un procedimento combinatorio per cui avrebbe potuto benissimo essere fatto da un cervello elettronico.

REDAZIONE — E l'intervento di un procedimento combinatorio, di fronte a quella che poteva essere, non so, potrei chiamare un'antica logica dei valori, quale significato reversivo o di rinnovamento può avere?

NANNI BALESTRINI — Ma secondo me non ha un grande significato reversivo in sé e per sé, perché praticamente è lo stesso significato che ha l'uso del rimario per fare i sonetti.

REDAZIONE — Sotto l'espedito delle false novità, qualcuno accusa l'avanguardia di ricorrere a mezzi abbastanza consunti e sorpassati.

Che cosa ne pensa Lei, Balestrini?

NANNI BALESTRINI — È chiaro che la maggior parte delle tecniche, usate dalla nuova avanguardia in questi anni, si riconducono alle tecniche dell'avanguardia storica, che va dal futurismo al surrealismo.

Io penso che, invece, si possa esaminare più seriamente il fenomeno, cioè vedere come lo sviluppo delle tecniche dell'avanguardia storica sia rimasto in parte paralizzato negli anni trenta. C'è stata una situazione di stagnamento e quasi di reazione, che ha coinciso anche con una situazione di reazione politica; mentre invece è interessante vedere come queste stesse tecniche oggi vengono riprese, sviluppate e ampliate. D'altra parte, l'uso che si fa di queste tecniche è completamente diverso, si inserisce in un contesto completamente diverso. Principalmente, è scomparso del tutto il carattere di rottura e d'épater le bourgeois che avevano cinquant'anni fa.

REDAZIONE — Continuando il nostro discorso, involontariamente contestativo nei confronti dell'avanguardia, dobbiamo riferire quella che è l'accusa più feroce che viene mossa agli avanguardisti: si dice che l'avanguardia è ormai in vagone letto, che ha cioè conquistato le posizioni del potere, che non si trova più, come dovrebbe essere per natura, dalla parte delle minoranze.

In questo senso, ascoltiamo la voce di un editore dell'avanguardia. Ecco appunto la voce di chi investe i suoi capitali con profonda fiducia nelle opere avanguardistiche, Giangiacomo Feltrinelli.

GIANGIACOMO FELTRINELLI — Questi giovani mi sembravano, e mi sembrano tutt'oggi, particolarmente capaci di dire qualche cosa, di analizzare i fenomeni culturali italiani, siano essi nella narrativa che nella saggistica, di esprimere delle idee nuove; e giovani erano loro, giovani siamo noi come casa editrice e quindi, oltre all'opportunità che io vedevo di dare a questo movimento la possibilità di esprimersi, c'è anche quasi un fattore generazionale che ci ha uniti. Questi autori hanno un seguito, un seguito che loro si conquistano, libro per libro, articolo per articolo. Oggigiorno non dico dominano la vita culturale italiana, ma certo hanno conquistato una posizione nella vita culturale italiana; e, nell'ambito di questa posizione, parlano attraverso i loro libri con della gente che li segue, che è interessata alle loro esposizioni, alle loro idee.

REDAZIONE — Le bucce antiche e nuove dell'avanguardia sono state riviste da Valerio Riva, il più stretto collaboratore di Feltrinelli. A lui, dunque, la parola.

VALERIO RIVA — Io non credo per esempio all'ufficialità dell'avanguardia, come si è detto spesso. Non credo neanche all'avanguardia in vagone letto, ma all'avanguardia con la pensione assicurata, perché è vero che forse dell'avanguardia in Italia si è parlato soltanto a partire dal momento in cui l'ha pubblicata Feltrinelli, ma è arrivata a Feltrinelli dopo un periodo abbastanza oscuro. Quindi, anche quest'avanguardia è diventata una cosa nazionale soltanto dopo un lungo periodo di apprendistato e incubazione.

REDAZIONE — Riva, qualche nome, qualche titolo, qualche tappa del vostro incontro con l'avanguardia.

VALERIO RIVA — Be', io qui vorrei ricordare un episodio che a me è particolarmente caro perché è in fondo il segno dell'impegno che noi abbiamo messo in questo lavoro. Il primo libro dell'avanguardia che noi pubblicammo fu *Capriccio Italiano*. Io mi ricordo che quando uscì fu salutato da una salva così violenta di insulti e da una ostilità così generale, che — e le recensioni uscivano con tanta rapidità una dopo l'altra e tutte erano dello stesso tono — che, io mi ricordo, una mattina mi presentai da Feltrinelli con il pacco delle recensioni e gli dissi: Guarda, io ho pubblicato questo libro; l'ho pubblicato senza fartelo leggere come mi succede di solito quando tu approvi un'idea in generale e poi dopo ne lasci la responsabilità agli altri. Me ne assumo tutta la responsabilità. Se questo fatto significa un disdoro per la casa editrice, licenziami, io sono pronto ad andarmene.

Feltrinelli, che è un tale al quale più si pesta sui piedi e più resiste e non si tira indietro, mi ricordo mi disse una cosa, che per me allora fu molto importante, mi disse: « Lascia che dicano, tu tieni duro e tira avanti! » e io... e da quel giorno l'avanguardia fu di casa da Feltrinelli.

REDAZIONE — Sotto il profilo editoriale è un affare pubblicare l'avanguardia?

VALERIO RIVA — Bisogna distinguere: io penso che non sia un affare dal punto di vista economico, così come non è mai un affare pubblicare un giovane autore; il primo libro di un giovane autore è sempre più un rischio che un guadagno. Ma in fondo, se è vero che da tre o quattr'anni in Italia e anche all'estero moltissimo si parla dell'avanguardia, se è vero che praticamente Sanguineti vive ormai facendo il conferenziere in tutte le città europee sul tema: che cos'è l'avanguardia italiana, be', allora dobbiamo dire che noi ci paghiamo la pubblicità alla casa editrice Feltrinelli, pubblicando dei libri che hanno un pubblico ancora ridotto.

REDAZIONE — « Minironda » qualcuno ha definito così l'avanguardia. Pare che la scherzosa battuta sia dovuta ad un momento di feroce debolezza di Goffredo Parise, uno scrittore certo non avanguardista, anche se nelle sue opere tiene conto di ciò che ha fatto l'avanguardia. A lui la parola.

GOFFREDO PARISE — Si dice, sull'avanguardia si dicono molte cose tra cui che esercita una sorta di terrorismo culturale, ma Le sembra il caso di parlare di terrorismo? Il terrorismo sono quelli che mettono le bombe, eh, non quelli che mettono i fiori. L'avanguardia cambia fiori a un cimitero culturale, sicché vecchi fiori marci si rinnovano ogni tanto..., ecco ha messo definitivamente dei fiori di plastica, così non se ne parla più.

REDAZIONE — Ciò nonostante che cosa resta di pro, di positivo a favore dell'avanguardia, Parise, dopo che essa ha conquistato in qualche modo le poltrone del potere?

GOFFREDO PARISE — Guardi, non sono mica d'accordo sa, che l'avanguardia abbia conquistato le poltrone dell'ufficialità, perché quelli che l'avanguardia chiama i vecchioni, the stawisman, se ne guardano bene da lasciare quelle poltrone e stanno lì fino a cent'anni e hanno una notevolissima vitalità, che prima di sconfiggerla ci vorrà molto tempo. L'Italia non si è mai mossa, è un paese praticamente immobile dove soltanto il tempo, la pura biologia muove le cose, per cui uno muore e be', certamente, quella sedia rimane vuota... e uno si siede. Per cui, siccome l'avanguardia ha una buona dose di accademismo, anzi è nutrita di accademismo, avrà anche lei le sue sedie, quando questi vecchioni moriranno, soltanto allora, guardi, non c'è moto, non c'è possibile rivoluzione in Italia; le cose avvengono sempre all'interno del sistema, mai al di fuori del sistema.

REDAZIONE — Ma in definitiva, Parise, che cos'è che Le piace e che cos'è invece che La indigna nell'avanguardia?

GOFFREDO PARISE — Purtroppo io voglio leggere chiaramente, capire tutto, cercare di capire e poi mettere la ragione sopra a tutto, la forma non ha mai costituito un problema per me, perché mi sembra che sia automatica, la forma è automatica. Nell'esprimere ciò che uno vuole esprimere, lo esprima con la forma in cui la esprime.

In questo momento io sto parlando, mi esprimo con un linguaggio che è la forma del mio pensiero; insomma, la forma è qualche cosa che procede parallelamente e automaticamente e molto misteriosamente, molto più misteriosamente, vorrei dire a questi miei amici, di qualsiasi possibile teorica, perché la forma ha un mistero molto più profondo del contenuto.

REDAZIONE — Il nostro panorama sull'avanguardia, approssimato e certo molto incompleto, si ferma a questo punto. Voleva essere, ed è stato, un assaggio piuttosto che un bilancio.

Adesso un solo problema, piuttosto grave, resta aperto: quello della leggibilità. Cioè molto pubblico, la maggior parte dei lettori, non sono in grado di avvicinare questi testi. Perché? È possibile trovare un incontro fra il pubblico e le esperienze più nuove dell'arte e della letteratura?

GOFFREDO PARISE — L'avanguardia esige una particolare modalità di lettura e qui può esistere una pericolosa confusione, cioè il pensare che l'avanguardia sia naturalmente legata a una situazione di élite, che si rivolga a una classe limitata e privilegiata di lettori.

Ebbene direi che questo non è assolutamente vero e, se vogliamo richiamarci alle esperienze dell'avanguardia storica, siamo assai confortati in questo senso.

Diciamo piuttosto che l'avanguardia esige particolari modalità di lettura, esige un tipo di lettore nuovo e cerca di conquistarselo o, per così dire, sceglie i propri lettori. Esiste in ogni testo, naturalmente, una proposta intorno al modo di fruizione e i testi dell'avanguardia non vanno esenti da una simile condizione. L'avanguardia cerca di impostare un modo particolare con cui essa può essere accolta, recepita, in cui può essere, come si dice oggi, decodificata.

Ebbene, naturalmente, si cerca, stabilendo un nuovo codice, di costituire nuove possibilità di decodificazione: si cercano, insomma, nuovi lettori e qui occorre distinguere, naturalmente, fra lettura e consumo. Se per consumo intendiamo la neutralizzazione dell'opera, l'abolizione del suo significato rivoluzionario di contestazione, ebbene, naturalmente, l'avanguardia fa ogni sforzo per sottrarsi alle condizioni del consumo, non fa assolutamente ogni sforzo per sottrarsi a una condizione di lettura, purché sia accolta, diciamo così, la regola del giuoco.

L'avanguardia stabilisce regole nuove: stabilisce regole nuove in quanto stabilisce un nuovo linguaggio il che vuol dire, ai miei occhi sempre, una nuova condizione ideologica. L'avanguardia esige, diciamo, dei lettori aperti, dei lettori ideologicamente orientati nel senso della contestazione.

E, se vogliamo tornare a quel bilancio da cui eravamo partiti, possiamo dire che l'avanguardia ha già trovato i suoi lettori e ho fiducia che, negli anni futuri, questa avanguardia anarchica troverà i suoi anarchici lettori.

LETTERATURA ITALIANA

Narrativa

Allegoria e derisione di Vasco Pratolini

Allegoria e derisione conclude la trilogia iniziata da Vasco Pratolini undici anni fa col romanzo *Metello*, cui seguì, nel '60, *Lo scialo*: una parentesi possiamo considerare *La costanza della ragione*, del '63 (editi tutti da Mondadori), nel quale esasperava gli elementi della propria narrativa sottoponendoli a un controllo razionale così ravvicinato, insistente, da irrigidire sentimenti e affetti nel proposito di definirne e delimitarne sostanza e durata, nell'inquieto confronto con mutamenti appena preavvertiti, e temuti, e già esigenti scelte nuove. Prima della trilogia, i suoi risultati migliori consistevano in uno spontaneo istintivo accompagnare la cronaca anticipandone esiti e inclinazioni corali, quasi il suo occhio cogliesse insieme gli eventi giornalieri e il lieve disegno che se ne esprime e si proietta sul domani, lo crea. Tale facoltà, quanto più affidata a una consonanza spontanea del sentimento, era destinata ad esaurirsi per il bisogno di un riesame che stringesse i protagonisti e il loro mondo, l'autore e i suoi eroi, a rispondere sulla loro comune verità, sul

persistere o meno delle ragioni da cui quella muoveva. Tanto più che sono ragioni, ormai, d'uno tempo remoto, che, dall'affacciarsi dei giovani alle guerre d'Abissinia, e di Spagna, arriva fino al 1945. Ma da più d'un decennio — il tempo in cui è nata la trilogia, in cui si colloca il riesame cui Pratolini s'è impegnato con *Metello*, *Lo scialo*, *Allegoria e derisione* — quel corso d'eventi non rende più il significato rinnovatore che negli anni della guerra e del dopoguerra le ideologie politiche gli avevano prestato. Quindi, il risalire dello scrittore alle origini e farsi storico delle lotte operaie in Italia dal 1875 al 1945, anzi, al '65, perché il disegno della trilogia era già tutto rovesciato sulla crisi maturata nel dopoguerra, nasceva dal dubbio d'una insufficiente risposta della realtà d'oggi alle speranze del '45. Di qui lo spostarsi della sua fiducia, degli affetti, da un nativo istinto di solidarietà, a un assillo di definire e giustificare la parte che va riconosciuta alla ragione nelle risoluzioni più naturali, e nate da una scelta scontata in profondità. Questo, in particolare nei due ultimi romanzi. E in *Allegoria e derisione* non esce dal mondo popolare: se ne era staccato invece ne *Lo scialo*, per il proposito di storicizzare in più complesse strutture, rifacendosi agli anni fra il 1930 e il '40, quello che resta il centro dei suoi

interessi: il mondo popolare e operaio fiorentino tra il 1935 e il '45, che è più specificamente il tempo e il mondo del nuovo romanzo, che conclude la trilogia.

Pratolini ha anche avvertito che il mondo che è tutta la sostanza della sua esperienza, e della sua narrativa, nasceva sul tronco di un generale indirizzo artistico, oggi investito da varie polemiche, avversato: e l'estensione di tali polemiche deve avergli fatto sentire con più netta responsabilità la sua discendenza da quel tronco realistico o di presa diretta sul costume del giorno, i cui esponenti maggiori sono assunti oggi come esempi di una narrativa non solo conclusa ma inadeguata sul piano delle motivazioni, psichiche, e sociali, e dei fatti espressivi. La polemica, dalla accusa d'una scelta di soluzioni passionali non controllate, non veramente responsabili, o astrattamente deviate in miti razionalistici, passa alla accusa d'una fiducia passiva in uno strumento, il romanzo, ormai logoro, e astratto. Di qui la tendenza, sempre più scoperta, a sciogliere la normale struttura del romanzo. Tendenza avvertibile anche in Pratolini: già ne *Lo scialo*, e soprattutto in *Allegoria e derisione*, liberamente oscillante tra passato e presente appena sul filo d'alcuni nuclei o episodi la cui sostanza scaturisce ancora dalla giovinezza dello scrittore e in particolare dai suoi amori d'allora, cioè prima delle scelte e delle decisioni che non solo rendono pesante il riesame attuale da parte dello scrittore e il suo atto di fede nella ragione, ma accusano la distanza e la differenza dei due tempi: l'avventura, che dagli amori giovanili s'arricchisce fino a un consenso intatto e largo con un destino sociale e familiare, che risulta effettivamente sostanziato di valore storico, e, col senso della fine d'ogni accensione avventurosa, sentimentale, la definizione dell'uomo d'oggi, dello scrittore stesso quale è uscito da quel passato per riconoscere nel nuovo corso sociale e politico, nel costume, il contrario delle speranze. Oggi il compito che spetta allo scrittore non è diverso da quello che esercitò in passato: corrodere con gli acidi della derisione una materia inaccettabile magari ma che comunque è la materia da cui nasce

l'esperienza: oggi, non più l'avventura, ma l'acido della derisione può scomporre la materia che essa investe fino a cavarne figure allegoriche, come allegorie erano quelle in cui l'amore esaltò in altra età l'avventura. Questo è l'atto con cui si congeda dal romanzo: una ostinazione saggistica, che però non pesa perché è sempre premuta e coperta dallo sfogo polemico. Sembra voler dire che certi propositi, e una fiducia, che avrebbero potuto venir appoggiate, difese, furono sacrificate in nome di verità più generali, che vengono però facendo sentire sempre più il loro veleno. Di lì lo sfogo polemico, il lamento.

La narrativa di Pratolini ha valore storico per una trasparenza dei suoi moti affettivi, che li fa capaci di costituirsi in cerchi di esperienze collettive, corali. Se ne riflette la necessità d'una difesa di quel mondo che si colloca, per lui, in un dato momento storico: il 1935, gli anni intorno al 1935, piuttosto che il dopoguerra. La circolarità naturale della sua esperienza la dota di una spontanea struttura narrativa, e d'una portata storica, che fanno capace una elegia familiare di renderci un costume, un'età, un mondo. Ne è riprova il fatto che gli avvenimenti della guerra e del dopoguerra consentirono a Pratolini, forse più che a ogni altro scrittore della sua generazione, o del suo tempo, di portare a maturità quel suo mondo, con i romanzi *Cronache di poveri amanti*, *Il quartiere*, *Cronaca familiare*. Oggi, accusa più nettamente quel mutare di condizioni generali ch'era stato presentito pur da altri, da Pavese, ad esempio, così diverso per origini culturali e sociali da lui. E v'è chi operando in profondità ha saputo ritrovare una coerente incidenza nel presente. Pratolini denuncia la parte in cui più la lacerazione sussiste. È un atto del quale è da riconoscere la responsabilità, né è possibile prevederne gli esiti, l'avvenire, per la sua narrativa, i cui esempi più risolti, per quanto concerne *Allegoria e derisione*, ci riportano all'ambiente rurale e soprattutto al mondo femminile già tema dei suoi romanzi dell'immediato dopoguerra, e che riesce a timbri nuovi anche in questo romanzo che conclude la sua prova più ambiziosa, la trilogia.

Sinfonia di Antonio Pizzuto

Dell'ultimo decennio, la presenza del settantatreenne Antonio Pizzuto nella nostra narrativa: da *Signorina*, del '56, che solo con la ristampa del '59 dette veramente l'avvio al « caso », alla fortuna del singolare scrittore: del '60 *Si riparano bambole*, del '62 *Ravenna*, del '64 *Paginette*. Si aggiunge ora *Sinfonia*, edito, come i volumi precedenti, da Lerici. Scheiwiller ha pubblicato, pur nel '66, due opuscoli, *La bicicletta*, e *Il triciclo*, che unisce, al raccontino omonimo già dallo Scheiwiller edito con una lettera dell'autore, di interesse programmatico, teorico, nel '62, un'altra prosa, e un saggio di Gianfranco Contini già comparso nel '64 in un grande quotidiano come recensione di *Paginette*. Oggi tuttavia, da qualche segno, le previsioni lunghe degli ammiratori sembrano urtare già contro certa impazienza, o distrazione: e sarà solo un nuovo esempio dell'incertezza che governa in questi anni le vicende letterarie, in quanto *Sinfonia* ripropone validamente i motivi più originali dell'arte di Pizzuto. Forse, lo stacco che, sia pur solo un'impressione, è in atto tra coro ammirativo d'un pur ristretto pubblico, e proposte d'una critica, se non prevaricante, anticipatrice e incline a tradurre e fissare in leggi un libero fatto di stile, favorirà un giudizio più proporzionato, aderente non solo alle invenzioni del linguaggio di Pizzuto ma agli interessi e alla complessa esperienza da cui quelle nascono. L'autore ha tenuto a precisare che le sue convinzioni mirano, e rispondono, a un ufficio strumentale, e che quella difficoltà di tutta la narrativa moderna, da lui affrontata con proprie soluzioni, potrà riceverne di diverse da altri, già un prossimo domani. La difficoltà, inerente alla narrativa moderna, concerne la astratta convenzionalità dei fatti, del racconto dei fatti, che si riducono a risultanze sconnesse e prive di vita, mentre il narrare risponde necessariamente alla ambizione, propria dell'arte, di valere come compatta e piena, viva, attuale realtà. Ne consegue, per Pizzuto, l'eliminazione dei fatti, e del loro fissarsi in legami grammaticali, sintattici, discorsivi, la cui rigorosa correzione, progressivamente

attuata dallo scrittore, coinvolge uso dei verbi, punteggiatura, e ogni forma del linguaggio in quanto astratto mezzo di comunicazione. Sono, questi, alcuni degli aspetti più d'avanguardia della sua narrativa. Respinge i fatti, anche solo come antecedente, o antefatto: se ne sostanzia, parallelamente, il recupero d'un tessuto elementare, semplice, colto magari per barlumi e sfaccettature e scorci, aperti nel passato, in vicende, abolite come tali. Non memoria: piuttosto, una autobiografia, nei limiti almeno d'una coscienza attiva e operante al presente, nell'oggi, sciolta da impacci aneddotici o storici, al vertice di un'operazione a cui lo scrittore dà nome di stile, arte o narrazione.

Sinfonia, liberamente distinto in venti paragrafi, ciascuno con un titolo, venne iniziato verso la fine di gennaio del 1964, concluso nell'estate dello scorso '66, e la stesura dovè riuscir laboriosa anche, probabilmente, per l'indispensabile difficile controllo di una prosa che non concede in ogni suo minimo elemento lessicale e stilistico alcunché a riferimenti comuni di nessi razionali, e d'interpunzione. Entro un tessuto quale, fondamentalmente, sussiste costante nei suoi libri, in *Sinfonia* è da rilevare una maglia di relazioni, richiami, più larga o indiretta, che interessa del pari il lessico e il sottrarsi d'uno od altro elemento del narrare, o dell'episodio o lassa, o del pretesto o scorcio della realtà esplorata, a rapporti più o meno prossimi con altri episodi: come invece, s'avvertiva, in parte almeno, nei precedenti suoi libri, quasi vi operasse una superstite suggestione di continuità narrativa. I rapporti, in *Sinfonia*, tra paragrafo e paragrafo, o tra lassa e lassa, e all'interno d'ognuna di queste, hanno capo in se stessi: in una libera suggestione quale ci è più agevole intendere quand'è riferita a un discorso poetico, che sigilli in unità verso, o ritmo del verso, e immagine, di volta in volta. Prlsi nel circolo espressivo, stilistico, interessi ed esperienza e pensiero creano unità di rapporti distantissimi, o solo possibili, intuizioni la cui organicità postula una diretta partecipazione del lettore, messo a contatto anzi inserito nell'esperienza d'una sostanza attuale e viva qual è per Pizzuto lo stile. E non

è tale sempre una lettura criticamente responsabile? L'età avanzata arricchisce d'inchiesta e sostanza di continuità e apre a nessi nuovi significati accidentali d'eventi remoti: così la liberazione dai fatti ha luogo già in una disposizione a un narrare del tutto disincantato, e pur con fonde radici in una vita culturalmente riesplorata, ma senza restituzione d'astratti accidenti eterogenei.

Questo s'avverte in *Sinfonia*, e, in particolare, per gli eventi più dolorosi, o estraniati, o più remoti: ed è un accenno, qui non producibile oltre, al recupero, di cui s'è detto, di distanze assolute, libere, che è un carattere del suo stile; così, più stringente si fa l'ultimo capitolo, se accostato all'apertura del libro, nell'amara conferma d'una evasione dall'ordine, in balia d'una pena elementare, immediata, del vivere. Vi si allineano vocazioni, e fantasmi, più o meno investiti della luce d'un narrare per sfaccettature e scorcii, sintetico.

Abbagli di drammi, taglienti, non per questo portati più in superficie, come nella ritirata, durante la prima guerra mondiale: « Or al barlume lacustre da persiana in squame rivivere, prodigiosa calata, spente domesticità, fare greppo il mal desto bimbo sotto le irsute sembianze insipida l'ostinante contesa, infidi i vicini poi che amici, e zittire, scalzo aggirarsi, sprovvisti, gocce d'olio, minimo burro erano caviale, smorzava un fi tal lucignolo, smunta, scarno, l'infanzia stenta, allarmi muggiti, scuro ogni dove. Insolito campanello. E il bando liberale. Obbedirvi. Ancora lassù... »; nello stesso paragrafo, uno scorcio di dramma: « È l'ora, soldati, il generale esortava, miei soldatini, e cantavano anisubaldo poré sempre marciando, poggiaestr, da vent'ore, prossimi oramai, sensibili cannoneggiamenti, infioccarsene un cielo terso ove, quasi sigma in bugiarda unghia, pallida la diurna luna. Cima 188, Lenzuolo Bianco. A quel nome, lontana ancora l'altura senza ritorni, il tramonto, con disperata allegria parecchi si fingevano eredi in dispute per la successione, grottesche nei de cuius. L'imbelle arrancava ansioso di compassione a singhiozzi limosinanti monotoni pertinaci, già essi richiamando abbatte un ufficiale ». E pur occorrerebbe

insistere nell'esemplificazione, a rendere i risultati, d'un narrare come Pizzuto lo persegue, e viene elaborando. Costante è in *Sinfonia* il richiamo dell'elemento umano a un formicolio di vite, tra terra, e venti, selve, zolle, vita aperta marina: più prossimi, in tale tessuto, gli inserti d'una carriera umana, ascendenza, e famiglia, amori, professione, luoghi. Né gli incidenti della guerra, un paragrafo appena, si intendono fuori da un così iridiscente e sofferto tessuto, da cui prende questo libro un disegno più semplice quanto più aperto e libero il ritmo del narrare. Cultura, amore della musica, confessioni, studi, non vi discordano da quanto già enunciato nei precedenti volumi. Pizzuto ha probabilmente avvertito il rischio implicito in un esclusivo affidarsi di momento in momento alla creazione della singola percezione, e del composto lessicale, e ha mirato ad accordi e rapporti di più sciolte libere affinità: di realtà narrativa e insieme d'interessi spirituali. Di qui, forse, quanto d'armonica composizione, e di complessità coerente, è significato pur nel titolo. E può essere un segno di freschezza o ulteriore disponibilità della sua narrativa, fuori da compiacimenti barocchi e dalle puntuali impennate che erano uno degli scogli del suo stile, e degli stessi iniziali suoi programmi.

La cosa buffa di Giuseppe Berto

La cosa buffa, di Giuseppe Berto, ci si presenta orientato nella stessa direzione di interessi, e di scrittura, che garantirono il successo de *Il male oscuro*, del '64 (editore dei due romanzi, Rizzoli). Berto ama parlare di sé, uomo, e scrittore: analizzare, e farsi storico del proprio lavoro, e non perdere i contatti col suo pubblico. Ma questo, con la foga, la passione, l'insistenza di chi abbia appena vissuto la crisi di una conversione: nel suo caso, la psicanalisi. L'incontro con la scuola di Freud gli dette la guarigione, seguita dalla stesura, su invito del suo medico, del libro che divenne, rielaborato tra il '61 e il '63, *Il male oscuro*. Il successo di questo romanzo favoriva però qualche equivoco: il supporre, innanzi tutto,

nel flusso analitico della scrittura innovazioni espressive, che non comportava; anzi, ogni elemento « oscuro » vi era tradotto in piacevole ironia, genericamente. Generico anche il tentativo di determinare o cercare un precedente nella narrativa di Svevo, specie se si passi a indicarlo in *Una vita*, che non sopporta nessun accostamento né del protagonista né delle figure femminili con quelle dell'ultimo romanzo di Berto, né in particolare con l'inquietudine, la nevrosi, che sono al centro dei due romanzi *Il male oscuro* e *La cosa buffa*. Inetto, il protagonista di *Una vita*, per eccesso di impegno, per una sproporzione tra il suo trasporto verso la vita e l'oscura realtà della vita stessa che non si lascia fissare nel suo flusso. Piuttosto, il mitizzare un possibile ritorno dell'amore in un clima di perfezione ideale, conseguente a una insurrezione del ricordo divenuto una realtà nuova, solo e del tutto interiore, potrebbe far pensare, relativamente a passi circoscritti, a *Senilità*, ma si resta fermi a precedenti limitati, a vaghe somiglianze di particolari psicologici, o a procedimenti d'analisi psicanalitica trascurabili perché, in Svevo, o non presenti ancora o già risolti in un fatto di natura diversa, in una compatta unitaria esplorazione e nell'approdo a una responsabile coscienza. Né maggior consistenza hanno richiami ad altri narratori, pur, almeno in parte, giustificati da una disponibilità e apertura e varietà d'umori e inquietudine dello scrittore, che agisce e si muove, infine, in un ben determinato spazio culturale, ove gli incontri e le affinità, anche quando risultino un fatto legittimo, restano fortuiti, occasionali, né possono essere spinti oltre il giusto. Ma il romanzo di Berto, del '64, *Il male oscuro*, coincideva con un momento di confusi esperimenti, nella narrativa, e sembrò una proposta nuova. Il successo, ora, de *La cosa buffa*, ha portato una revisione e una riduzione dei risultati e del valore del precedente *Il male oscuro*, e l'implicito riconoscimento che l'accoglienza così favorevole fatta a quel libro era dovuta a certi programmi (l'introduzione d'un tentativo d'analisi dichiaratamente psicanalitica nella nostra narrativa), prima che al romanzo in sé. A una richiesta d'ordine estetico meglio

risponderebbe *La cosa buffa*, per il servire al racconto, all'invenzione, dell'ostinata analisi, o per un prevalere di quelli su questa: con risultati positivi pur nella scrittura, costituita ancora d'un aperto flusso discorsivo, diretto, però, a sostanziare casi, vicende, avventure, sia pur in un loro ambito di mobili intimi castelli d'una fantasia divisa contraddittoria e appassionata. È vero che termini della psicanalisi sono molto spesso, e specie col proceder del racconto, e più nell'ultima parte, introdotti genericamente, col risultato di rendere astratte notazioni psicologiche comuni, ma in complesso l'analisi psicanalitica sembra allentarsi, alleggerirsi, così da riuscire, *La cosa buffa*, nel confronto tra i due romanzi, un arricchimento dell'esperienza narrativa di Berto.

L'adesione, nei primi suoi romanzi, a un mondo agitato e violento, ad un neorealismo esasperato, lasciava scoperto un fondo passivo, sentimentale: quei temi, che erano in voga nel dopoguerra, gli servivano d'avvio a un impeto facile e discorsivo, lirico, e a un tono, o a uno stile che Pietro Pancrazi trovava « un poco lento » — recensiva, nel '47 *Il cielo è rosso* — « ma così alitante e leggero sulle cose ». La crisi, maturata tra il 1951 e il 1954, la nevrosi, la cura, degli anni successivi fino al '61, poi i due romanzi *Il male oscuro* e *La cosa buffa* sono la risposta a una intima insoddisfazione cui aveva tentato d'opporre un fitto lavoro artistico: lavoro facile o, meglio, slittante perché in luogo di aderire a una esperienza reale ricalcava una astratta volubilità inerente a una disposizione soggettiva che solo con gli ultimi due romanzi s'è portata in primo piano, e chiarita. Si denunciava, anche prima, nel tono, nello stile, nella scrittura, ove vanno misurati i progressi, e le residue difficoltà, ancora, del suo narrare: « scrittura omogenea » — osserva Emilio Cecchi, per *Il brigante*, nel '51 — « soprattutto nel senso che essa non diventa mai impegnativa; e si limita a indicare, piuttosto che dedicarsi effettivamente a rappresentare ». E come Pancrazi ricordava *Angela*, di Umberto Fracchia, invece degli americani cui Berto ama richiamarsi, così Cecchi reinseriva la sua narrativa nella categoria di quella « che un tempo soleva chiamarsi *letteratura amena* », mini-

mizzando insieme ogni riferimento ai gusti del pubblico d'America. Ma quei riferimenti, che fan parte dei miti dello scrittore, e la passione con cui parla di sé, delle crisi, e del proprio lavoro, e la risposta largamente positiva del pubblico, derivano dal suo gusto per un narrare facile e diretto, che è riuscito a portare progressivamente a una condizione d'analisi al cui centro è l'autore, senza più schemi né distrazioni.

Il titolo del romanzo, *La cosa buffa*, è preso da una osservazione di Conrad, in un passo di *Cuore di senebra*: buffa è la vita, e misteriosa, futile; essa concederà appena una certa conoscenza quando è troppo tardi. Coglie della vita il tempo più confuso, in cui più lontana quella pur così malsicura conoscenza: la giovinezza. Giovani i protagonisti de *La cosa buffa*: uno studente, molto irregolare; una studentessa, e un'altra ragazza. Il ragazzo si innamora della studentessa, ma un invadente e narcisistico culto interiore dell'amore perfetto vanifica sempre ogni possibilità di tradurre gli appassionati progetti in decisioni concrete. Malamente uscito dalla prima avventura, va con una ragazza del tutto diversa, bizzarra, facile, imprevedibile, per la quale è disposto, dopo qualche velleitaria resistenza, a sacrificare quel primo amore, ideale, esaltato ora come ricordo. Ma tutto va ancora una volta in fumo. Il periodare aperto e fluente e, come già nel *Male oscuro*, senza cura di punteggiatura normale, lascia tuttavia l'impressione d'un discorso dal respiro corto, perché diviso, o distratto, in un fitto succedersi di notazioni psicologiche ovvie più che analitiche, e ordinate in schemi di connessioni sintattiche del tutto tradizionali, tanto che la povertà estrema della punteggiatura non è d'ostacolo alla lettura, come non lo è la terminologia psicanalitica. Il flusso dell'analisi non è libero, disponibile, autonomo, e non produce o non ottiene che s'affacci una realtà che dia, a quella occasionale delle avventure narrate, consistenza nuova, diversa. Tuttavia, l'ambizione analitica serve bensì a liberare un irritato estenuante flusso emotivo, alterando così tratti e significati comuni e idealizzandoli in un loro alone, sentimentale insieme e ironico. È il progresso o la conversione che Berto ha conseguito,

dall'ormai lontana disposizione a un tono sentimentale: ed è un progresso, incerto ancora nel *Male oscuro*, ottenuto con spontaneità ne *La cosa buffa*, ove anche il linguaggio è più combattuto e risentito, e capace di tensione, di quanto non fosse nel precedente romanzo (non conta *La Fantarca*, del '65, un divertimento fantascientifico per bambini). Positivo in complesso il risultato de *La cosa buffa*, nonostante certa astrattezza, e il persistere d'un gusto narrativo d'impianto ottocentesco, un altro dei tanti impacci che ostacolano i progressi della sua narrativa, dichiaratamente documentabili questi ultimi, pur tuttavia, ne *La cosa buffa*.

ALDO BORLENGHI

Critica e filologia

La stilistica di Terracini

Gli anni ruggenti della linguistica e della stilistica non accennano ancora a chiudere il loro ciclo incandescente; e mai come adesso, anzi, l'analisi linguistica e l'analisi letteraria si sono compenstrate tra loro sino a confondere i rispettivi connotati, come in taluni recenti esperimenti di interpretazione «strutturalistica» di testi poetici. L'ecitata curiosità anche dei meno intendenti e la moda della citazione bibliografica peregrina, se non addirittura esotica, hanno intanto invogliato i nostri editori a intensificare le traduzioni di opere di linguisti stranieri; e così, dopo il rilancio italiano del grande Bally, ecco le vetrine dei librai e persino le edicole dei giornali, rigurgitare di libri, più o meno specialistici, che recano le firme illustri di Martinet e di Leroy, di Ullmann e di Snell, di Jakobson e degli autori delle Tesi del «Circolo linguistico di Praga» e dei formalisti russi del «Circolo linguistico di Mosca», Sklovskij in testa. In un clima così surriscaldato, rispetto al quale appare ormai come pacifica e candida stagione remota quella dei primi assaggi sulle pagine di Spitzer e di Auerbach, e dei nostri Contini e Devoto, in questo tambureggiare sin sui fogli dei quotidiani e dei rotocalchi, di inchieste

intorno alla linguistica, alla stilistica, al formalismo e all'avanguardia, c'è da chiedersi se un'opera come l'*Analisi stilistica* di Benvenuto Terracini, stampata proprio or ora dall'editore Feltrinelli, nella collana di « Critica e Filologia », apparirà agli eccitati protagonisti dell'attuale disimpegno ideologico, tutti intenti a ridurre ogni manifestazione della realtà a puro segno linguistico, come una testimonianza perfettamente in linea con gli interessi correnti oppure come il relitto arcaico di una tradizione intellettuale ormai consunta.

La verità è che Terracini non ha inteso sottrarsi alla responsabilità di giudicare gli eventi, umani o linguistici che siano, e a ricercare le ragioni del loro divenire storico: non si è insomma rassegnato a nessuna forma, neppure la più brillante e ingegnosa, di descrittivismo sincronico o, peggio ancora, di registrazione neutra o statistica dei fatti linguistici e stilistici. Terracini non ha, dunque, voltato le spalle allo storicismo, in cui s'è educato e in cui è cresciuto, e a cui ritiene tuttora di potersi rifare come a sistema che resiste saldamente e a cui può essere volenterosamente riconosciuto persino lo strutturalismo, almeno nella sua variante più propriamente sociologica. Questa esemplare fedeltà all'ideologia, molto significativa in un linguista ferratissimo e non certo sospetto di estraneità allo stile, costituisce il saldo supporto centrale su cui si regge questa recente opera terraciniana, la sua implicita forza polemica. Ne nascono considerazioni illuminanti sui rapporti fra linguistica e analisi stilistica, fra analisi stilistica e critica letteraria, in cui spicca la ferma convinzione della soggettività della lingua degli scrittori nel momento della espressività, il suo rapporto dialettico con il sistema e non già la sua ridicibilità meccanica al sistema stesso. A taluno questo forte accento posto sulla individualità dello stile, parrà forse omaggio eccessivo all'idealismo crociano, a cui del resto Terracini non nega di sentirsi intellettualmente legato; ma in verità il lucido empirismo del Terracini linguista, la rigorosa concretezza del suo ingegno, il suo gusto sensibile ed esatto, le sue virtù di lettore penetrante di testi letterari, collaborano a preservare le pagine di questa sua *Analisi stilistica* da ogni pericolo di

astrattezza teorica e di impressionismo effusivo, e le conferiscono anzi qualità eccezionali di chiarezza metodologica e di esemplificazione pratica. Il volume infatti è diviso in due grandi parti: la prima delle quali esamina, dal punto di vista teorico e storico, il campo degli studi stilistici e precisa i compiti precipui della linguistica e della critica letteraria; mentre la seconda parte è costituita da quattro splendidi esempi di stilistica applicata a testi di Dante (il Canto XXVII dell'*Inferno* e la prosa poetica della *Vita Nuova*), di Manzoni (il *Cinque Maggio*) e infine di Pirandello novelliere. Soprattutto il saggio pirandelliano, già pubblicato molti anni addietro in forma più essenziale e in lingua spagnuola, ed ora rielaborato e riscritto e finalmente divulgato tra noi, conferma le migliori qualità di Terracini e dimostra concretamente a quali risultati, davvero innovatori, può giungere una lettura in cui competenza linguistica, senso personale e storico dello stile, cultura, gusto e ingegno critico, si equilibrano tra loro in un dosaggio sempre vario, dinamico e armonico, e soprattutto lucidamente efficiente.

I classici italiani e il 1966

L'editore Mondadori ha aggiunto ai già noti e divulgati volumi dell'« opera omnia » di Gabriele D'Annunzio una preziosa raccolta dei taccuini dannunziani reperiti negli archivi del Vittoriale o in archivi privati: centodiciotto taccuini, quasi del tutto inediti, suddivisi in centotrentacinque sezioni, e ordinati cronologicamente dal 1881 al 1925, che Enrica Bianchetti ha curato con puntigliosa precisione e che ci propongono una sorta di « Zibaldone » vario e stimolante, una doviziosa miniera di materiali biografici, di riflessioni e annotazioni stilistiche, di spunti e abbozzi, di segrete memorie (D'Annunzio, *Taccuini*). Nello stesso tempo la collana Ricciardi ha presentato una vasta antologia di opere del D'Annunzio, introdotta da un discorso critico di Mario Praz e commentata da Ferdinando Gerra, con una sezione dedicata alle *Poesie* (da *Primo Vere* ai *Canti della Guerra Latina*, col libro dell'*Alcyone*

dato per intero), una sezione dedicata al *Teatro*, e infine una sezione molto ricca dedicata alle *Prose di romanzi e prose di ricerca* (D'Annunzio, *Poesie-Teatro-Prose*). Nella stessa raccolta Ricciardi sono anche apparsi altri due volumi: il tomo secondo delle opere del Leopardi, con una scelta dello *Zibaldone* e numerose lettere (Leopardi, *Opere*, II, a cura di Sergio e Raffaella Solmi), e il quarto tomo dei *Narratori dell'Ottocento e del primo Novecento*, a cura di Aldo Borlenghi, con testi di Fogazzaro, Neera, De Marchi, Serao, Di Giacomo e Scarfoglio.

La collana degli « Scrittori d'Italia » di Laterza ha presentato tre opere, approntate con il consueto rigore: una nuova edizione critica della *Cronica* di Salimbene De Adam, a cura di Giuseppe Scalia; il secondo volume delle *Opere volgari* di Leon Battista Alberti, a cura di Cecil Grayson; le *Versioni poetiche* di Antonio Conti, a cura di Giovanna Gronda. L'editrice Utet di Torino, proseguendo nella sua ormai decennale iniziativa, ha fatto dono anche quest'anno agli studiosi di una preziosa strenna, curata come ogni altra volta da Luigi Firpo: la riproduzione e la trascrizione del « Codice Sforza » della Biblioteca Reale di Torino, contenente un commento di Francesco Filelfo alla *Rethorica ad Harennum*, con l'aggiunta di tre lettere pedagogiche dello stesso Filelfo per l'educazione di due rampolli principeschi: Gian Galeazzo Sforza e Filiberto I di Savoia. La collana dei « Classici Rizzoli » s'è arricchita d'un nuovo volume: gli *Scritti critici* di Francesco De Sanctis, una silloge di pagine desanctisiane tratte dalle varie opere del grande critico e liberamente ordinate da Gianni Scalia. Einaudi ha dato alla luce nella sua « Nuova Universale » (Nue) un *Orlando Furioso*, interamente edito e commentato, le *Lettere* di Giambattista Marino, a cura di Marziano Guglielminetti, le *Lettere* di Ludovico Di Breme, a cura di Piero Camporesi; e nella « Collezione di teatro », diretta da Paolo Grassi e Gerardo Guerrieri: il *Conte Piolet* di Carlo Giambattista Tana, a cura di Guido Davico Bonino, con una notizia biografica, molto accurata, di Gualtiero Rizzi. La sezione dei classici italiani della « Universale Feltrinelli » ha accolto il *Giorno* di Giuseppe Parini,

edito e commentato da Raffaele Amatore; e l'editore Mursia ha dato alla luce, a sua volta, un'antologia di *Opere* di Niccolò Machiavelli che spicca, tra altre consimili venute alla luce negli anni passati, per l'intelligenza della presentazione e per l'esattezza della informazione erudita e del commento (Machiavelli, *Opere*, a cura di Ezio Raimondi), e i *Romanzi*, i *Ricordi* e altre *Prose varie* di Massimo D'Azeglio, raccolti in due tomi da quell'esperto conoscitore dello scrittore piemontese che è Alberto Maria Ghisalberti.

Merita poi che si dia notizia di altre edizioni di classici italiani avvenute al di fuori delle grandi collane tradizionali, ma in taluni casi e per certi aspetti anche con qualche punto di vantaggio su quelle. Valgano alcuni esempi: l'edizione della *Monarchia* e delle *Epistole politiche* di Dante, pubblicate nel testo critico latino, con traduzione a fronte di Alessandro Ronconi e di Giulio Puccioni, e introdotte da un vero e proprio saggio storico-critico di Francesco Mazzoni (Dante, *Monarchia-Epistole politiche*, Torino, ERI); l'edizione critica delle *Rime* di Simone Serdini da Siena detto il Saviozzo stampata, a cura di Emilio Pasquini, nella « Collezione di opere inedite o rare » della Commissione per i testi di lingua di Bologna; l'edizione critica del *Simposio* di Lorenzo il Magnifico, approntata da Mario Martelli (Firenze, Olschki); il secondo volume degli *Scritti politici e morali* di Vittorio Alfieri, procurato da Pietro Cazzani per l'Edizione Nazionale delle opere dell'astigiano (Asti, Casa d'Alfieri); e infine il sesto volume dell'*Epistolario* di Ugo Foscolo, già avviato dal compianto Francesco Tropeano e condotto a termine da Giovanni Gambarin per l'Edizione Nazionale delle opere foscoliane (Firenze, Le Monnier), con lettere degli anni 1815 e 1816, cioè dell'importante periodo svizzero.

Da ultimo giova citare una nuova collana di « Classici Italiani » diretta da Walter Binni e pubblicata dall'editore Zanichelli di Bologna. In venti volumi, ora monografici ed ora antologici, sarà presentato l'intero panorama della letteratura italiana. Hanno veduto la luce per ora tre tomi: *Dante*, a cura di Manfredi Porena e Mario Pazzaglia; il *Quattrocento*, a cura di Giovanni Ponte;

Cinquecento Minore, a cura di Riccardo Scrivano. E intanto il Polifilo di Milano, dopo i rari e antichi testi dell'*Arte della caccia*, curati l'anno passato da Giuliano Innamorati, rimette in luce testi, altrettanto vari e preziosi, dell'*Arte della cucina*, riesumati e illustrati con scrupolo filologico

da Emilio Faccioli. Manca il « sublime » Artusi, di cui però possiamo annunciare sin da ora l'imminente edizione critica, con varie stesure e redazioni e varianti (che è a dire con tutta la variabile tastiera delle *dosi* e degli *ingredienti* ...).

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA FRANCESE

Poesia di Reverdy

Con l'antologia curata da Franco Cavallo per la collana Fenice dell'editore Guanda e intitolata *La maggior parte del tempo* riprendendo il titolo della vecchia antologia delle proprie poesie dal 1915 al 1922 messa insieme dal poeta, comincia la fortuna presso i lettori italiani di un grande poeta del Novecento, Pierre Reverdy. Ma l'antologia italiana di Cavallo arriva fino alle ultime raccolte di Reverdy, ed è, comunque, un'antologia nell'antologia: quanto basta per farci intendere il forte accento di questa poesia, la sua eco straziante, il suono che si mura in immagine, la figura che si scioglie in suono, in suono chiaro e distinto, poi fuso e confuso, sempre più confuso, quasi un suono bianco, fino al silenzio. « La musica, la più muta delle arti » dice Reverdy. E aggiunge: « Devo andare molto lontano da quello che sento per riconoscere quello che sento — cercare molto lontano quello che penso per poter assumere la responsabilità di quello che penso ». La musica delle immagini viene a godere di quel silenzio cercato: la vita sembra muoversi per questo: per farsi visibile, apparire e sparire; e il poeta, s'è visto, deve cercare molto lontano quello che pensa per potere assumere la responsabilità di quello che pensa.

Lì comincia il progressivo accostamento stilistico di « due realtà più o meno distanti ». Perché Reverdy è stato il primo a rifiutare il demone mallarméano dell'analogia verso quello che sarà il clima surreale e lauréatmontiano dell'immagine sorprendente in quanto « creazione pura dello spirito », sempre secondo le parole di Reverdy in

« Nord-Sud » del '18: dove proseguiva: « Più i rapporti delle due realtà accostate saranno lontani e giusti, più l'immagine sarà forte, e più grande sarà la sua potenza emotiva e la sua realtà poetica ». Tra Reverdy e il surrealismo la differenza è in una diversificazione della responsabilità nell'accosto delle due realtà distanti. Ma la corrente si crea tra potenziali di realtà messi direttamente a contatto, e non subordinati all'ordine dell'analogia universale, anzi provocati dal dislivello dell'universale differenza e della totale diversificazione dell'esistente. Il surrealismo vuol distruggere, dietro a Dada, il legame della responsabilità diretta. Cioè a quella di Reverdy « surrealista a casa sua », come dice Breton, si aggiunge la lezione basilare di Lautréamont, surrealista dappertutto, aggiungo io.

Allora, che cos'è il moltiplicarsi dell'immagine nei suoi elementi visivi, nei suoi tasselli costitutivi, in Reverdy, quello che è stato detto il suo cubismo lirico, se non questo prendere in mano il filo delle cose, molto lontano dalla loro agitazione, ma appunto per sentirsene più in profondo, e fino in fondo, responsabile? Lì scatta accecante il silenzio: un silenzio che ha una figura quella che nella povera terminologia critica uno sarebbe tentato di definire come una tematica rifratta nelle sue mille incidentalità. Ma Reverdy è il suggeritore segreto dell'anima novecentesca. Nascosto nella sua buca di proscenio del Novecento, Reverdy non ha parlato per sé solo, e la sua novità che è potuta apparire soprattutto una grande novità tecnica, legata alle avanguardie protonovecentesche, è invece la grande tentazione del secolo e il sorriso sulla grande tentazione. L'anima di Reverdy dolo-

rava nel dire le parole di fuoco che pronunciava attutite nella loro fiamma visibile. Molti dei protagonisti del Novecento gli devono la loro fede nella pronuncia profonda e inalienabile della poesia, a cominciare immediatamente da Breton e da Eluard.

Questa poesia dunque tenta il silenzio, crea il silenzio: tutto pare passarvi per provocare questa cesura immaginaria, e questa sutura nell'aria ferita che è il silenzio, quello almeno che l'uomo può ascoltare, sempre provocato da un accaduto, da un incidente che appunto è tale in quanto incide il silenzio, lo rende percettibile, il silenzio come infinito, simile all'«Infinito silenzio» leopardiano, in Reverdy provocato attraverso l'immagine che diviene silenziosa invece che comparato attraverso la voce. Un incidente immaginativo che sembra la ricognizione stessa dello sguardo, il *décalage* visivo di un movimento con intersezione dei piani sul «piano» necessariamente bidimensionale dell'immagine. Ricordo l'occhio di Braque che si ridesta dal sonno e si affaccia all'oblò del quadro a scoprirvi compiuto il ciclo spazio-temporale, lo sguardo che si accumula sul piano, e ricordo la leonardiana idea della «poesia muta» che sopravanza la «pittura cieca», idea recuperata dal cubismo scientemente al momento di solidificare l'immagine. Né v'è analogia nella «poesia muta» di Reverdy tra l'uno e l'altro fenomeno messo in contatto, ma solo *choc* luminoso, quello che poi Breton chiamerà la «luce dell'immagine». Ed è l'amore reverdyano, impalpabile, atematico, che acquista l'aspetto di quanto pare circondare l'amore, quasi a recepirlo, a stringerlo; e dire: questo, vedi, è l'amore, e tu credi sia una finestra illuminata che si spenge; questo vedi è il tuo viso, e non un grido di un passante; questo vedi sono io, e non gli alberi che «stillano sangue alla curva della strada».

Tutto questo ci ricorda Cechov: tra Baudelaire e Cechov questo grande poeta ha isolato l'azione nell'immagine, a risuonare profonda nell'immagine, che è lo stato latente dell'azione. È dunque un'immagine che risuona de profundis, dal profondo stesso dell'azione. Per questo Reverdy ha dovuto staccare immagine da immagine, darle un

infinitesimo di tempo diverso, proporre tra immagine ed immagine un vuoto, ma un vuoto cavo e risonante: perché l'immagine rintocca da lontano, e occorre ascoltarne i bronzi e le atmosfere percorse. Ne nasce intorno un'aria di neve, una aria ferma, immacolata, un'aria visibile come quando appunto cade la neve. E in questo parigino, seppur nativo di Narbonne, tra Juan Gris, Braque e Picasso, ritiratosi non per nulla nella propria maturità presso l'abbazia di Solesmes, quasi ad accrescere la propria facoltà di ascolto, ecco che par nascere l'aria lontana della steppa: «un paesaggio di neve ancora pura dove i passi non hanno ancora appoggiato il loro sigillo disonorante, ... dove tutto è lampo, dove tutto è puro, dove il candore solo si stende». I «colpi funebri» che già risuonarono in un cortile baudelaireano, così involti di tempo, di distanza, di affetto, ora creano uno spazio infinito, non trovano ostacolo, in un «orizzonte che non esiste». Indirizzata verso il «punto finale dell'universo che si sottrae» l'immagine si apre in suono soffocato, il gesto piange con le proprie mani. «L'aria sente il mare», così era già cominciata la sua *Allegria* nel '16: «A quest'altezza l'inverno mi spaventa Non si sa dove nascono i venti Né la direzione che prendono».

Il cubismo di questa poesia, una definizione talmente insufficiente che d'altronde Reverdy non ha mai accettato — e come può un poeta accettare una definizione conclusiva alla propria poesia? — consiste allora in questa suprema sfaccettatura dell'esistente, in questo suo darsi tutto insieme come di taglio per un'ambigua ma naturale ferita — e dov'è il feritore? —, in questo ruotare del tutto su se stesso, che è poi il filo stesso tagliente della spada, in questo darsi del tempo come spazio e dello spazio come tempo, in una contemporaneità tutta fissata nella situabilità mutevole delle immagini delle quali ognuna blocca una porzione dell'azione: una porzione che è tutta l'azione, come rimasta nella retina del cuore. Perché, se è l'occhio di Reverdy a guardare il miracolo dell'esistente, è questa una metafora: in realtà è il cuore che guarda, ogni pulsazione è la sua occhiata lunga, profonda, innocente, avvelenata dalla grande luce che capta e insieme offre alle cose. L'imma-

gine, dicevo, rintocca: perché acquista nel proprio silenzio, nella propria pendolarità, la facoltà di risuonare tanto a lungo fuori di sé.

Ecco, ascoltate *Cuore di piombo*:

*Non voglio vedere più niente
Tutti i treni sono passati
Un turbine di neve circonda la casa
Che cade
In un fossato*

*Era da te
L'inverno metteva in pericolo la tua vita*

Dove sono le tue mani gelate

*La stufa è spenta
Il vetro spezzato
Restavamo seduti
Senza dir nulla*

*E l'ombra ci avvolgeva
Di faccia una donna cantava
Più giù brillava un lume
I gridi venivano da lontano e gli occhi si spengevano
C'era nella corte una vita troppo triste che moriva
Ma la terra dopo ha girato
La finestra di giù è salita*

*La casa a un tratto s'è rovesciata
Un'automobile passa
Vedo persone che ridono sul vetro
Più in là un uomo serio
Una donna selvaggia è in mezzo.*

Ma è soprattutto, tale sequenza di immagini, quasi lo sfogliarsi di un giuoco di carte, col suo *hasard* organizzato nella totalità misteriosa del mazzo; e dunque col gusto spinto del *collage* nel costitutivo cubismo lirico di fondo. Ma intanto è da dire che nell'organizzazione dello *hasard*, nella sua intercambiabilità motiva all'interno della partita lirica, se vogliamo insomma in quella partitura dello *hasard* costituita dal fotogramma immaginativo, è posto un primo argine, del tutto post-simbolista, agli effetti negativi proposti dalla conclamata, mallarméana inabolibilità del caso. Nella settorialità del rischio, in questo rischio *cloisonné*,

la materia lirica istituisce una sorta di resistenza e di immunizzazione organica contro lo scacco, l'eterno scacco simbolista: che non per nulla si impaluda nell'infinita voluta floreale e nella tropicalità borghese dell'Art nouveau. Ci si avvia ora invece verso quel surrazionalismo che dovrà sottintendersi nel *rêve* surrealista e che la apollinairiana ragione infiammata già accendeva in seno all'irrazionalismo finisecolare. Né si dimentichi che Lumière aveva già cominciato a muovere sia pure a scatti in sequenze cinematiche le immagini filmiche legate l'una all'altra da una progressione dinamica: immagini simili ma sempre per un infinitesimo diverse. Cioè l'uomo protonovecentesco stava imparando a correggersi nel movimento: che consiste nel concorrere a un fine unico della diversità implicita e progressiva delle immagini legate tra loro da questo patto di una finalità che una per una le trascende. Ma, qui, è da aggiungere che il rapporto che lega le immagini reverdyane è invece una sorta di perfetta, finale stabilizzazione istantanea dell'esistente, o comunque un moto puramente metaforico e metafisico: una vera e propria *éironéia* del moto; e in definitiva una vera e propria ricostituzione del moto nel movente dello sguardo.

L'«immagine» sensibile di Rimbaud, che scende dall'immaginazione romantica, in Reverdy, nella fulmineità del rapporto tra «due realtà più o meno distanti» («L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées»), acquista una grammaticità luminosa, una fotogrammaticità, rispetto al discorso che la poesia crea. Ben lontano dalla semanticità della parola ungarettiana, sillabata appunto per spingerne il significato frusto verso il vergine significante, cioè sempre dentro il linguaggio ma dove il linguaggio è il supremo essere della cosa stessa significata, Reverdy accosta un discorso per immagini bloccate che fanno scattare una progressione fantomatica, silenziosa. Il discorso di Reverdy, s'è visto, è in realtà silenzioso, l'esaltazione stessa del silenzio che l'inimmagine con la sua accensione luminosa e la sua serialità localizza

come momento temporale che, mentre si oppone al continuum, lo conferma in una sorta di tic, di pantomima dell'anima.

*Au fond du couloir
Où s'allume
Une étoile*

può solo falsamente accostarsi al sillabato ungarrettiano: la sillaba ungarrettiana parte dal silenzio,

lo avverte ma per allontanarsene verso la parola. Mentre la parola reverdyana è tutta soggetta all'immagine, par volersi soffocare in essa. L'azione reverdyana è vista in progressioni bloccate, per accensioni successive e rapide ma che staccano, ognuna, uno stato dell'immagine, uno stato particolare, assoluto e momentaneo insieme, anzi tanto più assoluto quanto più, in sé, istantaneo e improgressivo.

PIERO BIGONGIARI

LETTERATURA INGLESE

Eliot autobiografico

Poco dopo la morte di T. S. Eliot, avvenuta il 4 febbraio del 1965, è uscito il suo primo libro postumo, *Per criticare il critico (To Criticize the Critic)*, che ristampa sì due vecchi saggi del '17, altrimenti introvabili (uno sulla poesia e la metrica di Ezra Pound, e l'altro sul verso libero), ma che per la massima parte raccoglie conferenze-saggio dell'ultimo Eliot, quasi tutte inedite e nessuna raccolta in volume. La moglie, Valerie Fletcher, curandone l'edizione per Faber and Faber, ha avvertito in prefazione di aver mantenuto i dattiloscritti così come erano stati lasciati da Eliot; e questo, in un certo senso è gran cosa. C'è infatti in queste pagine un sapore d'immediatezza, di parlato, che sarebbe scomparso anche se a pubblicarle fosse stato lo stesso Eliot, tantopiù poi se altri ci avesse messo le mani.

Il libro è miscelaneo. La parte centrale è occupata da quattro conferenze sulle mete della pedagogia tenute nell'anno accademico 1950-51 alla Università di Chicago, nelle quali Eliot sostiene che la pedagogia non dovrebbe tendere tanto alla formazione dell'individuo (formazione poi in quale senso?) quanto invece al mantenimento della « continuità della cultura », cioè « a preservarci dall'errore della pura contemporaneità ». Ancora una volta, quindi, T. S. Eliot ripete la sua preoccupazione per la « tradizione », è il motivo ricorrente di tutta la sua opera (in versi e in prosa) e anche, diremmo, della sua stessa vita.

Ma più interessanti i saggi propriamente letterari, specialmente l'ultimo per cronologia (è del 1961), con cui però s'apre il volume, e che gli dà il titolo. In questo T. S. Eliot distingue quattro tipi di critico: il « critico professionista », alla Sainte-Beuve, che potrebbe definirsi anche uno scrittore mancato, e i cui saggi (nelle parole dell'Eliot) « sono l'unico titolo alla fama »; il « critico militante », che è piuttosto « l'avvocato degli autori di cui parla »; il « critico accademico e quello teoretico » (un solo gruppo), i cui saggi sono determinati da una particolare cultura specializzata o da una particolare teoria estetica; ed infine lo « scrittore critico », « la cui opera è piuttosto un sottoprodotto della sua attività creativa ». In quest'ultima categoria Eliot colloca se stesso; il resto, quindi, diventa un'aperta rivelazione di quanto era stato finora sospettato dai lettori e nascosto dallo scrittore nell'impassibilità dello stile: cioè che gli autori di cui aveva parlato meglio eran quelli che più l'avevano influenzato nel suo lavoro di poeta. (Sempre osservando, però, come egli dice in un altro saggio, che anche allora « non aveva scritto di sé, ma di quel poeta e della sua poesia »).

Ma non son certo queste conferme, e le altre ancora, che rendono il libro più interessante e più nuovo; meglio invece l'abbandono del tono di obbiettiva impersonalità che ha dominato finora nella poesia e nella prosa dell'Eliot, e che egli anche teorizzò fin dal suo primo saggio notevole, forse

il più famoso, *Tradizione e talento individuale*. Allora nel 1917, Eliot aveva infatti affermato che più grande è il poeta meno deve sentirsi la sua personalità; ne aveva anzi paragonato la funzione, rispetto alla totalità della poesia, a quella dell'elemento catalizzatore in una reazione chimica: opera sì, ma non ve n'è traccia nel nuovo composto. Ma in questi saggi è il contrario: la personalità domina. Il poeta che aveva operato la propria anabasi ripercorrendo a rovescio il viaggio degli antenati (da St. Louis a Boston, da Boston all'Inghilterra; dall'unitarianismo al cattolicesimo pretridentino degli anglocattolici), compie ora l'ultimo ritorno: alla ricerca non più della propria tradizione a cui riunirsi, ma della propria giovinezza perduta.

Di quest'ultimo ritorno già se ne intravedeva un albore nei *Quattro Quartetti*, dove (nel terzo) tornano gli scenari americani dell'adolescenza; ed ora, in questi saggi, il ricordo, la confessione, sono cercati e accarezzati soprattutto per il gusto del riandare con la memoria verso anni naturalmente felici. Si legga la pagina, esteriormente di censura ma intimamente nostalgica, sui suoi primi saggi: unilaterali, impetuosi, polemici — con

tutti i difetti della giovinezza. Oppure quella sull'Accademia Smith (la sua scuola a St. Louis) che ormai non esiste più, come più non esiste, ormai lottizzata ed edificata, la sua campagna di quegli anni. O anche le pagine su i poeti francesi Laforgue, Corbière, Baudelaire (il cui influsso sul primo Eliot è cosa tante volte ridetta) che prendono qui sapore di novità per il tono nostalgico con cui l'Eliot ricorda l'effetto di scoperta di sé che ebbero allora quelle letture. E così anche la breve conferenza su Dante che Eliot tenne all'Istituto Italiano di Cultura nel luglio del 1950, intitolata significativamente *Cosa vuole dir Dante per me*. Qui Eliot riconosce ancora una volta la costante lezione di precisione di parola e d'immagine avuta dal poeta italiano, lezione d'onestà poetica; ma anche ricorda l'affaticarsi col dizionario per decifrare il testo, l'apprendimento a memoria dei passi più belli per poi ripeterseli in solitudine, la fatica di un tentativo d'imitazione che ora, col tempo, gli appare sempre più insufficiente.

Quasi che il poeta, il quale ebbe tanto pudore della sua umanità nei suoi versi, avesse voluto, alle soglie della morte, farsi ricordare uomo.

SERGIO BALDI

LETTERATURA TEDESCA

Io sono Tobia di Luise Rinser

Difficilmente s'incontra nella storia della letteratura moderna una scrittrice così versatile come Luise Rinser, di cui si è parlato su queste pagine già altre volte (v. i numeri 32 e 28 di questa *Rassegna*): racconti, fiabe, testimonianze, reportages giornalistici, romanzi gialli (in senso superiore naturalmente) romanzi epistolari, saggi — nella sua produzione si trova tutto questo e ogni volta la scrittrice sembra quasi voler dimenticare quel che ha fatto, buttarsi, per così dire, il suo passato letterario dietro le spalle e voler affrontare sempre una nuova esperienza. È dunque un'artista piena di sorprese.

Questo viene confermato dal suo ultimo romanzo *Ich bin Tobias* (*Io sono Tobia*, Fischer edi-

tore, Francoforte sul Meno, 1966) che affronta un tema molto attuale: il problema della gioventù moderna. Ho cercato se nel nome del protagonista, Tobia, ci fosse qualche possibile riferimento al famoso Libro della Bibbia, in cui viene narrata — la vicenda, col suo « happy end », se la si considera spregiudicatamente, appare quasi una specie di « giallo » — la storia di Tobia che, sotto la guida dell'angelo Raffaele, manda il suo figliuolo (nell'esegesi vien chiamato per semplicità Tobiolo) a trovare una sposa della sua stirpe. Al suo ritorno, per suggerimento dell'angelo, Tobiolo non solo arriva sano e salvo colla sposa, ma, seguendo i suggerimenti dell'angelo, riesce a guarire miracolosamente anche il padre Tobia. Di tutto questo non c'è traccia nel romanzo della Rinser e chi si aspettasse di ritrovare qui una

fantasiosa rielaborazione della straordinaria storia, come si incontrò, parecchi anni or sono nel divertente e fine romanzo di Stella Benson *Toby transplanted* (*Tobia spaesato*, Mondadori Milano, 1956) rimarrebbe deluso. L'unico riferimento possibile — perché il nome non pare scelto a caso — è che questo Tobia della Rinser sta cercando il proprio padre. Beninteso egli ne ha uno e vive in una famiglia agiata, ove il padre è la prima autorità, ma proprio per questo è lontano dal figlio; Tobia non riesce a immaginare che quel severo magistrato sia suo padre e, sulla traccia di alcuni gruppi fotografici giovanili della madre, va immaginando una possibile infedeltà della buona donna, o almeno una avventura prematrimoniale, perché con *quel* padre sente di non avere nessun rapporto. Tobia ha una sorella minore, che lo comprende e lo segue nel suo anticonformismo e nella sua ribellione — e una maggiore, sposata, che appare solo verso la fine del romanzo e viene descritta come un esempio del massimo conformismo.

La ricerca di Tobia si snoda in vari episodi: il filo che li lega è appunto lo sforzo di trovare, sulla traccia di quelle fotografie, scattate prima della sua nascita, il padre o meglio un ideale che corrisponda alla immagine che il giovane si è fatta di lui. Inutile dire che questa ricerca, per quanto avventurosa e interessante, porta a Tobia amare delusioni. Egli incontra un pastore protestante, che non crede più, è deluso e non sa più da che parte rivolgersi — e poi via via un omosessuale, un albergatore che è anche un abile uomo politico, un fisico che sta cercando la formula della vita e in questa indagine è diventato lentamente pazzo; un tenore e così via. Ma pian piano la lista dei possibili «padri» segnata dalle fotografie si esaurisce. Nessuno soddisfa Tobia che se ne torna più disperato che mai a casa; qui si festeggiano le nozze d'argento dei suoi genitori ed egli insieme alla sorella minore vi partecipa solo esteriormente, mentre la sorella maggiore, che è in attesa di un terzo figlio, diventa, senza volerlo, il centro della festa. Tobia non la può soffrire e dentro di sé le augura di partorire un coniglio. Pensa che questo sia solo uno sfogo

di un malumore. Ma dopo pochi giorni la sorella maggiore viene portata di corsa all'ospedale, ove abortisce ed è costretta a subire una grave operazione che mette a repentaglio non solo la sua vita ma esclude anche la possibilità, per lei, di avere altri figli. Questo scompaginamento familiare, che mostra il padre di Tobia in una luce nuova, quella di un uomo che soffre, non resta senza effetti sul giovane e anche sulla sorella minore. Non si arriva a una conciliazione finale a un «*embrassons nous*», che stonerebbe col col tono generale del libro, ma si sente che qualcosa è maturato nel giovane Tobia.

C'è da aggiungere che questa è solo la trama esteriore del romanzo, perché nella sua estrinsecazione artistica la Rinser si è dimostrata veramente geniale: immagina che Tobia sia una sua creatura, viva come lo sono le creature dello spirito forse più di quelle della carne, con cui svolge un colloquio, all'inizio specialmente molto concitato. Poi naturalmente per arrivare a esporre la trama del racconto, la parola viene lasciata per pagine e pagine a Tobia; infine il colloquio, sebbene in forma meno viva, riprende e l'ultima parola spetta al giovane, che pare aver trovato una ragione di esistere e la proclama appunto colle parole: «Io sono Tobia!» che danno il titolo al libro. La ricerca della paternità non è determinata da una qualsiasi preoccupazione giuridica, o sociale o soltanto morale: in realtà Tobia non cerca un padre, ma il Padre, Colui insomma di cui tutti si possono dire figli, in una parola Dio. Questo non è detto esplicitamente, ma si comprende dall'ansia del giovane, dalla sua delusione, tanto più amara, quanto più tenace era stato nella ricerca. Tobia si è sentito, come tanti giovani di oggi, solo. E ne soffre terribilmente. Dice a un certo punto: «Abbandonato, riconosco la mia miseria. Ma non sempre. Lasciato solo posso anche misurare il mio vero valore. Non è molto alto, ma esiste. Ci sono momenti, come ora, in cui mi vedo, come probabilmente sono: un giovane immaturo, pieno di un fuoco soffocato, pieno di un sincero desiderio di una perfezione, per cui sarei pronto a sacrificarmi. Se ora venisse uno, un maestro, che mi prendesse

per discepolo, io lo seguirei e forse potrebbe fare qualcosa di grande di me. Cristo, che guardò Pietro — e questi lo seguì e diventò la Pietra. Storia o mito, è lo stesso: così fu un tempo, così è oggi o piuttosto: così dovrebbe essere. Ma non viene nessun maestro. Ci si lascia soli. Forse non ci sono più maestri. Né maestri né padri. Siamo bambini abbandonati nel bosco» (pag. 272).

Da questa breve citazione si può facilmente arguire che anche le parti più strettamente narrative del testo scivolano facilmente in una specie di soliloquio, a cui gli interventi dell'autrice servono solo di breve variazione. A lettura finita vien fatto di chiedersi che cosa sia questo romanzo: dialogo, narrazione, confessione insieme. Forse, con molta prudenza e in un senso sempre molto alto lo si potrebbe dire un romanzo pedagogico, ma, per restare nella letteratura tedesca, di quelli che discendono dal *Wilhelm Meister* di Goethe ed arrivano sino al *Glasperlenspiel* di Hermann Hesse. Non escluderei neanche una certa influenza di esempi stranieri come, per esempio, *Il giovane Holden* di Salinger. È ammirevole che una scrittrice di 55 anni sia riuscita a penetrare così profondamente nell'animo dei giovani di oggi, senza condannare, senza indicare sanatorie miracolose, ma restando nella piena obbiettività della realtà. Una realtà triste, forse, ma non priva di qualche speranza. Una riprova della efficacia di questa particolare tecnica narrativa è che quando si è cominciato a leggere il romanzo o lo si butta via dopo due pagine o lo si legge quasi per costrizione, fino in fondo, nonostante gli arzigogolati ragionamenti cui ricorre spesso Tobia. Credo anche che un uomo avrebbe potuto scrivere difficilmente un romanzo di questo genere. Non c'è mai, da parte della scrittrice, verso questa sua creatura immaginaria un distacco completo. Si sente un legame quasi materno in lei; e anche questo dà un particolare e notevole tono al romanzo. Casomai, dal punto di vista artistico il trapasso dal colloquio alla narrazione diretta è a volte un po' faticoso; non in sé, che la Rinser è ormai una scrittrice esperta, ma proprio perché c'è un mutamento di ritmo a cui non sempre ci si adatta immediatamente. Ma tutto sommato si

tratta di un'opera originale che merita di essere segnalata non solo ai letterati, ma anche ai pedagoghi, ai sociologi, agli psicologi.

Stefan Zweig poeta

Stefan Zweig è noto in tutto il mondo per quei suoi ritratti psicologici e biografici, che, comunemente, sono considerati delle biografie romanzate sul tipo di quelle di Emil Ludwig. I « ritratti » di Zweig sono qualcosa di più; anche se la intuizione dell'autore colmava qualche volta le zone lasciate oscure dai documenti e dalla biografia dei singoli personaggi esaminati, ormai a distanza di anni si può dire che la partecipazione intima, la penetrazione psicologica di cui Stefan Zweig ha dato prova rendono ancor oggi di piacevole lettura non solo, ma riempiono di stupore rispettoso chi si avvicina a qualcuna delle sue opere di questo genere.

C'è poi il narratore, con una vasta produzione di successo internazionale, che va da *Amok* sino al *Mondo di ieri*, forse il suo capolavoro. Sono opere tradotte anche in italiano e di notevole diffusione anche tra di noi, sicché non vale la pena di soffermarvisi più a lungo. Ignorato rimase invece il poeta. E sì che la prima manifestazione del talento letterario di Zweig era stata proprio la lirica, in parte con una precisa consonanza, piuttosto che derivazione, con quella di Hugo von Hofmannsthal. E come il giovane Loris aveva pubblicato le sue prime poesie quando ancora frequentava il Liceo, così anche Zweig pubblicò le sue prime liriche prima dei vent'anni e le raccolse in un volumetto intitolato *Silberne Saiten* (lett. *Corde d'argento*) nel 1901. Oggi tutte le sue liriche e anche le sue traduzioni sono state riunite in un solo volume che porta ovviamente lo stesso titolo (presso l'editore S. Fischer, Francoforte sul Meno 1966). È una buona occasione per riproporre a tutti gli studiosi di letteratura tedesca moderna il valore di questa poesia e inquadrare così meglio la figura di Stefan Zweig nell'ambito che le spetta.

L'autore, come si sa, era un raffinato, che si sentiva di casa a Vienna come a Parigi, a Londra come a Bruxelles; ogni avvenimento culturale di

qualche rilievo aveva in lui uno dei più fedeli osservatori. La sua « bravura » nel trattare una o l'altra forma metrica si rivela a prima vista, anche se si nota una certa insistenza ritmica che, per esempio, è meno scoperta in Hofmannsthal. Le sue preferenze vanno più che ad autori tedeschi ai francesi dell'Ottocento, particolarmente Baudelaire e Verlaine e tra i moderni a Verhaeren, uno degli astri del primo Novecento, divenuto poi amico di Zweig, che gli ha dedicato pagine affettuose anche nel suo *Mondo di ieri*. Ma Zweig non si limitò a questi poeti; leggeva tutto, specialmente di letteratura francese e aiutò chi presentava in traduzioni autorevoli e fedeli, ma di un certo livello poetico, anche molti tra i suoi contemporanei. Così, insieme al suo amico Karl Klammer preparò alcune versioni da Rimbaud, che sino a oggi sono restate insuperate nel mondo tedesco e hanno avuto tanta diffusione, prima della grande guerra mondiale del 1914-18, che, in veste tedesca naturalmente, alcuni versi passarono — par quasi incredibile — nell'*Opera da tre soldi* di Brecht. Questo grande maestro del « pastiche », seguendo del resto rigorosamente le sue teorie sull'opera di teatro, prese da ogni parte quel che gli poteva essere utile — ed è cosa nota, ma forse difficilmente i critici e anche i lettori e ascoltatori più colti avranno riconosciuto nell'*Opera da tre soldi* i versi dell'autore del *Bateau ivre*. Disgraziatamente queste versioni che forse avrebbero ampliato troppo i limiti del volume, non sono state accolte qui, per la speciosa ragione che non tutte erano da attribuirsi a Zweig. Comunque già in questa mole

il volume ha una sua consistenza e un suo valore indiscutibile. C'è per esempio, accanto a delicate poesie di tono impressionista, una specie di ballata in onore di Dostoevskij, intitolata non a caso *Der Märtyrer (Il martire)*, pag. 123-129) che non potrà essere più ignorata quando si vorrà giudicare il « ritratto » che dell'autore dei *Demoni* Zweig ha poi fatto. Oltre all'indagine psicologica e biografica si vede che esisteva nello scrittore austriaco una carica poetica che contribuiva notevolmente alla riuscita del « ritratto ». Questo viene confermato anche da una lirica che Zweig scrisse a 60 anni, in America, quasi un anno prima, dunque, di uccidersi colla sua seconda moglie. È intitolata *Ultima poesia* ma il sottotitolo è più preciso: « Un sessantenne ringrazia ». Non possiamo riportarlo tutto, ma vogliamo dare un'idea della lirica di Zweig traducendo qui almeno l'ultima strofa:

*« Mai lo sguardo spazia più libero
Che nello splendore della luce del tramonto
Mai si ama la vita più tenacemente
Che nell'ombra della rinuncia ».*

Così Zweig scriveva, con pacata rassegnazione, ancora nel 1941. Poi nel tragico 1942, quando le sorti della guerra erano ancora incerte, la nostalgia della sua terra, della sua Europa lo vinse e non riuscì ad attendere il momento in cui sarebbe potuto tornare a Salisburgo, nella sua casa luminosa, ove aveva raccolto per anni cimeli musicali di grande valore.

RODOLFO PAOLI

LETTERATURA AMERICANA

La ricerca di uno stile americano

La fine del '66 ci ha recato due libri tra i più stimolanti del panorama critico americano recente: uno assai ambizioso perché affronta il ciclo della narrativa da Cooper ai giorni nostri (Richard Poirier, *A World Elsewhere*, Oxford University Press); l'altro inteso viceversa ad esplorare una zona alquanto ristretta che si potrebbe legittima-

mente considerare una fase di delicata incubazione della cultura del Novecento, e cioè gli ultimi anni del secolo scorso (Larzer Ziff, *The American 1890s*, Viking Press). Anche se i due studiosi seguono impostazioni metodologiche diverse, esistono tra di loro significativi punti di convergenza; del resto, le conclusioni si possono per qualche verso avvicinare.

Tanto il Poirier che lo Ziff hanno, in definitiva,

una tesi se non da dimostrare certo da verificare; va precisato peraltro che il secondo segue una linea più scopertamente descrittiva e non priva di suggestioni storicizzanti che il Poirier ha abbandonato, a nostro avviso molto opportunamente. Nello Ziff, poi, sussiste quel tanto di partecipazione nei confronti degli autori presi in esame che finisce per condurre, con le migliori intenzioni, a una sorta di prevaricazione; mentre, infatti, è difficile non trovarsi d'accordo con lui su certe messe a fuoco, riesce piuttosto arduo accettare la generosità con la quale egli giudica segnatamente i narratori dell'ultimo Ottocento americano. Come vedremo più innanzi, il Poirier pare essere uno dei pochi critici americani d'oggi che, sia pure annegandolo in una generale nozione di « stile », sanno affrontare il problema delle strutture e del linguaggio in termini persuasivi. La tesi dello Ziff si coglie tanto nel sottotitolo del suo libro (*Life and Times of a Lost Generation*), quanto nelle conclusioni, alle quali attingeremo per una lettura in certo senso *à rebours* del volume. In breve, la sua convinzione è che negli Anni Novanta l'America abbia espresso un gruppo di scrittori nuovi, se non rivoluzionati, aperti e ricchi di fermenti, che per ragioni diverse non trovarono né un pubblico né dei critici preparati. Essi furono dunque, più ancora degli scrittori degli Anni Venti, una « generazione perduta », o per lo meno, saremmo tentati di correggere, una generazione inascoltata. Non a caso, aggiunge lo Ziff, dopo il periodo di ristagno del primo Novecento, toccò proprio alla generazione degli Anni Venti di ristabilire i contatti, nel senso che molte delle esperienze della *fin de siècle* vennero riprese e riutilizzate. D'altro canto, il Poirier riconduce la discussione al suo punto focale, quando sostiene che lo sforzo costante dello scrittore americano, fin da Cooper e, naturalmente, da Emerson, è consistito soprattutto e con sempre maggiore consapevolezza nel rivendicare una posizione tale da contestare la realtà ordinaria e corrente della società americana, o le sue stesse istituzioni. Formulato un poco genericamente un simile presupposto (e noi pensiamo che in effetti la narrativa americana, in tutta la sua tradizione, oscilli drammaticamente tra l'accettazione e il rifiuto, tra l'iniziazione sug-

gerita e l'iniziazione ricsuta), va rilevato che il Poirier non ne ricava una categoria da sovrapporre arbitrariamente agli scrittori che più diffusamente indaga. In sostanza, e per sviluppare a fondo, magari un poco schematicamente, le argomentazioni dello studioso americano, risulta da *A World Elsewhere* che lo scrittore ha tentato costantemente negli Stati Uniti di confrontare criticamente la realtà e l'ambiente in cui viveva, il paesaggio umano e quello fisico, con i miti così espliciti e qualificanti della tradizione culturale cui apparteneva. Scrive il Poirier: « I classici americani tentano attraverso lo stile di liberare l'eroe (e il lettore) dai sistemi, di liberarlo dalla pressione del tempo, della biologia, dell'economia, e delle forze sociali che in definitiva comportano il disfacimento dell'eroe americano e dei suoi creatori ». In quanto, poi, l'*io* dello scrittore « tende a sostituirsi al mondo », si perviene a una coincidenza tra eroe e scrittore. Il « mondo posto altrove », o « al di fuori » che appare nel titolo del libro del Poirier implica dunque — come del resto è stato spesso osservato a proposito della letteratura americana — l'ignoranza o il rifiuto della storia; se si preferisce, l'indifferenza per la storia, questo punto di forza della narrativa europea dell'Ottocento.

Il merito principale del Poirier, e l'originalità del suo contributo, risiede nel fatto che egli non si è lasciato invischiare da un tipo di premessa o di ipotesi di lavoro consueta per la critica « tematica », i cui meriti abbiamo altre volte illustrato ma i cui rischi risultano per lo più soverchianti quando non sorretti dal lievito creativo, dalla penetrazione e dal gusto che hanno fatto, ad esempio, del praziano *La carne, la morte e il diavolo* un punto d'arrivo difficilmente avvicinabile. Difatti, se il Poirier persegue non senza compattezza e con ammirevole virtuosismo il motivo dello scrittore alle prese con un sistema, un'organizzazione sociale o una serie di rapporti codificati che lo disturbano e sembrano violentare i miti che ha ricevuto in eredità e che tiene presenti come modelli, egli cerca di mostrare in qual misura ciò comporti la ricerca di un linguaggio — o meglio, di uno stile — che rifiuti le convenzioni letterarie imposte dal sistema. A noi sembra che

proprio in questa direzione la dialettica tra iniziazione e ripulsa assuma una così rilevante incidenza nella narrativa americana, e che tocchi al critico studiare non tanto i termini di una reazione, ma dell'ambigua risposta che lo scrittore offre, non potendo in ogni caso tagliare il nodo gordiano che gli sta innanzi. Ne aveva trattato a suo tempo con estrema acutezza il Matthiessen a proposito di Hawthorne (e in particolare di quell'emblematico racconto che si chiama *My Kinsman, Major Molineux*, cui si riferisce appropriatamente il Poirier) formulando la teoria della molteplicità, o ambivalenza, di scelta.

Per il Poirier, lo scrittore americano si pone l'arduo problema di riformare il linguaggio della tribù, contrapponendogliene uno suo che viene spesso a trovarsi profeticamente in anticipo; lo farà sul piano creativo, come Hawthorne, come Cooper, come Melville, come James, o sul piano teoretico, come Emerson. Da un punto di vista letterario, egli non può che passare per una via obbligata, che si riassume nella tradizione inglese. Basta rammentare che cosa abbia significato per la narrativa americana dell'Ottocento il filone « nero » inglese, il romanzo d'ambiente, la prosa addisoniana, per tacere della continua e pesante ipoteca shakespeariana o, più generalmente, elisabettiana. Ha ragione il Poirier, tanto per fare un esempio, a identificare in un tardo romanzo di Cooper, *The Crater*, uno dei documenti più caratteristici e più « moderni » della narrativa americana, ma resta il fatto che alla sua radice stanno esplicitamente il Defoe di Robinson e mediamente lo Shakespeare dei *romances*. In Cooper il tentativo di affrontare una realtà particolare e unica senza farsi soffocare dalle convenzioni e dai modi che in larga misura accettava (egli considerava, come si sa, la letteratura americana come parte di quella inglese) spiega i parziali fallimenti sui quali doveva poi ironizzare Mark Twain. Ma Clemens non si sottraeva allo stesso rischio, e a questo proposito il Poirier scrive alcune delle sue pagine più persuasive. « Il linguaggio di Huck », egli osserva, « è dominato da persone che gli sono essenzialmente estranee ». L'aspirazione a liberarsi da un ambiente e da un modo di vita che non sopporta,

comportano per Huck il rifugio in un nuovo linguaggio; è questa, dal punto di vista formale e strutturale, la sua zattera sul grande fiume. Hawthorne, a sua volta, quando parla dei vincoli e delle costrizioni da spezzare si riferisce tanto al suo disagio di puritano in un'età di crisi del puritanesimo quanto al suo doloroso travaglio di scrittore per uscire dalle limitazioni artificiali che la tradizione puritana racchiudeva: prima fra tutte l'allegoria come favola edificante. Henry James non fa che porsi sulla direttrice di uno sviluppo iniziato da Hawthorne: entrambi di rifugiano nell'esercizio letterario e vi trovano una libertà e un modo di realizzazione che — secondo il Poirier — fu consentito solo imperfettamente a Mark Twain.

Minor spazio dedica il Poirier a Melville, che tratta solo indirettamente, ma ci si rende conto che in questo caso la discussione avrebbe forse preteso un libro a parte; anche Thoreau viene affrontato di passata, ma con una finissima indagine della sua ricerca stilistica: qui si sarebbe desiderata se mai una più estesa analisi di strutture. Piuttosto, è la saldatura con il Novecento che il Poirier attua con ammirevole coerenza, seguendo le linee di sviluppo estrapolate a proposito dei classici dell'Ottocento. Si vede con piacere un riesame di Dreiser spogliato dei consueti luoghi comuni ormai largamente diffusi; analogamente, lo sperimentalismo dell'inizio del secolo, a cominciare dal lavoro della Stein, acquista un rilievo e una dimensione del tutto convincenti. In sostanza, il libro del Poirier suggerisce un invito continuo ad allargare il dibattito: nella sua densità, nella sua ingegnosità e persino in qualche forzatura esso offre la prova di una singolare intelligenza critica in continuo esercizio.

Lo Ziff opera, al confronto del Poirier, su basi più artigianali, ma assai prolifiche. Si diceva che stentiamo a seguirlo sul terreno delle conclusioni a loro modo perentorie. « La letteratura americana », egli scrive, « non offre un altro esempio di una generazione tagliata fuori perché aveva cominciato ad operare troppo presto ». Poco prima egli aveva fatto un elenco di scrittori morti prematuramente (Crane, Harold Frederic, Norris) o trascurati (Sarah Orne Jewett, E. A. Robinson),

tutti ignorati dallo *establishment* letterario. Questa affermazione ci sembra, in linea di principio, esatta, ma si dovrà pur dire, alla luce di una rilettura attenta che anche noi abbiamo praticato negli ultimi tempi che si trattava in gran parte di figure importanti ma non di prima grandezza. Si potrebbe fare un'eccezione per Robinson, rammentando peraltro che — come gli stessi Imagisti non mancarono di rilevare — egli si collocava al culmine di una direttrice Wordsworth - Browning felicemente innestata in America, e la cui utilizzazione appariva ormai problematica. Henry James si trovava definitivamente in Inghilterra alla fine del secolo, ed Henry Adams, visto qui un poco di scorcio, chiudeva maestosamente — e tragicamente un — ciclo alle soglie dell'estinzione.

Ora, l'attento studio dello Ziff acquista particolare rilievo quando egli segue la traiettoria dei maggiori scrittori della fine Ottocento, studiandoli documentatamente e con apprezzabile diligenza. Il contributo che egli reca, proprio per la capacità di padroneggiarli nel loro insieme ma senza indulgere a generalizzazioni, rimanendo ancorato ad elementi solidi e concreti di indagine, ci pare eccellente. Gli appartenenti a questa « generazione perduta » escono dal libro dello Ziff con una fisionomia più netta di quella che possedevamo sulla scorta di studi precedenti, ma resta in noi la convinzione che essi rimangono in definitiva degli scrittori di transizione. Manca loro la ricchezza di interessi della generazione degli Anni Venti, la capacità di dialogare alla pari con la cultura europea: ci troviamo di fronte, ci sembra, a degli ammirevoli provinciali. Lo confermano, in fondo, le « riscoperte » degli ultimi decenni, dal pur notevolissimo Harold Frederic a Kate Chopin, di cui si occupò Edmund Wilson e che, stando a qualche recensore (Stanley Kauffmann nella *New Republic*, per fare un caso), si presenterebbe come una scrittrice di primo piano. *The Awakening*, il romanzo della Chopin, può meravigliare per la spregiudicatezza e meritare qua e là la qualifica di conturbante; è in sostanza non un punto d'arrivo, ma un libro « sulla strada », un Flaubert trasportato e acclimatato con abilità in Louisiana. Questo il limite e insieme l'elemento

positivo degli Anni Novanta in America: lo Ziff ha chiarito in che misura si scorga qui un anello di congiunzione, una forza attiva in una dinamica inquieta di sviluppo. Anche nel suo libro si restituisce a Dreiser il posto che gli compete, né si saprebbe negare che senza il lavoro non solo di un Norris, ma di un Phillips, appunto Dreiser avrebbe trovato la via aperta. Nella definizione di uno « stile » americano la generazione di cui parla Ziff ha sostenuto una parte risolutiva.

Il « caso » Mac Bird

Nel primo numero del 1967, pubblicando un vivace contributo di Lionel Abel, la *Partisan Review* annuncia una serie di interventi su *Mac Bird*, il discusso testo teatrale di Barbara Garson, che, secondo la redazione della rivista, « sembra stia diventando una *cause célèbre* politica e intellettuale ». Così è purtroppo, e non si vedrebbero altre ragioni per parlarne qui, oltre al fatto che la parodia, o il *burlesque*, o la caricatura (per tornare indietro sino Fielding) tanta parte hanno nella tradizione letteraria anglosassone. Di *Mac Bird* ha parlato diffusamente un esperto del genere, curatore a suo tempo di un'eccellente antologia di parodie letterarie, Dwight MacDonald, nella *New York Review of Books*, provocando una serie di accese polemiche; Robert Lowell vi ha scorto un raffinato risultato stilistico; Robert Brustein (e lo si capisce meglio, trattandosi di un critico risolutamente « impegnato ») lo ha definito « brutalmente stimolante ».

Si tratta davvero, si domanda Abel, di un ammonimento e una sfida nei confronti del « modo di vita americano », secondo quel che dice un altro autorevole critico teatrale, Eric Bentley? O possiamo parlare, come fa MacDonald, di una delle satire più divertenti scritte da anni a questa parte? Abel risponde di no, aggiungendo di non avervi trovato un solo passo tale da suscitare una franca risata; dobbiamo aggiungere che, da parte nostra, ci troviamo perfettamente d'accordo con lui. Forse *Mac Bird* non guadagna nulla dalla lettura: stando a Peter Brook, che ne ha trattato sul londinese *Observer*, ha un senso solo sulla

scena, dove a suo parere diviene un irresistibile e mordente *vaudeville*. Ma il problema per noi rimane un altro: la Garson ha lavorato su una trovata non peregrina — il trasferimento sul piano del linguaggio elisabettiano e secondo la vicenda di *Macbeth* dell'assassinio del Presidente Kennedy — dilatandola e giocandoci sopra con un gusto decisamente goliardico. Nell'area di argomenti più frivoli, son questi gli esperimenti di Lehrer, che le registrazioni hanno reso popolari anche in Europa, ma che non ambiscono altro che a intrattenere un pubblico di studenti. In ben diversa direzione lavorano i *comedians* alla Bruce o, a livello inferiore, alla May-Nichols; operando, cioè, sull'inglese d'America, secondo le premesse ancor fertili della vena ricchissima dell'umorismo popolare.

Se si affronta il linguaggio della tragedia elisabettiana per il puro piacere della meccanica parodia, servendosi della tecnica più elementare e più rozza, che consiste nella parafrasi, si rimane persino al di qua della esercitazione corrente *à la manière de*. Alchimie più complesse vanno lasciate a scrittori di talento, com'è il caso di Djuna Barnes nel discutibile ma sottile e abilissimo *Antipbon*; d'altronde, si pensi alle felicissime parodie jamesiane di Max Beerbohm per capire come soltanto operando dall'interno e con intenzione autenticamente mimetica si possa sperare di ottenere un esito non effimero. Ma ognun sa che tempra di stilista fosse Beerbohm.

Mac Bird vuol essere un libello, senza la cattiveria swiftiana che sarebbe imperiosamente ne-

cessaria. Il senso del male, della violenza e anche del sangue che la implicita accusa della Garson sottende, sono completamente assenti. Bisognerà dunque accontentarsi delle intenzioni, che ci sono familiari visto che abbiám letto abbastanza della pubblicistica della cosiddetta Nuova Sinistra americana. La Garson esprime senza dubbio una esigenza sentita e da meditarsi quando pone sotto accusa l'intero *establishment* politico americano, dal Presidente ucciso a Johnson per finire a Robert Kennedy. Essa vorrebbe capovolgere beffardamente l'intenzione per così dire didattica, con una sua precisa catarsi, del modello shakespeariano, né si può negare che questa sia la strada giusta. *Mac Bird* aspirerebbe confusamente ad essere la satira eversiva del cinismo di una classe politica, ma si ricava l'impressione che gli anticorpi di questa classe abbiano agito con tanta efficacia da spuntarne le armi fin dall'inizio. Lo stesso Brook ha giustamente rilevato che la libertà di rappresentazione concessa a *Mac Bird* finisce per ritorcersi contro le intenzioni dell'autrice. Diciamo dunque che *Mac Bird* conta forse come indicazione; vale a dire più per ciò che non è per ciò che è. Questo testo sostanzialmente fallito per mancanza di vigore e per povertà di linguaggio lascia supporre che esistano i presupposti di una satira sociale capace di resistere alle suggestioni della cronaca e di darsi un suo linguaggio. Per ora, le fugaci inserzioni di vernacolo americano nel *blank verse* appiattito e strascicato della Garson rammentano, al più, i riti della festa delle matricole.

CLAUDIO GORLIER

STORIA E CULTURA

Nuova attenzione per la storia dell'Africa nella recente produzione editoriale italiana

L'anonimo francese che nel 1680 aveva volto nella sua lingua quella che è considerata la prima storia della conquista araba della Spagna (Abulcacim Tarif Abetariq, *Histoire de la Conquête d'Espagne par les Mores composé en Arabe, traduit en espa-*

gnol par Michel de Lune) ha lasciato scritto: « Sembrava fino a poco tempo addietro che la storia non dovesse essere degna se non dei greci o dei romani e che gli atti degli altri popoli non meritassero di essere scritti. Non si credeva che vi fossero altri eroi se non quelli di Omero e di Plutarco; anzi, significava essere barbaro ed empio avere stima di un goto, di un saraceno o di un arabo. Ma finalmente oggi la scienza ed i viaggi ci hanno

insegnato che vi è valore, abilità e cultura dovunque». Era un segnale di tempi nuovi, un germe che avrebbe dato frutti particolarissimi di lì a non molto, ma che poi si sarebbe di nuovo isterilito. La raffinata cultura europea del « secolo del carbone e del ferro » venne infatti maturando, si potrebbe anche dire consolidando, una specie di naturale coscienza del proprio predominio intellettuale nel nome di esperienze pratiche e di avventure del pensiero così varie, contrastanti e perciò anche orgogliosamente onnicomprensive, da non proporsi neppure elementari problemi di informazione e di conoscenza della vita spirituale degli altri continenti, se non in termini di indottrinamento e di imposizione di moduli sperimentati nella sua realtà. Il che non può d'altronde meravigliare chi rifletta sul modo nel quale le classi dominanti di quel secolo concepirono e realizzarono l'« incontro » con i popoli che abitavano Africa ed Asia: occupazione armata con i pretesti più speciosi (è noto che la Francia invase nel 1830 l'Algeria con l'esteriore motivazione dell'« offesa » che il bey Hussein avrebbe recato alla bandiera francese colpendo alla faccia con uno scacciamosche il console francese nel corso di una discussione occasionata dalla liquidazione di un vecchio debito), sottomissione, distorsione delle loro elementari strutture economiche e sociali, esaltazione dei privilegi, dei tabù e dell'ignoranza, saccheggio delle loro ricchezze naturali, annichimento delle potenzialità umane e di cultura.

Ed è sufficiente soltanto scorrere un qualsiasi repertorio bibliografico o una storia universale per vedere quanto trascurabile fosse il posto dei continenti « selvaggi » in simili imprese così congeniali alla intellettualità europea del tempo e fondate su una concezione aristocratica ed « euro-peocentrica » della civiltà e della cultura.

Il progressivo ed inarrestabile slancio verso l'indipendenza nazionale dei paesi africani ed asiatici ha costituito la base prima per un rapido e sostanziale cambiamento di tale situazione. Cosicché, negli ultimi decenni, essa si è venuta quasi capovolgendo: principalmente per l'impegno e l'opera di *leaders* politici e di studiosi locali, ma anche per il crescente contributo di europei di più mo-

derna formazione, che sono venuti compiendo studi assai attenti di etnologia, sociologia, antropologia culturale, economia e storiografia. Un fenomeno del genere ha solo parzialmente sfiorato l'Italia, e tuttavia, abbastanza di recente, ha preso consistenza anche da noi, ed in termini rinnovati, un confortante risveglio ed una intensificata attenzione verso siffatti problemi. Non saremmo alieni dal giudicare l'importante e felicissima trasmissione televisiva di Folco Quilici *Alla scoperta dell'Africa* come uno dei segni, e dei risultati, più tangibili in tal senso. E ci pare degna di menzione e di elogio l'idea dell'Editore Vallecchi di pubblicarne il testo, ampiamente illustrato, in una collana di grande diffusione come « Avventure nella storia ». Quasi contemporaneamente Einaudi ha ospitato nella sua « P.B.E. » la traduzione di *Black Mother. Africa: the Years of Trial*, opera di uno dei più agguerriti studiosi inglesi di storia africana, Basil Davidson, sotto il titolo di *Madre Nera*. Che è il racconto agghiacciante quanto documentato del pluricentenario martirio di un intero continente dal quale, in circa quattro secoli, pare siano stati forzatamente tradotti verso altre terre, dalle piantagioni di canna da zucchero delle Indie occidentali ai campi di cotone del « Deep South » negli Stati Uniti, almeno cinquanta milioni di africani: ma Leopold Sedar Senghor, in un articolo scritto recentemente per una autorevole rivista italiana, « Il Nuovo Osservatore », sostiene che la cifra più attendibile sia da fissarsi intorno ai 220 milioni!

È infine di questi giorni la comparsa di una sintetica quanto ben costruita *Storia dell'Africa dall'epoca coloniale ad oggi* di Romain Rainero, un accreditato studioso, professore di Storia ed Istituzioni dei Paesi Afro-Asiatici nell'Università di Genova, che l'E.R.I. (Edizioni Rai. Radiotelevisione italiana) ha stampato in degnissima veste. Il libro ci appare discutibile in più di una parte e per più di un aspetto. In una sede come questa vorremmo tuttavia metterne in rilievo il significato ultimo, che è a nostro avviso quello di un invito e di una esigenza. L'invito e l'esigenza di dare nella nostra cultura uno spazio ed un rilievo ben più marcati alla conoscenza non

mistificata della cultura e della civiltà dei popoli ex coloniali. Il recente XII Congresso Internazionale di Scienze storiche di Vienna ha permesso di vedere quanto in quel settore si sia già fatto fuori d'Italia: un semplice sguardo ai *Rapporti* colà presentati è più che sufficiente a darcene una idea. Il libro di Rainero sta insomma a ricordarci che anche da noi qualcosa può e deve muoversi. Il nostro auspicio allora è che esso rappresenti non una delle iniziative anche serie e brillanti pur rintracciabili nel recente passato della cul-

tura italiana, ma la premessa ad un impegno organico, concertato e diffuso. Perché, come si dice comunemente, i problemi ideali e materiali degli africani e degli asiatici sono anche i nostri, ma soprattutto perché, non lo dobbiamo mai dimenticare, le loro reali complessità e difficoltà hanno alle spalle una storia nella quale la presenza europea è risultata volta più ad aggravarli (quando non a determinarli), che ad operare per la loro soluzione.

GIORGIO MORI

ARTI FIGURATIVE

Gouaches, pastelli, disegni di Gino Severini a Roma

La mostra retrospettiva organizzata dalla Galleria Arco d'Alibert di Roma in ricordo di Gino Severini, può essere lo spunto, se non l'occasione più adatta, per evocare rapidamente la personalità dell'ultimo protagonista del futurismo recentemente scomparso.

Ciò che colpisce, nella vicenda dell'artista, è una specie di vocazione poetica che lo porta, senza fatica di drammi e di scelte, proprio all'inizio del secolo, a schierarsi sul crinale nuovo della cultura figurativa. A Roma ha contatti con Boccioni già nel 1900 e, tramite Boccioni, con Balla che, di ritorno da Parigi, lo introduce alle prime esperienze della tecnica divisionista. Nel 1906, anno della morte di Cézanne, Severini è a Parigi e solo dopo la pubblicazione del Manifesto del Futurismo e del Manifesto della pittura futurista, convincerà gli amici italiani a raggiungerlo per metterli in contatto con quella pittura cubista in cui vede l'apice della ricerca moderna capace di dare i suoi frutti nelle più varie direzioni.

Guardando le opere di Severini dal 1909 al 1915, sei anni che gli sono valsi un posto ragguardevole nella storia dell'arte moderna, si rimane colpiti, appunto, da una impaginazione di forme che si articolano su aspetti del reale in una libera giustapposizione di poetiche cubista e futurista: gli elementi dinamici scaturiscono dalle compene-

trazioni di ambienti e personaggi in movimento come nei soggetti di danze nei tabarins. Niente della nuova visione cosmico-meccanizzata dei futuristi milanesi né delle loro simbologie interpretative della modernità, niente di quell'ansimare dei motori dei sentimenti romantici e delle tensioni iconoclastiche di un Boccioni; nei quadri di Severini tutto è sereno, moderatamente spavaldo, sostanzialmente aggraziato e ironico. Severini è tutto preso dai problemi del quadro, non ha bisogno di grosse ideologie o di forti motivazioni polemiche per aderire al nuovo gusto pittorico dell'Ecole de Paris dove un Picasso e un Braque sembrano garantire con le loro stesse personalità il buon corso dell'avventura moderna. Severini elabora una sua tecnica pittorica, ha un gusto sicuro e lo studio di Seurat e del divisionismo sembra offrirgli un decalogo senza possibilità di errori.

Assai più di Boccioni, Carrà, Russolo, e in certo senso vicino a Balla, Severini compie subito l'operazione anti-ottocentesca nella ripulitura della tavolozza, nella ricerca del colore limpido e della luce chiara. Questo è veramente consono alla sua natura aliena da complicazioni, tutta leggerezza al punto da suscitare, forse più di altri italiani, l'ammirazione di Guillaume Apollinaire. Boccioni a Parigi irrita con la sua polemica, trova difficoltà ad aderire a una civiltà pittorica così farcita e strutturata, Severini al contrario vi si insinua con garbo, con una misura tutta « ita-

liana » fatta di calcolo e di abbandono. I quadri futuristi di Severini possono veramente accompagnare senza cedimenti le trovate più eccezionali dei talenti dell'École de Paris di quegli anni e, sebbene nelle sue tele non si manifesti nessuna vertigine intellettuale profondamente consapevole del significato ultimo dell'operazione formale, tuttavia la sua partecipazione alla elaborazione di una cultura pittorica nuova è così pronta, così convinta da non lasciarlo mai inerte negli alti e bassi della sua carriera, persino negli scivolamenti del richiamo all'ordine novecentesco in cui pure gli stessi Picasso e Matisse si trovarono implicati, per così dire, tra il '20 e il '30.

Come ho accennato i soggetti dinamici più cari a Severini sono i balli, le ballerine, l'atmosfera spensierata che risente ancora della Belle Époque. *Ballerina in blu* del '12, olio e perline su tela, così come *Geroglifico del Bal Tabarin* del '12, olio e lustrini su tela, sono tra i più bei quadri di quel periodo, dove verve e compostezza, invenzione di piani e di colori, quei lustrini e quelle perline messe lì con tanta freschezza, libertà e senso della misura, creano un insieme che funziona davvero come un arabesco della fantasia.

Nel '16, con la morte di Boccioni, il Futurismo è un movimento concluso: di tutti i suoi componenti Severini è il solo che porti fino agli anni '60 una scioltezza dei mezzi pittorici che, anche nello smorzarsi delle ragioni creative, nelle imprese più decorative e accademiche, lo accompagneranno come una lucidità acquisita una volta per tutte negli anni eroici passati accanto ad amici geniali, nel fervore delle idee.

CARLA LONZI

La mostra di Palazzo Strozzi

Si è aperta in Firenze a Palazzo Strozzi, organizzata da Carlo Lodovico Ragghianti, una mostra che, sotto il titolo « Arte Moderna in Italia », intende render conto del ventennio dal 1915 al 1935 e fornire una documentazione il più possibile obbiettiva di tutti i fatti artistici di quegli anni. L'impresa è singolare e per la vastità della ricognizione che si spinge fino alle più capillari

diramazioni e per l'importanza degli avvenimenti che si è trovata ad affrontare.

Sono gli anni segnati, in Italia, dalla Prima Guerra Mondiale, il dopoguerra, il sorgere e fiorire del fascismo. E, nel campo artistico, dalla fine del Futurismo, dalla Pittura Metafisica, il Novecento e la prima apparizione dei vari movimenti di rinnovamento antinovecentesco. È necessario fissare, anche schematizzando, questi fatti e non perderli mai di vista se si vuole condurre una vera ricognizione critica del periodo, proprio perché la mostra sembra invece di proposito ignorarli o almeno tenerli in secondo piano, basata com'è su due presupposti di derivazione idealistica crociana: sull'autonomia dei fatti artistici dagli avvenimenti politici e sociali, e sul concetto di storia per monografie, con l'attenzione rivolta all'isolamento degli artisti.

Incerta è, anche per le personalità maggiori, l'utilità di uno studio circoscritto, e comunque già all'interno del blocco del loro lavoro è necessario esperire e seguire i rimandi e i rapporti tra tutte le opere; ma per il vasto terreno culturale su cui esse sorgono è certamente indispensabile l'istituzione di una trama complessa, formata dal fitto scambio di rapporti da un artista all'altro, da un momento all'altro, dagli influssi, dalle consonanze, dagli accostamenti. Le opere prenderanno tutto il loro risalto proprio in funzione dello svolgimento di questa trama e proclameranno così il significato storico di un periodo. Il lavoro quindi di una critica che questa storia voglia chiarire sta proprio nella tessitura meticolosa e difficile di questa trama: non limitarsi a esibire i documenti, accettare e mostrare tutto, nell'intento di mantenere un'obiettività, che è invece in ogni caso illusoria; ma interpretare e scegliere i documenti, mettere in luce i rapporti, fissare i centri di attrazione, i nodi, cioè le opere determinanti.

Al punto in cui siamo ora, cioè a più di trenta anni da quel periodo, la necessità che si impone alla critica, proprio in vista della sua funzione storica, è quella di un'approfondita, cosciente e severa revisione dei valori; possediamo ormai una prospettiva che occupa uno spazio giusto per non

risultare deformante e per aprire così la chiarezza di una visione precisa su quella complicata vicenda. Bisogna dar vita a studi che riportino alla loro giusta, cioè scarsa, misura artisti come Spadini, Balla, Severini, Sironi, Campigli; mettere in evidenza la modesta levatura dell'astrattismo milanese; riconoscere che, ad eccezione del primo Casorati, non esiste, almeno a livello europeo, un movimento liberty; che non esiste praticamente il surrealismo (De Chirico è un caso a parte); dimostrare invece perché nasce, si diffonde e prospera il "Novecento".

E non si abbia paura di compiere un'opera troppo severa, anche se possa sembrare, e certamente non è, autolesionistica; perché invece è proprio un siffatto sfrondamento che contribuirà a far uscire dalla congerie caotica dei fatti, dall'assurda confusione dei valori, quel filone duro e brillante per il quale all'arte italiana si può riconoscere accento europeo; a presentare insomma quel volto nel quale un tempo, pur avvilito per quasi ogni altro aspetto, ha dimostrato ricchezza di spirito.

Apparirà allora chiaro, alla luce di queste considerazioni, quale sia il difetto maggiore della mostra di Palazzo Strozzi: col ribadire i valori illusori e, ancor peggio, col riesumare quelli morti, riponendo ancora tutto sullo stesso piano come se non esistesse prospettiva, essa fa riaffogare quel volto nel magma indiscriminato, per cui la luce viene di nuovo soffocata, di nuovo si sfumano o si cancellano i contorni. Né si vorrà credere, come sembra qua e là suggerito, di ritrovare il rapporto europeo in quelle opere che dimostrano di sostenersi sugli stilemi di una lingua artistica internazionale nata dalle grandi invenzioni poetiche di quegli anni: là un po' di pittura fauve, qua un po' di Soutine, qualche scaglia di cubismo o un tanto di violenza espressionista: questa è la vera dimensione provinciale.

Dov'è allora che possiamo scoprire la dimensione europea? È chiaro, dove quell'arte restituisce lo spessore della vita italiana, dove instaura una visione della realtà nuova rispetto a quella che è stata in passato nei paesi d'Europa, o addirittura precorritrice di quella che in quei paesi sarà nel

futuro. C'è una pagina nel libro di Arcangeli su Morandi, cioè in uno dei contributi più ricchi alla storia dell'arte italiana in prospettiva europea, in cui l'autore racconta di essersi trovato, visitando la raccolta Caetani, di fronte a tre quadri, dipinti da Morandi da Carrà e da Scipione intorno al '30, e di averne avuto il senso di una dimensione così profonda da poter stare alla pari con qualsiasi contemporaneo fatto della cultura europea. Questo è già un punto di partenza abbastanza solido per addentrarci nel labirinto della mostra e cercare di percorrerlo nei suoi cammini principali senza pericolo di smarrimenti. Perché se si considera che entro i limiti cronologici tra cui esso si svolge sono compresi gli ultimi anni di Boccioni, tutto Modigliani, tutta la storia vera di Carrà, il De Chirico metafisico, una gran parte di Morandi e di De Pisis, tutto Scipione e molto Mafai, per citare solo i fondamenti di quel filone, si vedrà che quei cammini vi sono tracciati e che il discorso di Arcangeli potrà essere continuato, arricchito, spinto lungo tutte le direzioni che la storia di quegli anni richiede.

Bisognerà rimuovere molte cose e prima di tutto lo squallore dilagante, la monotona tristezza del "Novecento". Nella prefazione di Raghianti alla mostra si ricordano in contrapposto all'italiana, altre due dittature, quella di Stalin e la nazista, come soffocatrici di ogni possibilità di vita artistica nei paesi dove si sono esercitate. Ma in Italia proprio la minore rigidità dell'opera repressiva, permettendo una vita ridotta, ha fatto prosperare l'accomodamento e il compromesso. Mentre in Germania e in Russia non si dava arte, perché gli artisti erano o eliminati o costretti a fuggire, in Italia nasceva un'arte adattata alle esigenze ideologiche del regime, nasceva cioè il "Novecento". Questa situazione nella mostra si sente serpeggiare un po' ovunque e si vede culminare nella sala di Sironi. Bisognerà di nuovo, faticosamente, riportare alla loro dimensione politica questi fatti; eliminarli cioè dal contesto culturale. Questa operazione, unita a quella prima accennata di revisione dei valori potrà finalmente permettere un discorso storico sull'arte italiana del secondo e terzo decennio.

È difficile a questo punto procedere oltre le considerazioni generali: una ricognizione più accurata si potrà fare solo dopo una lunga ricerca nella mostra, cominciando dall'indagine sul « dosaggio » dei vari autori, quando l'allestimento sarà definitivo e il catalogo a disposizione. Poiché in questo problema sta un sottile veleno capace di corrodere alla base le pretese di obbiettività: è chiaro infatti che la scelta delle opere presentate per ogni autore sono elementi determinanti per stabilirne il peso nel rapporto con gli altri. Questo è il primo vero atto critico, che passa per lo più inosservato, ma che ha grande influenza sul pubblico, e che non può in alcun modo affidarsi, sia pure parzialmente, alla casualità della esistenza esterna delle opere d'arte, cioè alla difficoltà di reperimento, del fatto che si trovino all'estero, ecc. A prima vista alcune incongruenze saltano all'occhio, ma bisognerà vagliarne con attenzione tutta la portata.

Comunque la mostra segna un passo della ripresa fiorentina e, con le sue 1600 opere, può fornire la materia, che andrà nuovamente chiarita, per quel discorso storico, di cui ormai si sente con urgenza il bisogno.

Una nuova mostra di Bacon

Con la grande mostra di Torino del 1962, che ne dava una presentazione quasi completa, l'opera di Francis Bacon aveva traumatizzato la cultura artistica italiana. Lo *choc*, come prevedeva nel saggio introduttivo Luigi Carluccio, era stato tanto più grande quanto più questa cultura si nutriva, per antica tradizione, di un concetto dell'arte che non oltrepassava mai i confini della gradevolezza. Così le interpretazioni che ne erano seguite battevano quasi tutte l'accento sulla destituzione e sull'alienazione dell'uomo che quelle immagini sembravano proclamare e sul loro rapporto coi processi di immaginazione onirica o ipnagogica; sembrava di trovarsi, con Bacon, a due passi dal surrealismo.

Ora, una sua mostra che sta girando l'Europa e che, dopo Parigi, si è fermata alla Marlborough di Roma e alla Toninelli di Milano, dimostra invece nella posizione di Bacon un raggiungi-

mento di realismo, come confluenza delle sue precedenti esperienze, e getta quindi su quelle esperienze una nuova illuminazione. La mostra presenta diciassette opere, dipinte, ad eccezione di una, nel 1966; quasi tutti ritratti. È il suo più recente lavoro e, per l'omogeneità dei significati, appare come un fondamentale punto d'arrivo nel percorso della sua opera.

C'è un elemento nella pittura di Bacon, forse il più appariscente o quello che più colpisce lo spettatore, che è stato di solito interpretato come la crudeltà della sua visione, ma che crudeltà non è. Indubbiamente il colpo terribile inferto da una immagine che, spogliata da ogni elemento di piacevolezza e di simpatia o anche solo di normale caratterizzazione, si presenti nella piena esposizione della propria sofferenza, stimola subito una reazione pietosa, e quindi, nel tentativo di soccorso, una condanna di ciò che si tende a interpretare come crudeltà. Ma la crudeltà presuppone sempre, sia pure a vari gradi, un fondo di sadismo, cioè una partecipazione quasi soddisfatta o comunque eccitata.

Nella pittura di Bacon non c'è, nonostante le apparenze, crudeltà, né sadismo; l'elemento che può essere erroneamente inteso in tal senso, è un modo particolare di porsi di fronte alla realtà, è cioè il modo di esprimere il proprio sentimento della realtà; se mai si potrà parlare di crudezza di visione, senso disperato delle cose e accettazione del loro dolore. Ecco, « rendere visibile un certo genere di sensazioni », le sensazioni di un uomo che confessa di « non ricordare un solo giorno della sua vita in cui non abbia pensato alla morte »; le sensazioni quindi di una realtà dura, angosciosa, e tutta presente nella sua naturale sofferenza, accettata anche nell'ambiguità del suo peccato, e del suo inferno. E senza mai dare un giudizio su questa realtà, senza voler suscitare l'orrore per scopi di condanna o anche genericamente moralistici.

Un altro elemento, di ordine strettamente soggettivo, si pone in apparente contrasto con il precedente, ma si rivela poi una sua necessaria integrazione. In una intervista a David Sylvester, pubblicata sul catalogo, Bacon lo ribadisce con

chiarezza. Dice anzitutto: « Ogni volta che nel mio lavoro qualcosa arriva a prender corpo, questo avviene dal momento che non sono più cosciente di quello che faccio ». Bacon sembra qui definire una dimensione irrazionale della sua ispirazione, anzi indicarla come l'unica possibile e necessaria alla realizzazione dell'immagine. E arriva su questa via a demandare addirittura al caso la possibilità di creazione; dice infatti subito dopo: « Voglio che la mia immagine sia molto ordinata, ma che ciò avvenga sulla spinta del caso ». Ma già qui, se da un lato Bacon giunge all'estremo di teorizzare la casualità del suo lavoro, dall'altro però riconosce la necessità di un ordine e questa presenza simultanea di fattori contrastanti nella stessa dichiarazione apre uno spiraglio sulla possibile armonia dei due elementi finora considerati.

Bacon nel suo lavoro si affida non alla propria fantasia o alla propria ragione, ma a se stesso come esistente; in lui come uomo la vita vive se stessa, senza nessuna aggiunta o supercostruzione, ma semplicemente come naturalità che scorre; lavorare nell'incoscienza è per lui abbandonarsi a questo flusso, esperire immediatamente la realtà. Questa « incoscienza » insomma è una iperco-scienza, una iperlucidità, cioè una lucidità libera; vi manca la funzione allucinante che è tipica del sogno. Allora questo stato non è più in contrasto con la possibilità di una immagine di evidenza, ma anzi vi è in armonia. Ed ecco Bacon, coscientissimo ora, che dice: « Io credo che il mistero

dell'evidenza possa essere espresso solo da un'immagine costituita da segni non-razionali ». L'armonia dei contrari è tutta specificata in questa formula baconiana del « mistero dell'evidenza ».

Le immagini nuove, quelle di oggi, sono offerte infatti in una evidenza così vitale che coinvolgono lo spettatore con un rapporto strettissimo, ancor più di quello provocato dall'ossessione e dall'urlo delle immagini precedenti. L'uomo è dato nella sua esistenza con una semplicità e nudità assolute: i colori si sono schiariti, ai contrasti dei bianchi contro i blu notturni, agli sfumati ambigui, alle delicatezze quasi morbose, sono sostituiti pochi colori violenti, chiari, omogenei; allo spazio indeterminato, buio, profondo verso un'infinità misteriosa, si è sostituito lo spazio preciso, lucido, totalmente vuoto, e quindi tanto più terribilmente squallido, di una stanza; la prigione non è più incerta e piena di mistero, ma è sicura e senza speranza. L'uomo non è destituito, non è immerso nella sua degradazione, ma definito in un obiettivo flusso di esistenza, rappresentato naturalmente nel suo essere sé stesso; in Bacon non c'è compiacimento, le sue immagini non richiedono pietà, né appare empia o corrotta la loro presentazione; solo sollecitano una corrispondenza di vita.

Raramente l'arte moderna ha offerto figure così vitali e nello stesso tempo così rappresentative di una condizione umana contemporanea.

ROBERTO TASSI

TEATRO

I giganti della montagna

I giganti della montagna di Luigi Pirandello ha offerto a Giorgio Strehler l'occasione per riflettere sulla situazione del teatro, sui conflitti tra ragione e poesia, espressione e simbolo; di ripercorrere a ritroso l'itinerario del teatro di Pirandello, rilevandone le fonti prime, i nessi tra espressionismo e folklore, i movimenti storici, le scorie della moda, le più profonde radici che originavano e inquietavano il mondo dei suoi personaggi.

I giganti suggerisce una lettura polivalente, come ogni altra opera di Pirandello, ma la sua incompiutezza accentua questo carattere, facilitando il passaggio da una ragione obbiettiva ad una soggettiva, resa in termini liberi.

Ilse è la poesia, Cromo è l'istrione, Cotrone è la fantasia, i servi la società, e i giganti la tecnologia che domina, come una casta di invisibili, le sorti del mondo. Strehler, più o meno, si è attenuto a questa lettura, interpretando il dramma in chiave simbolica, svuotando il più possibile le

certezze umane dei personaggi, dando corpo ai simboli, sottolineando la metafora in un gioco parallelo che diventa tragedia con la morte di Ilse. Lo stesso pretesto drammatico ne risulta così estraniato, che la morte di Ilse cessa di ferire per la sua dolorosa realtà e diviene occasione per una estensione simbolica del conflitto spettatore-poesia. La caduta del pesante sipario che frantuma il carretto dei « comici », costituisce una invettiva contro una società indifferente che uccide ogni sera la poesia. Ma esprime anche la precisa scelta operata consapevolmente da Strehler a favore della strutturazione del dramma simbolico, del superamento dell'epica per un ritorno ai valori visivi, al teatro gioco d'ombra, al teatro poetico.

Non era questo il preciso intendimento di Pirandello. La questione per lui si poneva in termini opposti, parendogli insufficiente il ruolo del poeta estraneo alla società, che il pubblico giustamente respinge. « Non è che la poesia sia stata rifiutata; ma solo questo; che i poveri servi fanatici della vita in cui oggi lo spirito non parla, ma potrà sempre parlare un giorno, hanno innocentemente rotto come fantocci ribelli, i servi fanatici dell'arte, che non sanno parlare agli uomini perché si sono esclusi dalla vita, ma non tanto poi da appagarsi soltanto dei propri sogni anzi pretendendo di imporli a chi ha altro da fare che credere in essi »⁽¹⁾.

Strehler ribalta la polemica di Pirandello per inquadrare il testo in una diversa ragione critica. Non è più il discorso dell'impegno che lo interessa ma, attraverso le molte esperienze, proprio quello del disimpegno, dell'autonomia dell'arte contro la morte dell'arte. Riflessione complessa che coinvolge una serie di problemi irrisolti che, per la prima volta, un teatro dialettico aveva riportato alla ribalta proprio con Pirandello e che, oggi, con lo stesso teatro delle « Maschere nude » si sente il bisogno di riproporre. Scrive Strehler nelle sue note di regia: « *I giganti della montagna* sono forse l'unica, vera, grande commedia sul teatro. Una commedia che propone e ripro-

pone la problematicità teatrale nelle sue varie forme possibili e riassume in fatto teatrale la vita stessa del teatro ». Ed è vero; ma la sua originalità riposa, come in tutto il teatro di Pirandello, sullo smascheramento di una formula drammatica che già mostrava le corde dell'usura. Lo psicologismo di un secolo di teatro veniva mandato all'aria, frantumato proprio come il carretto di Ilse, come la paccottiglia di trucchi, di giochi di ombra, di situazioni, spinte al limite del paradosso, che Pirandello mostrava e denunciava, convinto — come in questo suo ultimo messaggio de *I giganti della montagna* — che fosse necessario creare altre strutture, anche se il suo gesto distruttivo era sempre un gesto di amore. Così ama Cotrone quando questi difende i suoi « trucchi »: « Impari dai bambini che fanno il gioco e poi ci credono, lo vivono come vero! » e ama Ilse che sostiene i sogni contro la verità, le memorie contro la cronaca. *La favola del figlio cambiato* che Ilse tenta ancora di recitare è la favola del « poeta »: ma la sua riproposta, nel contesto de *I giganti* vale solo per quel richiamo alle tradizioni popolari che suggerisce: « ... e sono allora le gatte / che fanno sul capo dei bambini / di questi scherzi? Guardate! / Guardate! / Qua, questo codino di capelli accatricciati / No, figlio mio d'oro! / Lo vedete? / Guai se il pettine / lo tocca / o la forbice / lo taglia; / il bambino / ne morrebbe ... », occasione per una meditazione non ancora conclusa che va dall'espressionismo delle « sue » maschere nude alla ragione inquieta della loro origine *mediterranea* fatta di ombre, superstizioni, silenzi, gelosie. Vale per i segni esteriori, per le metafore ma anche per i personaggi, brandelli o occasioni per riprendere un discorso continuo di esplosioni dialettiche, di amore e di odio. La doppia verità di Ilse, la gelosia del conte, l'aspra invettiva di Cromo. Strehler ha preferito mettere a fuoco la metafora della morte della poesia, suggerendo, *à rebours*, una rilettura del testo, anno uno, in questa riproposizione della poesia come valore assoluto in « una società che si lascia sempre più condizionare dalle proprie stesse strutture, una società che diviene ogni giorno più insensibile e refrat-

(1) L. PIRANDELLO, *I giganti della montagna*, Mondadori 1951, p. 195.

taria al richiamo dell'arte e sembra quasi volersi rendere incapace di fare poesia, di capire poesia, di amare la poesia», come afferma Strehler, sempre nelle note di regia.

Rigorosa in questa impostazione, la regia ha ridestato, nella semplicità dell'impianto, gli echi abrunti di una sera italiana in una vallata, d'estate. I giochi, le proiezioni, i fantasmi nascono davanti alla villa come in un incantesimo che conserva la prospettiva tradizionale; il repertorio delle maschere nelle rappresentazioni rivela l'influenza di un teatro gestuale di derivazione espressionista al quale si ricollega. Meno rigorosa la terza parte di cui si hanno solo gli appunti ricostruiti dal figlio Stefano. Magistrale la caduta del sipario che frantuma il carretto, visualizzazione della interpretazione data da Strehler alla acuta polemica pirandelliana. Intensa l'interpretazione dolorosa di Valentina Cortese (Ilse); efficace nella estrosa gestualità quella di Turi Ferro (Cotrone); esteriore ma puntuale quella di Mario Carotenuto (Cromo).

Metti, una sera a cena

Con *Metti, una sera a cena* Patroni Griffi prosegue il suo discorso sui rapporti difficili, su quella che potrebbe paradossalmente definirsi la diseducazione dei sentimenti. « Ci manca l'educazione del cuore, dovrebbero mandarci a scuola da bambini, a educarci i sentimenti » diceva il personaggio di Edoardo alla fine di *D'amore si muore*, per spiegare a se stesso la morte di Renato. La storia dei cinque personaggi di *Metti, una sera a cena* è vista come in una grande pagina aperta, dove presente e passato si fondono in una ricerca linguistica che ripete l'impasto del *romans du regard*. Il discorso si ferma su questo o su quel personaggio che si rivela nella ripetizione delle stesse situazioni, col variare della prospettiva e dei gesti. Il loro essere è presentato solo in relazione al « gruppo » ed espresso in discorsi allusivi che ripetono monotonicamente, giorno per giorno, lo stesso itinerario « letterario », sino alla noia.

Aver saputo individuare una realtà, aver saputo

togliere il superfluo, sino a rinserrare l'azione in un lungo dialogo, fitto, amaro, spesso ironico sono meriti che vanno senz'altro riconosciuti al testo. Ma c'è nello stesso modo di frantumare i discorsi, di ricorrere a lessici quotidiani, una superficialità latente che rischia di freddare le giuste osservazioni, smarrendole in un teatro di gusto salottiero. Manca al testo la nervosità, il piglio per mettere realmente a fuoco situazioni e personaggi, per mordere la realtà indagata con modi diversi dal semplice diletto. Nina, Michele, Max sembrano tratti da vecchie illustrazioni di inizio secolo e, contrariamente alle intenzioni, finiscono per apparire fossili e non rappresentanti di un'epoca che sente di vivere come sospesa nell'attesa di una « soluzione finale ».

La polemica attuale, i grandi conflitti ideologici la possibilità che l'atomica cinese sconvolga una cultura, una civiltà, come ha modo di rammentarci Max, nel finale, si fanno sentire come luoghi comuni mentre, in fondo, restano nell'aria ad indicare un presentimento che non riesce compiutamente ad esprimersi. L'unico personaggio che porta la contraddizione tra l'essere e l'apparire poteva essere Ric, il giovane *immoralista*, amante senza scrupoli e senza pudori che, per un attimo, infrange la legge del silenzio ed ha la capacità, forse assurda, di urlare il suo amore. « Ti prego, amami Nina, amami, amami ... ». Ma anche la sua ribellione, alla fine, viene assorbita e l'amante viene invitato ad entrare nella vita del « gruppo », « di questo nuovo mito — dice Patroni Griffi — che è andato sostituendo, e non solo presso i giovani, la vita di famiglia ». Ric rappresenta la linea di continuità tra *D'amore si muore*, *Anima nera*, *In memoria di una signora amica*: c'è in lui abbozzato lo stesso sentimento doloroso di essere dentro e fuori un determinato mondo, quasi un subire e respingere.

Il resto della commedia ha un taglio letterario cui la lettura giova; nonostante le amorevoli cure, la regia di Giorgio De Lullo non ha aggiunto che una completezza formale al gioco di questi eterni discorsi, di queste ripetizioni di aneddoti, di situazioni che proprio nella iterazione conducono ad un clima ma che, alla rappresentazione, diventano,

in fondo, banali. Anche la scena di Pier Luigi Pizzi è bella come intuizione (deriva da un quadro di Mondrian) ma scade nella realizzazione perché, al contrario di quanto avveniva per la scena de *Il giuoco delle parti*, con le uova di Casorati che intonavano la commedia, qui le linee e i colori non afferrano il significato del testo, anzi lo retrodatano rilevandone le frange e i difetti. Lo stesso può dirsi per la recitazione. Rossella Falk si sovrappone al personaggio di Nina; ha

troppo distacco, troppo lucidità per non essere di maniera e cascare nel tipico di un figurino di moda. La stilizzazione non giova a questa commedia in fondo di gergo e di gesti, dove appunto i migliori interpreti finiscono con l'essere Carlo Giuffrè nella parte del marito e Umberto Orsini in quella di Ric, gli unici che riempiono i loro discorsi con accentuazioni di pronuncia, fuori dagli schemi nei quali sono costretti a muoversi.

EDOARDO BRUNO

CINEMA

Del tradurre in immagini

I capolavori si difendono. Appena mani estranee li toccano, sorgono dalla pagina eserciti di parole che sbarrano il passo al nemico, nella fattispecie al cineasta che dopo una lettura frettolosa e, per così dire, profana, mosso da un entusiasmo subitaneo e dall'enfasi propria del mestiere, si accinge ad introdursi nella fortezza assediata. Sul primo momento è sicuro di riuscirci, anzi gli pare che i personaggi, i pensieri, i sentimenti giacenti là, nero su bianco, non aspettino che la sua azione vivificatrice per ricevere la consacrazione definitiva. Il combattimento comincia a questo punto.

In pratica le cose vanno come segue: l'euforia della facile conquista diminuisce a misura che il cosiddetto « treatment » procede, costretto a tagli, a soluzioni ellittiche, a penosi compromessi che spesso consigliano all'impacciato regista di rinunciare. Oppure costui, pressato dall'impegno assunto, abbandona gli scrupoli e si rimbocca le maniche, deciso al massacro. Ci può essere un terzo caso, ed è quando il rispetto per l'opera suggerisce dei mezzi termini (letture fuori campo e simili) da cui scaturisce qualcosa che non è né carne né pesce, né letteratura né cinema: una specie di mediazione didascalica fra il mondo della cultura e lo spettacolo di consumazione, che non soddisfa nessuno e magari annoia.

Tutto considerato, se proprio un cineasta si ostina a ridurre sullo schermo il capolavoro letterario — ed è, in genere, un romanzo celebre —

non ha che da appigliarsi al secondo partito. Le citazioni soccorrono a dozzine: dai tanti rimaeggiamenti di Dickens, alla astuta interpretazione moderna delle *Liaisons dangereuses*, ai recenti *Tom Jones* e *Mademoiselle de Maupin*, dove l'estrema raffinatezza della messa in scena e dei particolari hanno supplito al tradimento dei testi. È doveroso aggiungere che tali films hanno se non altro il merito di sollecitare nel pubblico meno culturalmente provveduto, il desiderio di avvicinare l'opera letteraria originale. Che è pure un risultato da non trascurarsi.

Ebbene, a nessuna di queste operazioni può avvicinarsi un film attualissimo che da un esperimento precedente, tentato in America, sembrava il più irto di pericoli. Molti ricordano quel *Guerra e pace* hollywoodiano dove la elegantissima Audrey Hepburn figurava una Natascia spiritata, nutrita a pompelmo e ice-cream: una povera cosa. Non avremmo puntato un centone sulla probabilità di un nuovo *Guerra e pace*, non dico soddisfacente, ma modestamente decoroso. Ed ecco, avremmo perduto. Il miracolo, infatti, si è realizzato per mano di Bondarchuk, l'uomo che ha affrontato a testa bassa e senza scappatoie il colosso Tolstoj. Il film non interamente compiuto, ma già vittorioso nei due primi episodi (sei ore complessive di proiezione) vale lo scomodo di un salto a Parigi, dove lo si può godere al Kinopanorama, nell'edizione originale, parlato russo, sottotitoli francesi.

Non sappiamo davvero immaginare come, di

fronte all'impeto controllato di Bondarchuk, reagirà il recensore qualificato, ormai coinvolto e intimidito dai metodi della nouvelle critique, ansioso di ragionare in termini problematici, strutturalistici, psicanalitici, linguistici e via di seguito. In effetti non c'è traccia d'intenzioni programmatiche, di linguaggio pianificato a tavolino, di simboli e metafore in tutta la pellicola. Quando s'è detto che essa aderisce con intelligenza di lettura e strenua fedeltà all'opera tolstoiana, non c'è altro da aggiungere. Con ciò non s'intende che essa non abbia comportato una preparazione cosciente di tutti i problemi del cinema attuale, rispettosa ma non succuba delle soluzioni altrui.

In altri termini si ha l'impressione che Bondarchuk sia volontariamente partito da zero, deciso a dimenticare che si sia fatto del cinema prima di lui e tutto abbandonato agli umori e ai colori di un testo studiato amorosamente e pronto al comando della sua memoria. Il suo gran merito, insomma, è di aver servito la pagina interpretandola senza mediazioni come la parola più alta di una civiltà che ha unito un grande poeta al suo popolo.

I due episodi che, come s'è detto, sono per ora esposti sullo schermo, si fermano al drammatico errore di Natascia illusa di amare Kuragin: e alla sua disperazione dopo il fallimento della fuga. L'acme del romanzo, dunque — la catastrofe russa, l'incendio di Mosca, la rotta napoleonica, motivi spettacolari — non è stato ancora toccato. Ma, all'opposto di quel che avviene per films di eccezionale lunghezza esibiti a porzioni, e mal tollerati dallo spettatore che non può seguire, in un sol colpo, tutta la narrazione, qui ogni capitolo è tanto gremito e stilisticamente concluso da soddisfare come una citazione a sé stante. Pur legate l'una all'altra le scene più significanti si isolano per virtù propria, antologicamente evadendo dal banale interesse della storia. Così la memorabile orgia in casa di Anatol Kuragin, in un crescendo di martellante frenesia; così la morte del vecchio Besucov, lentamente delibata in raffinatezze settecentesche di sete violacee e verdoline. Sono tagli di affresco, recuperati meticolosamente ma buttati giù con la fluidità del-

l'improvvisazione geniale. Attentissimo ai movimenti del testo, il regista dipana le fila delle conversazioni nel salotto di Anna Paulovna, senza perdere una battuta e incalzando con l'occhio della camera velocemente ogni gruppo. Poi la sua mano si fa più lieve e volubile: compare l'adolescente Natascia, un ricamo di corse e passi danzanti: il vivo ritratto dell'eroina tolstoiana, russa al cento per cento, innocente temeraria capretta.

L'immagine dell'affresco cede a quella di una sinfonia che dagli allegretto scintillanti, dagli adagio malinconici (il volto chiuso del principe Andrea, la casa e i boschi di Lysye Gory) esplose nella piena orchestra della battaglia di Austerlitz, dove sconfinati orizzonti e cruenta miserie di uomini si uniscono in un potente corale, alla fine placato dalla prima morte di Andrea Bolkon-sky. Su di lui incombe il vasto cielo, carico di segni ineffabili, per una eternità di secondi e per tutto il libro, sino all'ultima pagina: «un cielo alto, non limpido, ma tuttavia immensamente alto, con un silenzioso scivolare di nuvole grige». Che la parola possa dilatarsi in immagini senza perdere peso è una acquisizione che dobbiamo al nostro regista.

Da ogni esperienza valida può scaturire, anche fuor d'ogni intenzione, un atto critico. Oseremo dire che la seconda giornata di questo *Guerra e pace* ci ha dato la chiave di una rilettura del grande testo assai diversa dal nostro ricordo? La guarigione di Andrea, il suo risorgere, dopo la morte della piccola moglie, alle speranze giovanili, l'amore fra i due protagonisti: fatti, in apparenza esaltanti, ma su cui alita e fremente l'ombra di un disin-canto premonitore. Docile, Bondarchuk trascrive spendendo tesori di effetti spettacolari e di sensibilità. E tuttavia, quell'ombra, l'ombra, in sostanza, della severità inflessibile del moralista Tolstoj. L'incantevole, l'appassionata Natascia è destinata a tradire il nobile sentimento di Andrea, a cedere alla fiamma impura di Anatol Kuragin. Tolstoj la giudica e non le perdona, quasi ripetendosi amaramente il dantesco «quanto in femina foco d'amor dura / se l'occhio e 'l tatto spesso non l'accende». E quando la dipinge, impietrita di angoscia e di vergogna, non trascura

di annotare che la sua disperazione è di quelle « con cui si piange soltanto una sciagura di cui si sente che siamo noi stessi la causa ». Ammette, è vero, a sua attenuante, la lunga assenza di Andrea e l'umiliazione per lo scherno del vecchio Bol-konsky. Ma l'errore rimane, essa è colpevole ed è giusto che espi. Per ragioni analoghe Anna Karenina non sfuggirà alla sanzione del suicidio.

Ebbene, pur ossequente al suo Autore, si direbbe che Bondarchuk abbia voluto in qualche modo mitigare, deplorare la sua intransigenza. Alla Natascia del testo, dura, ostinata, incattivita per la sconfitta, ha sostituito un volto devastato dai singhiozzi, il volto di una donna ormai

matura, pietosamente invecchiata, vittima di un costume ottuso. Le lacrime che Tolstoj, almeno in un primo tempo, le nega, il regista gliele fa versare tutte, quasi a dimostrare che essa non è che una bambina infelice. Hanno preteso troppo da lei, e adesso è finita. Exit Natascia, insomma: il sommo rimprovero del regista d'oggi allo scrittore, crudele moralista.

Di tutto questo è probabile che il recensore « qualificato » poco si curerà, considerando magari questa eccezionale interpretazione di *Guerra e pace* alla stregua di un qualunque film storico di ordinaria consumazione ce lo aspettiamo.

ANNA BANTI

© 1967 by ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA - Via Arsenalè, 21 - Torino

RESPONSABILE CARLO BETOCCHI

Spedizione in abbon. postale - Gruppo IV - Autorizzazione n. 1206 del Tribunale di Torino in data 14-2-1958
Stampato dalla ILTE - Corso Bramante 20 - Torino

Prezzo lire 750

Spedizione in abbonamento postale - Gruppo IV