

L'APPRODO LETTERARIO

39

Rivista trimestrale di lettere e arti

N. 39 (nuova serie) / Anno XIII / Luglio / Settembre 1967

ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana

L'APPRODO

LETTERARIO

Rivista trimestrale di lettere e arti

COMITATO DI DIREZIONE

RICCARDO BACCHELLI, CARLO BO, GIANFRANCO CONTINI, GINO DORIA, DIEGO FABBRI, CARLO EMILIO GADDA, ALFONSO GATTO, NICOLA LISI, ROBERTO LONGHI, GOFFREDO PETRASSI, GIUSEPPE UNGARETTI, DIEGO VALERI, NINO VALERI

REDATTORI

CARLO BETOCCHI LEONE PICCIONI

RESPONSABILE

CARLO BETOCCHI

DIREZ.: ROMA, Viale Mazzini 14 - Tel. 38-78 - REDAZ.: FIRENZE, Piazza S. Maria Maggiore 1 - Tel. 21-945

AMMIN.: TORINO, Via Arsenale 41 - Tel. 57-101

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

ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA

S O M M A R I O

n. 39 (nuova serie) - Anno XIII - Luglio-Settembre 1967

GIANFRANCO CONTINI	<i>Una parola per Giacomo Debenedetti</i>	pag.	3
GIACOMO DEBENEDETTI	<i>A proposito di « Intermezzo »</i>	»	5
LUIGI BALDACCI	<i>Debenedetti e la critica « osmotica »</i>	»	19
ANTONIO RINALDI	<i>L'esempio di Debenedetti</i>	»	23
DIEGO VALERI	<i>Tre poesie per Israele</i>	»	27
ANNA BANTI	<i>Se un amico è un amico (racconto)</i>	»	30
ALESSANDRO PARRONCHI	<i>Poesie</i>	»	42
DORA RIGO BIENAIMÉ	<i>Nota introduttiva a « La Ralentie »</i>	»	47
HENRI MICHAUX	<i>A rilento [La ralentie] (traduzione di Dora Rigo Bienaimé)</i>	»	52
PIERO BIGONGIARI	<i>Il discorso su Michaux è il discorso di Michaux</i>	»	59
CARLA LONZI	<i>L'opera pittorica di Henri Michaux</i>	»	68
ANTONIO CORSARO	<i>Ritratto come quartina</i>	»	71

LE IDEE CONTEMPORANEE

LEONE PICCIONI	<i>Profilo di Giuseppe De Robertis</i>	»	85
----------------	----------------------------------------	---	----

DOCUMENTI

	Impegno e disimpegno	»	103
--	----------------------	---	-----

RASSEGNE

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	»	111
ALDO BORLENGHI	» » : <i>Narrativa</i>	»	114
LANFRANCO CARETTI	» » : <i>Critica e Filologia</i>	»	121
SERGIO BALDI	<i>Letteratura inglese</i>	»	121
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	»	125
ANGELA BIANCHINI	<i>Letteratura spagnola</i>	»	131
CLAUDIO GORLIER	<i>Letteratura americana</i>	»	135
GIORGIO CHIARINI	<i>Lingue e letterature romanze</i>	»	137
GIORGIO MORI	<i>Storia e cultura</i>	»	140
ROBERTO TASSI	<i>Arti figurative</i>	»	141
EDOARDO BRUNO	<i>Teatro</i>	»	144
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	»	146

Illustrazioni: ALBERTO BURRI - HENRI MICHAUX - MATTIA MORENI
RENATO GUTTUSO - BERNARDO BELLOTTO - CANALETTO

UNA PAROLA PER GIACOMO DEBENEDETTI

di

Gianfranco Contini

Il 20 gennaio 1967 è morto a Roma Giacomo Debenedetti. È una perdita troppo cocente per la cultura italiana perché *L'Approdo* non debba associarsi al rimpianto: un rimpianto che durerà a lungo nella nostra società letteraria, e del quale solo il passare del tempo fornirà la giusta misura. Ma fin da oggi io vorrei rendergli una brevissima e, se fossi assistito dalla grazia, mi piacerebbe dire fulminea testimonianza: vorrei proclamare che abbiamo perduto il primo critico letterario italiano di questo secolo, il solo forse che al servizio del genere critico abbia piegato le qualità di un vero scrittore. Allontanandosi da noi Cecchi, l'appannaggio della buona prosa critica sembra, dal sommo ai « minores », riservato ai cultori dell'arte figurativa. Più che figlio, come fu detto, di D'Annunzio e Proust, o magari di Walter Pater, il meraviglioso metaforista che fu Debenedetti, sempre atteggiato in favola altamente drammatica e ironica, penso che nel culto della bellezza sia stato piuttosto allievo e pupillo di Händel o di Ravel. Comunque sia, possedere un tale esemplare nel nostro erbario, e non accorgersene col debito rilievo proporzionale, non dirlo forte, è cosa di cui noi tutti letterati contemporanei dobbiamo rendere ammenda.

Che l'autore collaborasse a questo risultato, è indubitabile. Quando lo conobbi, un terzo di secolo fa a Torino, e insieme percorrevamo i portici di via Po o la periferia, egli era per me il maestro dei *Saggi critici*, e si rivelava conversatore stupendo, al livello e di quella squisitezza e di quella affabilità;

unicamente la sua condiscendenza verso di me mi pareva, e mi pare tuttora, soverchia. Egli era incapace, non con me soltanto, di farsi un piedestallo, di intercalare una distanza gerarchica; e non ci si può permettere di essere insieme così eccezionale e tanto accessibile. Il suo tormento si avvolgeva in un bozzolo di gentilezza incomparabile. A Roma le relazioni umane, la partecipazione al cosiddetto potere editoriale, la frenesia nel giro dei premi e altri giochi letterari sempre più fasciarono quel nucleo che io so essere stato, per quanto anacronistica la parola possa riuscire, di trasposta e magari deviata carità. È costitutivo del critico militante, qualunque sia la sua grandezza, da Sainte-Beuve e De Sanctis a Croce, che egli si occupi di oggetti tanto minori di lui. In Debenedetti (e con ciò non vorrò negare che a importanti novità abbia anche lui, come i citati, prestato un orecchio meno attento) questo destino del critico militante assunse una dimensione addirittura biografica. È correlativo che egli trascurasse la diffusa presenza dei propri scritti; pagando questo complesso atteggiamento con l'esclusione dal canone più vulgato.

La stessa spiegazione, aggiunta alla coscienza o subcoscienza che quel preteso mondano contenesse valori d'irraggiungibile natura, vale per un'altra singolarità. Un autore che non soglio frequentare, Papini, deve aver dichiarato in una sua pagina lontana che gli ingegni seri non hanno mai oltrepassato il livello amministrativo della libera docenza. Da allora è notorio come le paratie fra cultura militante e cultura ufficiale si siano abbassate, e con che sconcertante facilità un po' tutti noi ci siamo insediati in quell'altra presunta posizione di potere che è la gestione di una cattedra. Debenedetti è l'ultima e in qualche modo postuma verifica del teorema di Papini: bussò recidivamente alle porte dell'Università, e non gli fu aperto; restò confinato negli ambulacri dell'«incarico».

Presumibilmente questo arroccamento in una figura sociologica passata di moda è un segno di giovinezza. Ricordo come una volta, tornando insieme da Praga a Roma, cercassimo di strappare dall'oblò lembi di Moravia, di Baviera, di Alpi svizzere. Fu l'unico complice che io ebbi mai in simili ispezioni visuali: il più moderno mezzo di trasporto, del quale egli mi confessò di fare un uso intemperante, adoperato per strumento di conoscenza e di avventura. Debenedetti era un fedele di quegli antichi valori smarrito, ma non perduto, nelle umili mansioni dell'industria culturale.

A PROPOSITO DI “ INTERMEZZO ”

di

Giacomo Debenedetti

*Conferenza inedita tenuta alla Libreria
del Saggiatore in Milano nell'aprile 1963*

In non so più quale occasione, avevo preso come epigrafe una frase di Villiers de l'Isle-Adam. Quella che dice « il dissimulait ses émotions, par bon ton ». Quanto a emozione, per me questa sera non si scherza. Ero già arrivato ad affrontare quelle delle presentazioni pubbliche del mio libro; cerimonie stupende, ma assai imbarazzanti, credo, per qualunque autore, il quale non sa bene che faccia fare per succhiarsi *coram populo*, con aria gentile e grata, ma non troppo goffamente rapita e gongolante, le lodi che gli vengono da alcuni amici convocati appositamente per lodarlo. Ma ora la cortesia di questo « Circolo di cultura » invitandomi a fare io stesso il presentatore del mio libro, mi mette di fronte ad emozioni anche più difficili. Mi si permetta di dissimularle con quel poco di impertinenza di cui sono capace.

Oramai sono un critico anziano, e ne ho viste tante. Posso almeno concludere che, da quando ero giovane ad oggi, la critica ha fatto molti progressi, specialmente per quanto concerne l'organizzazione delle recensioni. Tutti coloro che hanno fatto, e fanno, più o meno i critici sanno come risulti aggressivo, spesso indisponente, l'omaggio di un libro nuovo, accompagnato dal biglietto « con preghiera di recensione ». Ma da qualche anno è stata inventata una maniera ancora più imperiosa, più implacabile di far parlare dei propri libri ed è l'uso a cui dianzi accennavo, delle presentazioni

pubbliche. Gli amici designati a sostenere l'onere, quando non abbiano avuto la fermezza di sottrarsi, ricevono il libro, non più con preghiera, ma addirittura « con l'obbligo di recensione ». Senonché la riunione alla quale siete intervenuti questa sera segna una tappa ancora più arditamente evolutiva di quel metodo delle recensioni sicure e garantite. Nel retroscena si vede un autore che manda a se stesso il proprio libro con la dedica « al più benevolo dei miei lettori perché si sbrighi a parlarne ». Difficile non ricordarsi di quel personaggio di Palazzeschi che non per niente figura nel *Palio dei Buffi*; l'avaro che ha sempre e invano sognato di ricevere dei doni, sinché alla fine decide di mandarseli da sé; dolci, frutta, magnifiche ceste di fiori. Lasciamo stare l'epilogo palazzeschiiano; il pacchetto malodorante che la domestica e la portinaia, intrigate e offese dal mistero di tutti quei doni, fanno arrivare al destinatario di tanti e così prelibati omaggi. D'altronde, anche all'autorecensore potrebbe capitare, contro ogni sua intenzione, un'avventura del genere. Si dice che il parlare di sé rende sempre eloquenti: è altrettanto vero che rende quasi sempre antipatici e verbosi.

La soluzione sarebbe semplice; prendere il pretesto che ci viene offerto, trasformarlo in uno spunto per parlare d'altro. Per esempio, della critica in generale, oppure del periodo letterario che stiamo attraversando, sul quale il libro *Intermezzo*, come già altre mie raccolte, vorrebbe operare una sezione trasversale. Cioè, prendendo in esame le opere dei nostri principali scrittori in un dato anno (qui il 1958), vedere, come quando si taglia un tronco di albero e se ne guardano gli anelli, le linfe che vengono dal disotto, dal prima, e tendono a salire verso il poi.

Sarebbe certo la più decorosa soluzione che potrei trovare stasera. Cercherò in qualche modo di arrivarci, almeno attraverso alcuni esempi. Ma vi pregherei di ammettere che una simile soluzione richiede, da parte mia, una certa abnegazione, una specie di ingiustizia verso me stesso dal momento che mi è offerto il destro di parlare tanto di me, di fornire sul mio lavoro alcune notizie e spiegazioni che chi sa quando mi capiterà ancora di poter dare. Sicché alla fine, spenti i lumi di questa sala, me ne tornerai a casa col cuore amaro, come i due vecchi della favola dei tre desideri i quali, per avere troppo desiderato e troppo desiderato di desiderare, non si risol-

vono mai a fare le richieste e lasciano passare l'ora concessa per venire esauditi.

Tenterò dunque, se me lo concedete, una via di mezzo. Un benevolo osservatore dei miei scritti, Edoardo Sanguineti, li ha battezzati « racconti critici » e mi ha spiegato che quello del racconto critico è, per me, addirittura un metodo (si scusi la parola solenne e ambiziosa). Vediamo se mi riesce di imbastire sulla mia critica uno di quei racconti. Se qualche dato del personaggio di questo racconto può riuscire utile, dirò che, a lavorare letterariamente sulla letteratura, mi sono risolto verso il 1920, dopo di avere letto i saggi di Renato Serra. Mi rincuora l'idea che, in quella stessa Torino intellettuale e operaia, che stava maturando il suo prossimo « no » al fascismo, Serra abbia esercitato, anche su altri, e di ben maggiore statura e destino, un grande ascendente, e sia parso un esempio assai suggestivo: si ricordino le pagine a lui dedicate da Antonio Gramsci. Allora io ero uno studente di matematica. E mi rimproveravo di coltivare le « matematiche severe » con un amore stranamente estetico. I nomi di certi enti algebrici o geometrici, come per esempio « wronskiano dei coeficienti » o « Lemniscata di Bernoulli » mi rapivano proprio per il loro valore magico e incantatorio di eventi verbali. Poi nel Saggio di Serra sul Pascoli mi accadde di leggere: « In termini tecnici, la loro ragione (dei versi pascoliani) è meramente quantitativa; il verso è sentito come un accordo di tesi profondamente calcate e di arsi vibranti, come musica pura ». Le parole, la terminologia — arsi, tesi, quantità — che avevo imparato nelle prime scuole, confermavano la loro precisione scientifica e insieme ne estendevano la portata ad applicazioni diverse da quelle che ne avevamo fatte a scuola; ma soprattutto arrivavano a definire fenomeni ed emozioni artistiche con eventi verbali contornati, precisi ma insieme esaltanti come quelli che mi entusiasmavano nella matematica.

Sotto questo duplice segno, ho iniziato la mia carriera di frequentatore attivo delle lettere. E ricordo anzi che Gobetti (e più tardi anche Thovez) mi contestavano l'astrattezza di voler ridurre tutto a schemi, operazioni di ordine matematizzante, di voler fare della critica un algoritmo, risolverne i discorsi attraverso una serie di trasformazioni di formule fino al *quod erat demonstrandum*. La mia prima recensione fu su un poemetto, *Il libro del collare* di Guido Pereyra; chissà quale pasticcio avevo messo insieme; non l'ho

mai più ritrovato, e purtroppo non ho più ritrovato nemmeno il libro che, da come lo ricordo, si meriterebbe gli fosse resa la giustizia che non ha mai ottenuto, se non da parte di Emilio Cecchi.

Ma poi in quello stesso saggio pascoliano di Renato Serra leggevo anche « Pensate ad uno che parlando si abbandoni ingenuamente al moto dei muscoli che formano la parola sul labbro; ma pensate che in quel punto stesso egli senta le parole suonare quasi nel vuoto, astratte da ogni uomo e da ogni senso, sì ch'ei debba cercare con inquietudine un valore in quello accozzo di sillabe vane, e, finché non ha potuto trovarlo e appropriarselo, non sia contento ». Questo non è, del Pascoli, un ritratto in carne ed ossa, alla maniera di Sainte Beuve; è un ritratto ipotetico o, piuttosto, la ricostruzione di un essere umano che, nell'esplicarsi, nell'attuare le proprie possibilità di vita, anzi quelle uniche possibilità che qui gli vediamo, deve produrre qualcosa di molto simile a ciò che conosciamo come la poesia del Pascoli; qualcosa insomma che nei suoi effetti e nel suo modo di agire su di noi si comporta in modo assai analogo alla poesia del Pascoli.

Ma il matematico, sempre ancora innamorato delle meravigliose e utili costruzioni mentali che si ottengono lavorando su pochi postulati, della certezza e dell'intima gioia teorica che accompagnano il sorgere e il delinarsi di quelle costruzioni, voleva che anche i modelli umani da lui concepiti e raffigurati per spiegare un'opera letteraria rispondessero al medesimo rigore, offrissero le medesime garanzie. Si spiega come egli sia andato fin da subito alla ricerca di una psicologia capace di aiutarlo nella più rigorosa e insieme più motivata strutturazione di quei tali modelli. Una psicologia che fosse scientifica al massimo grado, ma non si rassegnasse a semplificazioni astratte e di comodo, spiegasse tutto, almeno fin dove comunemente è dato di arrivare, spiegasse anche l'invisibile che si annida dietro gli atti e le operazioni dell'uomo. Si dice che chi cerca, trova. Qualcuno soggiunge che chi cerca purtroppo finisce sempre col trovare. Sia come si vuole, in quegli anni cominciarono a diffondersi anche negli ambienti non specializzati, le dottrine di Freud, che, tra i molti e maggior meriti, avevano anche quello, senza dubbio minore, di fornire ad un critico che si trovasse nei miei frangenti, lo strumento più idoneo a risolvere i suoi problemi. Più tardi, ho potuto

anche persuadermi che quei modelli ottenuti con l'assistenza (e altri dica pure, complicità) della psicanalisi, non erano necessariamente immagini squallide, ectoplasmi di un individuo immerso nel suo isolamento asociale e irrelativo. Erano anzi condizionati dalla storia, nel senso più pieno della parola: ne sono spiegati e la spiegano. La loro stessa psicologia più gelosa risponde a una determinata situazione storica e collettiva e ne è un rispecchiamento.

Per ora, vorrei aver messo in chiaro che uno degli intenti e dei risultati della critica, per quanto mi è accaduto di constatare attraverso la mia esperienza diretta, ma soprattutto per quanto ho potuto controllare esperienze di ben più grande portata, può essere quello di costruire ogni volta dei modelli umani capaci di produrre, e quindi spiegare, l'opera di poesia presa in esame.

Ma tutto questo, si dirà, appartiene ancora a quella specie di critica letteraria che nega, in sostanza, la storia letteraria. Un tipo di lavoro anacronistico, che seguita ad approfittare delle licenze elargite dal Croce, con la ambiziosa pretesa di sostituire alla lettura estetica, una decifrazione psicologica. E senza dubbio, oggi, appare un po' cieca e zoppa un'osservazione dell'arte che non si fondi su una salda teoria della storia e della società. Ma proprio la teoria che a molti di noi sembra la più adeguata, la più promettente per l'avvenire del mondo, non è ancora arrivata ad un'altrettanta sicura teoria dell'arte. Il caso Lucàks, che a tutt'oggi rimane ancora il più splendido e coerente, sembra fondare la persuasività di molti dei suoi risultati su una tal quale facoltà di penetrare direttamente l'arte, che Lucàks possiede in proprio e aveva affilata in esercizi precedenti alle sue teorie. Tentativi italiani si sono risolti per ora in buoni resoconti di storia politico-civile che si valgono dei fatti artistici come di strumenti contemplativi, e non sempre indispensabili, di inchiesta e di riprova. Quando poi non impongano dal di fuori al poeta il compito di risolvere il problema storico che era stato enucleato in sede più confacente, per poi discriminare, a seconda che il poeta abbia o no risposto a quelle esigenze, la poesia della non poesia. Lascio stare le costruzioni teoriche giunte per ora ai primi risultati, e in fondo, come mi pare sia stato giustamente osservato, ancora vincolate ad una filosofia dei

distinti. Alcune parole che mi sono sfuggite, in questa rassegna deplorabilmente sommaria e priva di ogni pretesa tecnica, e che sono cariche di echi crociani, ci permettono almeno di ritenere che la discussione col Croce sia tutt'altro che passata nei domini dell'archeologia. In particolare vorrei raccogliere un insegnamento del Croce; che, per arrivar ad una teoria della critica, occorre raccogliere, condensare molte esperienze di critica in atto. Magari un poco empirica, se non sappiamo far di meglio. E la critica in atto potrebbe già essere giunta a farci capire che lo studio degli artisti considerati ad uno ad uno per ottenerne ritratti staccati come altrettante erme solitarie e disgiunte che accompagnino e magari consolino o addirittura fortifichino il nostro cammino, insomma la storia per monografie, come la raccomandava il Croce, non ci basta più. In novanta casi su cento, assume subito i connotati che meglio ci invitano a ripudiarla: è noiosa, malata di elefantiasi e di obesità e nello stesso tempo sproporzionata rispetto a quel di più che vorremmo dire o capire o sapere. E questo è già un risultato, in quel « superamento » del Croce che si reclama con tanta impazienza.

Si prenda il bellissimo libro di Mario Fubini *Metrica e Poesia*. Il Fubini non è certo un seguace delle teorie delle ideologie che oggi giustamente polemizzano col Croce. Eppure, egli dà in quel libro una serie di letture estetiche di singole poesie e le porta nella luce più idonea e persuasiva rinunciando, si direbbe, al veicolo crociano, servendosi invece di un veicolo tecnico com'è la metrica. E svolge a suo modo, sul tracciato della metrica, un racconto storico; almeno ha trovato un connettivo, tra le sue brevi, luminosissime monografie su singoli componimenti o su singoli poeti. Se parliamo in confidenza, non mi sembra nemmeno troppo pazzo immaginare un lavoro che riallacci quei risultati del Fubini a un contesto storico più generale, mettiamo un libro sulla *Metrica e società* chi fosse capace di farlo, e alla fine agevoli il conseguimento di quello che è il fine più ambizioso, ma più legittimo, della critica; attraverso l'analisi dell'arte illuminare l'uomo, preso in determinate situazioni storiche, circa il senso ed il fine della sua vita.

Ma le cose non risultano mai tanto chiare come quando si provano sulla propria pelle. E io poi mi sono sobbarcato stasera a quella che è stata chia-

mata *la sottte entreprise* di parlare di se stessi. Di *sottte entreprise* come è noto, si parlò proprio a proposito dell'uomo che forse, al mondo, ha avuto più diritto e capacità e anche più senno e buonagrazia per farla accettare; nientemeno che Montaigne. Il quale, d'altra parte, si difendeva col dire: *Je n'enseigne point, je raconte.*

Se debbo raccontare come mi sono accorto in proprio che i protagonisti della storia dell'arte non si possono più esaminare come eventi oramai staccati, chiusi nel geloso ed esclusivo splendore delle loro opere, ecco quello che mi è capitato in un tentativo ancora in corso di tracciare la storia del romanzo italiano di questo secolo. Dopo avere cercato di fissare un punto di partenza, volevo anche stabilire all'incirca un punto di arrivo, una tappa provvisoria contrassegnata da qualche tratto fisionomico più saliente della narrativa di oggi. Se alla partenza mi aveva colpito una certa somiglianza tra le epifanie di Joyce e le intermittenze del cuore di Proust, la quale permetteva di stabilire il tipo di ricerca perseguito dal nuovo romanzo del nostro secolo, all'arrivo mi si impose una curiosa, e a prima vista incredibile analogia tra un aspetto caratteristico dello *Zivago* di Pasternak e uno, altrettanto caratteristico, della *Noia* di Moravia.

Sappiamo anche troppo che il romanzo, come lo conosciamo dagli esemplari che nel secolo scorso hanno fondato la sua fortuna, era una piena assunzione di responsabilità del romanziere di fronte ai personaggi e alle loro vicende. Insomma il romanziere, anche quando scompariva e si eclissava dentro o dietro i fatti narrati, si riserbava sempre ancora il privilegio, e insieme l'obbligo, del testimone che sapeva come erano andate le cose e perché erano andate così. Eccone un esempio tipico nel finale di *Mme Bovary*. Dopo il suicidio di Emma, la protagonista, il marito di lei, Charles, esclama: «tutta colpa della fatalità». Senonché Flaubert, il romanziere, si affretta a sottolineare che, accanto a Charles, sta in quel momento Rodolphe, l'amante di Emma, colui che ha scatenato la storia di adulteri dalla quale la donna è stata portata ad avvelenarsi. E si affretta a dichiarare (lui, il romanziere) che Rodolphe «era l'uomo che aveva condotta la fatalità». Cioè Flaubert si rende garante di una chiara, logica catena di cause ed effetti, ci rassicura contro i sedicenti arbitri della fatalità.

Prendete ora il *Dottor Zivago*. Pasternak non sente assolutamente il bisogno di garantirsi che, dietro i fatti così frastagliati e improvvisi, c'è qualcosa o qualcuno che, per dirla con Flaubert, conduce la fatalità. Domandiamoci, chi conduce la fatalità per produrre i salti di spazio e di tempo che riscontriamo nel *Dottor Zivago*, per produrre gli incontri e i colpi di scena che fanno ritrovare fra loro i personaggi a distanza di anni e di vicende, in luoghi diversi e inaspettati, tra il turbine della rivoluzione bolscevica e poi della guerra contro le Armate bianche? Vedete, per esempio, la scena madre della storia d'amore tra il protagonista e Lara. Questi due personaggi si ritrovano, lontanissimi da Mosca, in una città sperduta dell'Asia, dove entrambi capitano, senza sapere l'uno dell'altro, ad abitare nella Casa delle Figure, come è chiamata dalla sua decorazione esterna. Un lungo decorso di tempo è passato dalla loro ultima separazione, da quando si sono perduti di vista. Questo incontro farà dichiararsi il loro reciproco amore. Che cosa era successo nel frattempo? Pasternak non lo sa, non gli importa di saperlo; si direbbe che, se anche lo sapesse, troverebbe superfluo, ozioso, comunicarlo. Ebbene, tutto questo si può tradurre con una metafora che forse supera la semplice portata metaforica, in un linguaggio di fisica nucleare. Dire che Pasternak ci fa assistere all'urto degli atomi che scatena la reazione, ci dà, in meravigliose pagine lirico-paesistiche, la localizzazione del punto di urto, in meravigliose pagine drammatiche e narrative, lo spettacolo e gli effetti della reazione a catena; non può darci la traiettoria descritta dagli atomi che vi concorrono, il percorso che essi hanno compiuto per giungere a scontrarsi; perché, proprio come nella fisica, quella loro traiettoria sfugge al calcolo e ricostruirla per via di congetture sarebbe un lavoro superfluo ai suoi fini. L'importante è che si siano scontrati.

Osserviamo ora certi aspetti della *Noia* di Moravia, così evidenti, che fa meraviglia che nessun critico se ne sia accorto. Nella *Noia* l'autore, a più riprese, con un procedimento addirittura sistematico, enuncia, in generale, quasi in astratto, una posizione, un atteggiamento, un vicendevole contegno dei protagonisti in una certa fase della loro vicenda. Dopo di che, si limita a spiegare, a colorire quell'enunciato astratto con uno o più esempi concreti. Dichiaro, anzi, in maniera esplicita, che prende uno o due dei fatti,

quali che siano, tutti tra loro equivalenti, che valgono a far vedere in concreto ciò che avveniva nella situazione indicata.

Mettiamo, il protagonista, Dino, stupisce che la ragazza Cecilia sia potuta divenire per il suo vecchio amante, il pittore Balestrieri, una specie di droga così indispensabile da spingerlo al suicidio, mentre lui, Dino, finora è rimasto del tutto freddo. Nella speranza di venire a capo del problema, ha molti e continui dialoghi con Cecilia. Ma ecco come Moravia ci racconta le cose. È Dino che parla: «Così interrogavo Cecilia a lungo e, per così dire, a taston, senza sapere io stesso esattamente quello che avrei voluto apprendere da lei». Ecco un esempio di queste conversazioni: «Dimmi, Balestrieri non ti disse mai perché ti amava? — Uffa, ecco la solita domanda ecc.».

Possiamo troncare la citazione. L'importante è che per passare dallo enunciato generale al caso particolare, Moravia si è valso di un esempio, dichiarandoci che si tratta di un esempio. Uno dunque tra i tanti possibili. Per andare alle corte, la novità è che, mentre nel romanzo tradizionale il fatto era tassativo, obbligatorio, era quello senza scampo, nella *Noia* il fatto è una semplice verifica, scelto *ad libitum*, tra la folla dei fatti della stessa portata che il romanziere avrebbe a propria disposizione.

Passiamo ora a trovare quel punto a cui accennavo, di relativa somiglianza tra il *Zivago* e la *Noia*. Abbiamo detto: nel primo assistiamo ad un urto di atomi, dei quali non ci viene data la traiettoria. Nel secondo, il romanziere ha l'aria di puntare il dito su una delle innumerevoli conflagrazioni di atomi che possono prodursi tutte col medesimo effetto in una data fase di attività di un certo blocco di materia fissile. Ora i fisici non sanno dove avverrà quell'urto, e perché sono proprio quei due atomi a scontrarsi. Sanno che due si scontreranno; lo sanno in base ad una probabilità statistica, e non in base ad una legge. Pasternak approfitta di quella probabilità statistica per fare avvenire proprio la scena che a lui importa. Moravia invece, più ligio al significato ed al valore delle probabilità statistiche, se ne vale solo per garantirsi e garantirci che il fatto da lui indicato come esempio è legittimo, costituisce davvero un esempio.

Pensiamo ora alle analogie di questa condotta del romanzo con le ipotesi

della fisica moderna e scusate se debbo esprimermi come un manualetto scolastico. Fino all'affermarsi della teoria einsteiniana, tutta la fisica si fondava sulla cosiddetta interpretazione meccanicistica dei fenomeni naturali, il che vuole dire che di ogni effetto cercava la causa unica, determinata, pienamente misurabile e, insomma, per ogni fenomeno supposeva una forza specifica e competente. « Ma che cosa è forza? », si domanda Einstein nel libro sulla *Evoluzione della fisica*, scritto in collaborazione col suo assistente Infeld. E si risponde che quello di forza è un concetto sorto « dagli sforzi fatti nello spingere, lanciare e tirare, ossia dalla sensazione che accompagna questi diversi atti ». Cioè l'idea base è che ogni evento sia prodotto da una forza simile a quella umana, della quale, siccome sappiamo in che modo si esplica, possiamo scrivere la legge. Oggi invece la fisica pensa che i fenomeni siano una serie di eventi nei quali si manifesta un'energia, ha identificato energia e materia e infine ha rinunciato all'idea di legge per sostituirla con quella della cosiddetta « onda di probabilità ». È ancora Einstein ad avvertirci che « non sono più le proprietà ma le probabilità » a formare « oggetto della descrizione ».

Il romanziere tradizionale credeva nell'idea classica, meccanicistica di forza, quindi nella legge che presiede al prodursi di ogni evento particolare. Perciò si assumeva, come dicevamo, la piena responsabilità dei fatti che narrava. Oggi si direbbe che nel romanziere, come nel fisico, vige l'idea dell'onda di probabilità, la quale permette soltanto di constatare dei comportamenti di corpuscoli (i personaggi, i moventi) che vengono a contatto perché esiste statisticamente la probabilità che tale contatto si verifichi; e producono un particolare evento tra innumerevoli possibilità che non siano quei corpuscoli ad incontrarsi, anzi che non si incontrino mai. (Lara e Zivago potevano benissimo non incontrarsi nella Casa delle Figure). Pasternak è quello che dice, visto che la probabilità c'era, ecco che la faccio avverare, e con quali drammatici effetti. Moravia invece dice: la probabilità c'è, e io vi do uno degli esempi di ciò che poteva avverarsi, e infatti si è avverato.

Sarò soltanto riuscito a ribadire il risaputissimo assioma che il romanzo naturalistico, tirato sulla concatenazione rigorosa di cause ed effetto ha

fatto il suo tempo? basterebbe che prolungassi il discorso: potrei facilmente mettere in luce che questa nuova recente tappa del romanzo è già successiva al naturalismo. Joyce, Proust, lo stesso Pirandello sono già fuori dal naturalismo. Ma qui mi importava soltanto di constatare che la critica oggi ci interessa solo quando riesce a stabilire i nessi tra gli artisti e tra l'arte e tutto l'insieme della nostra visione umanistica e scientifica del mondo. Qui cominciano, credo, le domande storiche sul perché di una ideologia che ci accomuna, se anche non riusciamo vicendevolmente a riconoscerne partecipipi. Sono molto sbrigativo, ma mi stava a cuore di indicare, in un modo qualsiasi, che non ho mai pensato alla possibilità o all'ozioso diritto di una critica di evasione.

Quanto al modo di interrogare direttamente l'opera d'arte, che rimane il primo dovere del critico, il fondamento della sua vocazione, quale che sia, per il proprio mestiere, preferisco esprimermi con una specie di breve fantasticheria, sul nostro, sul mio mestiere di critico. A noi spettatori l'opera d'arte si presenta come quei famosi campanili di Martinville, che al protagonista della *Recherche* proustiano, appaiono una sera della prima adolescenza mentre percorre in carrozza il paese delle sue vacanze. E gli annunciano qualche cosa che essi lo invitano ad andare a cercare, ma nello stesso tempo gli sottraggono. Il ragazzo non potrà sentirsi appagato, felice, tñché quello spettacolo non gli si sarà aperto come una scorza, non gli avrà rivelato la propria anima nascosta. Anche l'opera d'arte si comporta così nei nostri confronti. Non solo ma trascorre davanti a noi come il tempo che si affonda e si perde nel tempo, che nell'attimo stesso in cui lo vediamo e magari lo gustiamo, si sottrae al nostro possesso, diventa tempo perduto. Anche la critica, in questo senso è una ricerca del tempo perduto. Perché non farla usufruire del metodo indicatoci da Proust per i suoi ritrovamenti? Può darsi che anche per noi il momento che si scocca, già pronto a rapirci il suo bene, risusciti, faccia riaffiorare, grazie ad un fenomeno di memoria involontaria, un altro minuto che adesso, in quel suo rivivere, presente ma ormai incorruttibile, rivedrà la sua specifica volatile essenza, come Proust la chiamava.

Avete indovinato dove voglio arrivare. Il critico deve capire, far capire,

spiegare l'opera che legge, ma spiegare consiste, se i più esperti non mi contraddicono, nel rivelare che una cosa è come un'altra cosa, come tante altre cose meglio note, che le somigliano e insieme ne segnalano la speciale, insostituibile identità. La poesia, il romanzo che leggiamo saranno nostri, ci diranno la certezza di essere nostri, quando li avremo assimilati a qualche nostra esperienza più profonda e sedimentata, che ci garantisca oramai di non sfuggirci più. La sua fisionomia ci risulterà tanto più riconoscibile quanto meglio ci farà assaporare la sua unicità attraverso quel confronto. Ma perché pensare, sulle tracce di Proust, ai soccorsi della memoria involontaria? Noi disponiamo di una discreta riserva e repertorio di cose note, a portata di mano, che ci consentono gli accostamenti di cui andiamo in cerca. Per esempio, disponiamo delle altre opere d'arte: e allora tutta questa mia fantasticheria sulla critica si ridurrebbe ad augurare i vecchi metodi della critica comparata; paragoni di forme, paragoni di contenuto. Mi sarei espresso male; il rintocco che ci avverte di essere sulla strada buona è quello che si sprigiona dal fondo, dalla fabbrica, dalle oscure officine del destino, e ci garantisce che il verso che leggevamo, o il romanzo o il capitolo di romanzo ha arricchito la nostra conoscenza del destino, cioè, ripeto, del senso e dei fini della vita. Dico che lo sprigionarsi di quel rintocco non può essere che l'opera della memoria involontaria.

Forse che con questo ricado in una evocazione degli archetipi, degli appelli e sussidi dell'inconscio collettivo, cioè in quelle ombre labirinti, luoghi di abdicazione della storia, insomma, in quei peccati dei quali fortunatamente alcuni acuti amici hanno di recente assolto il mio lavoro? Proprio nel presentare questo mio libro uno dei nostri filosofi più aperti e progressivi, Enzo Paci, dimostrava in un lucido discorso che gli archetipi, quando divengono funzionali, chiarificatori, operanti in una critica come quella che io auguro e mi auguro, si sciolgono dall'immobilità che li fa essere una volta per sempre, che li agghiaccia in una implacabile, ossessiva indeformabilità. Divengono invece invenzione, prodotto della nostra storia, perdono l'anonimia delle strutture atemporalì, infestanti, inesorabili, refrattarie deportate dall'inconscio collettivo.

Poniamo. Mi trovavo fortemente colpito dagli echi segreti e reciproci

di tre scene drammatiche in apparenza assai diverse; la morte di Kent nel *King Lear*, quella del marchese di Posa nel *Don Carlo* di Schiller, quella di Kurvenaldo nel *Tristano* di Wagner. Non importa qui di spiegare come, ma per me tutto si chiariva, quelle scene arricchivano immensamente il loro potere di risonanza, non appena riuscivo a ritrovare in tutte e tre un mito solare; il morire, il ripiegarsi del vassallo, cioè dell'uomo, allo scomparire del sole. Ne interrogai l'insigne mitologo Karl Kerényi, che si strinse nelle spalle, mi rispose di non sapere; se volevo, mi prendessi io la responsabilità dell'affermazione. Se riuscissi ad accertare il mio punto di vista, quell'archetipo, quel mito solare mi porterebbe forse a ignorare, o peggio, a disconoscere la storicità dell'arte? Non credo, riuscirei invece a dimostrare come lo stesso archetipo si differenzi in tre civiltà, in tre culture diverse e nei fenomeni artistici che le rispecchiano. Ma torniamo a quei sussidi così preziosi della memoria involontaria, con un ultimo esempio, almeno alla fine, che mi permetterà di ricordarvi il mio libro *Intermezzo* del quale vi avrei dovuto parlare. Lavoravo sull'*Isola di Arturo*, il bellissimo romanzo di Elsa Morante. I risultati a cui, bene o male, sono arrivato, si trovano ora sul mio libro. Ma allora, durante la lettura preparatoria, tentavo da ogni parte quel romanzo per individuarne il carattere, scoprirne il senso. C'era anche un mio amichevole contrasto con l'autrice, che voleva avere scritto un romanzo realistico, mentre a me pareva che tutto accennasse, tutto alludesse ad una fiaba. A un certo punto la Morante mi suggerì di pensare l'insieme della vicenda come una storia di iniziazione, fece il nome del *Flauto Magico*. Ma anche così, il romanzo continuava a sfuggirmi, a non tornarmi; ogni mia ricostruzione contrastava con la bontà di certi risultati dell'opera che ne rimanevano esclusi, o piuttosto quei risultati splendidi che avvertivo si sottraevano alle ragioni che venivano fuori dai miei tentativi di riscoprire la storia nella sua sostanziosità, coerenza e incanto. D'improvviso, tornando sulle ultime pagine, mi parve di sentire echeggiare in me la musica primaverile e primaticcia, soffusa e nitida, straziante e consolatrice del terzo atto di Lohengrin, nel momento in cui il cavaliere, sul punto di lasciare la sposa, le affida i tre doni per Goffredo; l'anello, la spada, il corno. Anche nel romanzo della Morante, Nunziata, la piccola matrigna, sembra mandare tre

doni ad Arturo, quando egli lascia per sempre l'isola. E tutto il romanzo si ricostruì da solo, trovò il suo senso più persuasivo, grazie a quelle riviviscenze di un Lohengrin, giunto certamente per i tramiti della memoria involontaria. Lohengrin non è certamente un archetipo, nel senso in cui gli archetipi sono sconsigliabili alla critica; anche se, per altri rinvii della memoria involontaria rievocò l'archetipo dei tre doni. L'immagine archetipa appare comunque storicizzata, ottocentescamente storicizzata, da questo poeta romantico e naturalista che è Riccardo Wagner. Nel tardo critico che poi ne ha fatto uso, esso è talmente deformato da diventare irriconoscibile. È anzi rimasto un piccolo segreto del critico con se stesso, che stasera ve lo confida perché la benevolenza incoraggia la confidenza.

E allora, visto che ci siamo, ancora una confidenza prima che si spengano i lumi. Anche il critico, almeno questo critico, che stasera ha parlato anche troppo, ha un suo modello e se l'è imprestato da una grande favola, da un grande mito, e non per questo si è sentito mai raggelare pietrificare, destoricizzare da un archetipo. Insomma io credo che il lavoro del critico somigli, in piccolo e in maniera tutta laica e profana, alla lotta notturna di Giacobbe. Per tutto il durare delle tenebre, Giacobbe combatte con un avversario, che crede un uomo e che gli impone gli stenti, le contrizioni, i pericoli di un corpo a corpo con un proprio simile. Ma, al tornare della luce, Giacobbe si accorge che l'altro era un Angelo. Nel nostro caso il critico scorge, riconosce, intero integro, e ancora più splendente il poeta. Quella poesia che egli aveva ferita con i suoi colpi, straziata con le proprie analisi, si ricompone nella sua più vera ed efficace figura. E come l'Angelo di Giacobbe, il poeta in quel momento tramuta le angosce della notte in benedizione, benedizione per tutti, della quale il critico nella sua qualsiasi misura, diventa un poco il tramite, l'amministratore. Del mito, della favola sacra, beninteso, prende solo questa parte. Perché nel seguito, l'Angelo promette a Giacobbe una discendenza numerosa come la rena del mare, sulla terra che scorre latte e miele. Al critico invece basterebbero pochi amici, per il tempo di una generazione. Gli basterebbe la speranza di avere persuaso qualcuno, di avere spiegato qualche opera o qualche rigo, senza essere riuscito noioso. E per cominciare, di non esserlo stato questa sera.

DEBENEDETTI E LA CRITICA “ OSMOTICA ”

di

Luigi Baldacci

Quando ci si accinga a parlare di Giacomo Debenedetti, la tentazione di fare riferimento all'uomo, alla sua conversazione viva, è molto forte. In quella conversazione, paradossalmente, ci si dimenticava quasi dei suoi libri, del suo lavoro di scrittore; o per meglio dire, il confine tra la parola scritta e la parola parlata appariva labile, indefinibile. Alla maniera stessa che leggendo le sue pagine si poteva credere di sentire la sua voce: che ci concedesse spazio e tempo per replicare, per intervenire, secondo i principi della più cortese e avvincente arte maieutica. Ma questo vuol dire anche, e prima di tutto, che l'uomo privato riusciva a trasferirsi interamente — o al limite massimo — nella sua scrittura; che tra la pagina e l'uomo non c'era diaframma né soluzione di continuità. E quando sulla pagina s'intuiva un mistero, una perplessità di fronte alle cose del mondo, un qualche stremato disagio, quell'incertezza così sollecitante aveva radici nei modi stessi dell'uomo: sentire la vita (e la letteratura) come una perenne e sconcertante fluidità. Sentirne il movimento, e resistere alla tentazione di definirla. E allora appare abbastanza chiaro che, per parlare di Debenedetti nella sua totalità di esperienza, i suoi soli libri costituiscono un documento assolutamente probabile. Il che significa tornare per la strada più giusta alla verità del suo nucleo umano, alla sua perpetua confessione: perché Debenedetti è stato, nel nostro Novecento, il critico che ha più ricercato e ritrovato se stesso attraverso

itinerari e pellegrinaggi solo apparentemente aberranti. È stato, per ricorrere a una metafora che forse sarebbe gradita alla sua fedeltà di wagneriano, come Tannhäuser che si salva sul punto in cui si crede irrimediabilmente perduto. Questa escursione dolorosa, in funzione di un ritrovamento di sé, di un ritorno alle Madri (ecco un'altra metafora cara alla sua vocazione di psicanalista della poesia) fu la sua norma di vita e di scrittura: ma una norma sempre reinventata, rischciata, dimostrata nella propria stessa carne. « Triste mestiere del critico — ebbe a dire Debenedetti —, che scrive per sé, per servire la propria verità, come tutti gli altri scrittori di questo mondo, e si vede scambiato per un servizio pubblico; peggio ancora per un servizio privato ad uso della vanità di chi crea o del tornaconto di chi stampa ».

È qui che ci siamo ricordati di alcune parole che egli dedicava a Saba nei lontani tempi di « Solaria » e che potrebbero adattarsi oggi come un epitaffio sulla sua tomba recente: « Una così fatta remissività di fronte allo spettacolo del mondo; questo lasciarvisi prendere, visto che nulla di meglio è stato trovato per colmare i propri giorni; questo ancorarsi poi sempre ad una fine e ad una conclusione prevedibili: cioè che, dopo la vita, dopo tutta questa *vendemmiante* vita, la morte è forse ancora un porto desiderabile; e che l'amore è un dolce inganno a cui non ci si sottrae, e se ne prova la spina o la nostalgia; e che l'una e l'altra, la trafittura o la nostalgia d'amore, rendono cara e agognata la morte; infine questa constatazione che l'esistere è una parabola assai semplice, sollecitata dai tre slanci elementari del nascere, dell'amare e del morire: queste sono le costanti affettive che Saba scorge nelle cose, quando esse diventano le cose della sua vita, prima, e poi della sua poesia ». E della sua morte, potremmo aggiungere oggi, e voltare il passo in chiave autobiografica, poiché l'amore che Debenedetti portò alla « calda vita » fu intenso, pertinace, a volte ingenuamente infantile come quello di Saba, e in quella passione si scontò giorno per giorno, in slanci generosi o in tristezza e scontento, la sua morte stessa. E ancora ci tornano a mente certi versi di Saba che Debenedetti sottolineò in quel saggio del 1928: « Nel buio, / tornar nel buio dell'alvo materno, / nel duro sonno, onde più nulla smuove, / non pur l'amore, soave tormento ».

Il che significa infine che egli riusciva a dirci su un poeta cose tanto più vere e importanti quanto più quel poeta gli consentiva un dialogo: gli suggeriva, su se stesso, qualche nozione, qualche accertamento nuovo. Alle opere di narrativa e di poesia Debenedetti si ostinava a chiedere la presenza e l'azione del « personaggio-uomo ». Era cosciente che quel personaggio era stato compromesso e umiliato nelle sirti della mimesi naturalistica, e poi aggredito dagli antinaturalisti, vivisezionato, disintegrato nello spazio e nel tempo: ma poteva essere restaurato, poteva ancora rinascere come la fenice. Il « personaggio-uomo » (per riferirci a un suo saggio recentissimo e certo tra i suoi più belli) era pur sempre quello a cui il lettore chiedeva di farsi riconoscere: e l'incognito, per tutta risposta, come un poliziotto in borghese, girava il risvolto della giubba ed esibiva « la placca dove sta scritta la più capitale delle sue funzioni, che è insieme il suo motto araldico: *Si tratta anche di te* ».

Per Debenedetti fare critica significava un'osmosi tra il lettore e quel personaggio (fosse un poeta o un protagonista di romanzo): un ricercarsi, uno scambiarsi i panni, i segreti, i pensieri. Eppure egli si dichiarava cosciente che quel tipo di critica stava andando in disuso e registrava questa verità di cronaca, per quanto contraria alla sua propria verità di fondo: « Le si è sostituita un'altra critica di tipo soprattutto accerchiante: essa stringe di assedio il personaggio con strumenti di superlativa ingegneria, corredati di pannelli, manometri, lampadine multicolori... quasi sempre, tuttavia, preferisce la bellezza, l'efficienza tecnica dell'assedio, al momento dell'espugnazione ». In questa semplice osservazione quanta forza di rifiuto polemico. Non c'è nessuna chiusura « a priori », c'è anzi una disposizione apertissima a capire: ma, ancora una volta, per far luce più completa in se stesso. Assedio o espugnazione: è qui che Debenedetti ha giocato tutte le sue carte di critico; e sono parole che sentiamo nostre come nessun'altra parola di nessun altro critico del Novecento. Così riusciamo a decifrare molti particolari che potrebbero sembrare casuali: come e perché, nonostante l'estrema disponibilità della sua intelligenza di fronte all'opera di Proust (seguito e posseduto in tutta la complessità degli svolgimenti interni), egli traducesse proprio

Un amore di Swann, cioè — sono parole sue — « il pezzo della *Recherche* più conformisticamente narrativo, più fedele alle convenzioni architettoniche del genere romanzo ». Ma a questo punto una conclusione s'impone — almeno d'utilità temporanea — sul « carattere » di Debenedetti; e ce la offre Franco Fortini dove parla della sua « idea » del vero critico: « ... è esattamente il “diverso” dallo specialista, dal filologo e dallo studioso di “scienza della letteratura”; è la voce del senso comune, un lettore qualsiasi che si pone come mediatore non già fra le opere e il pubblico di lettori, ma fra le specializzazioni e le attività particolari, le “scienze” particolari, da un lato, e l'autore e il suo pubblico dall'altro ».

Nell'ultimo saggio a cui abbiamo fatto cenno, *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*, direi che Debenedetti dimostrasse superbamente quell'idea di Fortini. Quanto alle scienze particolari, arrivava a servirsi, come termine di confronto, dell'opera di uno scienziato: *Fisica delle particelle* di Kenneth Ford. Le analogie tra il mondo delle cariche atomiche individuabili solo come scia visiva — sembrava dire Debenedetti — e il mondo dell'antiromanzo e dell'antipersonaggio (*l'école du regard*, in particolare) sono seducenti; divertiamoci ad esaurire tutte le combinazioni possibili, ma non rischiamo di costruire un universo letterario che potrà esser nuovo, ma che avrà pur sempre le sue leggi fuori di se stesso.

Debenedetti, insomma, era tutto dalla parte di quella critica che egli chiamava « osmotica ». In un recente saggio su Saba aveva scritto: « Dicano quello che vogliono i fautori di una critica più sterilizzata: la poesia di Saba non si spiega mai del tutto senza riferirsi narrativamente alle situazioni che presuppone, senza tuffarsi tra i germi e le impurità del loro “liquor” psicologico ».

E molti anni prima si era augurato di scrivere un giorno la biografia di quel poeta tanto amato: « ...allora il più dolorosamente “interiore” dei miei racconti sarà nato: *Amedeo* e *Suor Virginia* troveranno accanto a sé un fratello ». Nel nostro ultimo incontro Debenedetti mi disse che si era deciso a ripubblicare *Amedeo*. Era forse il segno che il circolo (l'osmosi tra sé medesimo e tutta la sua storia) stava per chiudersi.

L'ESEMPIO DI DEBENEDETTI

di

Antonio Rinaldi

Giacomo Debenedetti ha sentito sempre come suo proprio l'esempio e l'antecedente di De Sanctis, ma non sappiamo fino a che punto avrebbe accettato una tal quale sua discendenza per li rami da Renato Serra, nonostante che più d'uno — e Noventa fra i primi — abbia parlato del racconto *Amedeo* come di un nuovo « Esame di coscienza di un letterato ». (E la definizione pensiamo volesse estendersi anche alla forza e alla qualità, ai modi dell'opera critica realizzata da Debenedetti). Certo è che il nome di Serra, per quanto ricordiamo, non gli viene mai sotto la penna. Eppure per noi l'antecedente c'è, e non solo per il « racconto critico » che contraddistingue (giusta osservazione) i diversi capitoli dell'itinerario saggistico di Debenedetti.

Sul destino e l'avvento della critica Renato Serra aveva avuto una sorta d'intuizione e di presagio profetico ne *Le lettere* del '13. « ...È il momento della critica ... *Nasce la critica come opera d'interesse pieno e primo...* È un senso nuovo dei problemi astratti, una disposizione all'analisi e al ripiegamento... un abito di dubbio e di controllo interiore, che diventa inquietudine assidua della coscienza e rende anche al lavoro dell'arte un non so che di intenso e turbato e serio... *La critica ha rinnovato il sentimento diretto dell'arte, nella sua essenza e nei suoi problemi: ha dato alla letteratura una coscienza che è diventata tormento e legge del pensiero come della poesia* ».

Se anche per poco ci fermiamo su queste frasi per saggiarne il peso, e

avviciniamo le due persone, Serra e Debenedetti, non possiamo fare a meno di avvertirne il legame, e la visione che entrambi hanno avuto del destino dell'arte: di tutte le arti e non solo della parola: la critica come atto che partecipa della intuizione e della creatività, la nuova forma della poesia, l'interscambio fra la prima e la seconda. Senonché Serra sembra (stranamente, lui così pessimista) vedere il tutto già risolto, il nuovo romanzo e la nuova poesia, la nuova epica, il componimento misto di storia e di invenzione; e Debenedetti coglie lo iato, l'uomo a metà del cammino, in piena crisi e travaglio, coi personaggi scettici verso se stessi e verso l'autore (e viceversa). Se la personalità di Debenedetti, affascinante come Serra, ha avuto un merito (lui che ne ha avuti molti) è stato quello di avere — narratore e critico — descritto puntualmente tutto il percorso, ancora in pieno svolgimento, dell'artista cieco, avvolto nella totale oscurità; incerto se, scomparsa la vecchia e gloriosa epica della realtà (i personaggi e la terza persona), e quella stessa della memoria (Proust e il personaggio che dice io) ci sia da identificarsi tout court, naturalmente, con le proprie angosce (come ha fatto Kafka); incerto se considerare l'esistenzialismo come un vizio o non piuttosto una terapia (come ha saputo fare Camus); incapace persino di realizzarsi come personaggio-particella, a livello sub-umano (come capita all'intelligenza di Beckett, Jonesco).

« Chi non ha forza di uccidere la realtà, non ha la forza di crearla » aveva scritto De Sanctis, a proposito dei progetti d'opera futura di Dante nel tempo che intercorse fra la *Vita Nova* e la *Commedia*.

La grandezza rivoluzionaria di quella intuizione romantica che dalla forza del negativo di Hegel giunge fino a schiudere le porte a Freud è stata intesa nella sua sostanza e sviscerata punto per punto da Debenedetti. *Avventura dell'Uomo d'Occidente, Personaggi e Destino, Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo* ne sono la dimostrazione. Ed è significativo che Debenedetti che così esplicitamente ammira e cita De Sanctis non abbia mai ricordato la frase. Poche volte un oblio è stato così felice.

A guardare in controluce i caratteri specifici della natura di Debenedetti traspare nitida l'impostazione morale (non moralistica). Sia quanto si vuole

elegante, aristocratico il tratto, il tono è morale, e il fondo stoico. Certe predilezioni dell'autore del resto parlano chiaro: « Le operette morali ». E noi aggiungeremmo l'ironia di Didimo chierico. Se al tono morale si aggiunge (o se ne deriva) la passione per Il Problema, si può ottenere un primo sufficiente abbozzo della fisionomia del nostro Giacomino. Il tono morale l'aveva in sé e lo trovava, come il sigillo che distingue, nell'ambiente culturale torinese. La parola Problema può sonare astratta, la più astratta ed equivoca di tutte. In Debenedetti invece, e nella situazione italiana del tempo (letteraria e politica) era l'unica che fosse pienamente solida e concreta; laddove proprio le parole: forma, bellezza celavano la più sottile, inafferrabile, antica insidia: l'umanesimo. Era il problema dell'uomo in tutti i suoi aspetti. Anche sotto l'aspetto civile. Gli uomini raccolti a Torino intorno a Gobetti rivolgevano gli occhi a un orizzonte più dilatato, più fondo. Debenedetti, per la parte che gli spettava raccolse il richiamo di cui Slataper, Stuparich, i triestini e tutta la gente di confine, pur attingendo a Firenze, avevano cercato di arricchire la stazione fiorentina al tempo della prima « Voce ». L'apporto di questa cultura è stato variamente giudicato. A parer nostro troppo si è diffidato e delle opere e degli uomini affidandosi a formule e unità di misura (il contenuto-puro; la forma pura) senza accorgersi che in sé e per sé, e nel modo in cui erano adoperati quei concetti erano scaduti. Comunque ora che tutto è compiuto (« a bocce ferme », dicono in Piemonte) il diagramma che ci sentiamo di tracciare è questo: la Voce, con l'apporto decisivo di Trieste; Torino, e tutti gli uomini che intorno a lui trovano un consenso di fondo. La Voce del '15 — Trieste — Il Baretto sono (ci si consenta l'espressione anche di moda, ma in questo caso valida) la prima frontiera italiana. E Debenedetti ha l'orecchio assai sveglio, la percezione sottile. È lui che intende quale profonda voce italiana (italiana tout court) sia in questa gente che sta ai confini e traduce (in ogni senso) nel proprio paese quel che avverte in sé e giunge insieme da oltre frontiera. Il perpetuo, irrequieto viaggio di Debenedetti comincia allora fra il '19 e il '23. Se dovessimo far punto ora e riassumerlo in una prima formula diremmo che è il primo ad avere inteso che la frontiera è un fatto interno:

la nostra animazione oscura che il contatto con il diverso aiuta a scoprire e a identificare. Senza quel contatto non c'è discesa in sé, *in interiore homine*. E bisogna farlo sempre, certo, nei momenti decisivi. Debenedetti è stato l'esempio dell'uomo che realizzando sempre l'opera critica, di volta in volta usciva dalla pelle e dalla carne appena splendidamente vestita, per nuova esperienza e nuovi rischi. Di lui ha scritto Gianfranco Contini: « Non si può essere così eccezionale e accessibile ». L'individuazione è pertinente. Anche perché aggiunge che nel parlare di lui si vorrebbe « essere visitati dalla grazia ». La grazia e il senso del sacro, del religioso (altro tratto in comune con Serra) stanno al fondo dell'opera critica di Debenedetti e della sua visione del mondo. Come l'anima segreta della forza della ragione che la contrassegna.

TRE POESIE PER ISRAELE

di

Diego Valeri

I

— *Non per noi soli, o Signore,
abbiamo edificato questa casa
su le rovine di un tempio sepolto,
questa piccola patria sul ricordo
della grande patria perduta.*

*Non per noi soli abbiamo
arato e seminato il deserto,
animando l'acque e le sabbie;
non per noi soli
fugata la notte di disperazione,
sopito il maledetto fuoco dell'odio,
affermate la vita la gioia,
recuperato il diritto di amare.*

*Non per noi soli, o Signore;
ma per la tua gloria, ch'è l'Uomo.
Per la tua gloria, ch'è tutti gli uomini
sani di mente e di cuore,
creature di fango e di luce,
fango di carne, luce di dolore.*

8 giugno '67

II

*L'angelo udì la voce del Signore
che comandava a Mosè:
— Stendi la mano sul mare.
Subitamente volò su le turbe
che seguivano scorate confuse;
si pose come un termine
tra i fuggiaschi affannati e i cavalli
e i carri del Faraone;
teneva fermi i piedi
su la nuvola grande
che senza vento andava
e da un lato era fontana di luce,
dall'altro bocca di tenebra.*

*E il mare si aperse in silenzio,
facendo di sé due muraglie
drizzate su fino al cielo.
Scese Mosè tra quei verdi bastioni,
si avviò camminando sul fondo,
vestito della luce dall'alto.
E le misere turbe seguaci
lo videro ardere e splendere
come una bandiera di fuoco;
e gli tenevano dietro,
sicure nel cuore, cantando.*

luglio '67

III

*Angeli guerrieri, grande rombo d'ali,
volavano innanzi ai guerrieri volanti;
fiammeggiando mostravano le vie,
gridavano gloria al Dio degli eserciti.*

*Ma nell'ombra smorta di un'oasi,
accanto a un pozzo, a pie' di un salice,
sedeva un angelo uscito di schiera,
solo, raccolto in tristezza pacata,
mormorando parole di umana
dolorosa pietà.
Il suo nome, una volta,
era Anna Frank.*

16 agosto '67

SE UN AMICO È UN AMICO

di

Anna Banti

Accadeva spesso che quando Corrado mi leggeva, com'era sua abitudine, ad alta voce una poesia o una prosa di suo gusto, io tanto m'incantavo a guardarlo che quasi non lo ascoltavo. Eravamo compagni di scuola fin dalla prima media; lo conoscevo bene: piccoletto e piuttosto inquartato sebbene asciutto, aveva lineamenti regolari, naso corto, bocca piccina e ben disegnata. Sugli occhi chiari, di un pallido celeste, le palpebre passavano da una specie d'immobilità sonnolenta a un battito febbrile che s'accentuava durante le discussioni. I capelli biondastri, molto ondulati e lustrati erano sempre composti. Lo conoscevo, dico, da quando portavamo i calzoni corti, eppure quel viso familiare, quella presenza di ragazzo borghese stentavo a collocarli in un carattere ben definito: appena credevo di averlo afferrato e penetrato a fondo avvertivo una chiusura, un indurimento che mi scoraggiavano. L'esaltazione, per esempio, con cui leggeva, invece di conquistarmi mi allontanava. A volte lo interrompevo sperando di ricondurlo sul piano concreto dei nostri rapporti amichevoli: niente, pareva sordo e, peggio, infastidito. « Posso continuare? » mi chiedeva con una calma sdegnosa. Non so come, intuivo che in ciò che leggeva si celava un suo interesse che non riuscivo a identificare: non poetico e culturale, ma personalissimo, quasi quella pagina esprimesse un suo segreto che voleva enunciare ma non spiegare. Mi sentivo più offeso che se mi avesse insultato e mi proponevo di trattarlo, d'ora in avanti, come un compagno qualunque.

Il proposito non reggeva un'ora perché volevo bene a Corrado e l'ammiravo, intimamente convinto della sua superiorità su tutto il branco dei liceali di cui facevamo parte. Lui solo era puntualmente informato dell'ultimo libro uscito, del poeta nuovo e discusso e ne parlava con un fervore, con un impeto che cancellavano certa sua puntigliosa saccenteria. Mi pentivo delle mie oscure reazioni e mi persuadevo che la chiave del suo carattere stava appunto nel suo amore per la letteratura. Non era un vanitoso, un presuntuoso, era un poeta. E mi davo dell'ottuso e dell'ignorante.

Ma proprio in ragione delle sue qualità divenivo esigente, e di nuovo lo spiraglio che accennava ad aprirsi si richiudeva. Non era tutto lì, Corrado, non sempre coincideva con le doti che gli attribuivo, con l'immagine che di lui amavo farmi. Non sempre, insomma, era diverso dagli altri in senso positivo ed eccitante. Noi tutti, più o meno ribelli alla vita monotona della provincia che abitavamo, non vedevamo l'ora di evaderne e ridevamo volentieri dei nostri concittadini. Lui, no. Il suo affetto per la famiglia — una delle migliori della città — si estendeva non solo a tutto ciò che la riguardava, ma anche alle gloriole del nostro piccolo centro, monumenti, ricordi storici, manifestazioni sportive, culturali, mondane: guai a contestarle o a prenderle in giro. Teneva ai suoi dati anagrafici con passione gelosa, non avrebbe voluto nascere da altri genitori né altrove. Ogni minimo avvenimento cittadino lo interessava, sempre però nell'ambito del suo cetto, che era di professionisti affermati o di possidenti ricchi. Non gli sfuggiva nulla di quel che succedeva in Comune, riferiva sulle manovre dell'assessore A, del consigliere B; si divertiva fantasiosamente alle manie di un notevole, quasi si trattasse di un personaggio di larga fama. Non mancava mai ai concerti e alle conferenze del locale Circolo d'intrattenimento, accompagnandovi sua madre e sua sorella. Ai miei occhi queste erano debolezze imperdonabili e me ne rattristavo senza avere il coraggio di rinfacciargliele, a volte difendendolo se mi accorgevo che i compagni lo canzonavano. Del resto, evitavo di confrontarmi con lui, io ero di tutt'altra pasta: volevo bene ai miei ma non avrei mai voluto vivere come loro, semmai proteggerli e introdurli teneramente in un futuro che avrei creato ex novo, con le mie forze. Che

in periferia si aprisse una strada o s'inaugurasse un ponte, eran cose di cui non mi curavo affatto, né m'importava che un ministro venisse a inaugurare un'ala del Castello ripristinato. In simili casi, per non trovarmi in contrasto con Corrado, giravo largo e non mi riavvicinavo a lui che quando la vita cittadina aveva ripreso il solito corso.

C'era poi un argomento su cui le sue reazioni m'impensierivano e intrigavano. I nostri paesi son famosi per il bel sangue delle donne, popolane e contadine inurbate. Eravamo in un'età che la bellezza femminile turba e muove, dando luogo a inquietudini fisiche e accensioni sentimentali che solo fra amici stretti ci si confida. Corrado era sensibilissimo alle suggestioni amoroze, le classificava, le analizzava, fondandovi sopra un sistema di sottili teorie che mortificavano le mie poche esperienze e bloccavano certe mie ingenuie infatuazioni platoniche. Infatti, se, durante le nostre passeggiate, sfioravamo una bella ragazza qualunque e io gli davvo di gomito, lui rimaneva stranamente distratto, dicendo tutt'al più, per compiacenza, un gelido « mica male ». Ne deducevo che il suo ideale femminile era tanto alto da non reggere il confronto con l'incontro del caso. Forse, pensavo, questo ideale si era già incarnato chissà come, chissà dove (qui la mia fantasia lavorava quasi dolorosamente). Così mi spiegavo la sua indifferenza per Clementina, una nostra compagna di liceo di cui eravamo un po' tutti innamorati.

La nostra amicizia si rafforzò nell'imminenza degli esami di maturità che preparavamo a casa sua, nella sua stanza. Corrado abitava un palazzotto antico che a me pareva tetro e a lui un invidiabile paradiso. Per nulla al mondo avrei vissuto in quella casa, eppure fra quei mobili più ingombranti che comodi avevo l'impressione di appartenerele, di essere un oggetto come la poltrona su cui sedevo e il tavolo su cui scrivevo. Non che Corrado intervenisse direttamente a farmelo sentire, anzi mai egli si era mostrato così corrivo e generoso — di solito era un po' avaro — offrendomi sigarette e caffè: era proprio la sua premura ospitale, difatti, che mi accaparrava e mi asserviva. Raggiava addirittura di contentezza quando sua madre, insieme alla domestica, ci portava il vassoio della merenda e si tratteneva a chiacchierare vivacemente con noi. All'opposto degli altri ragazzi che non amano

interferenze familiari, lui pareva compiacersene, ogni tanto mi lanciava una occhiata soddisfatta quasi a farmi ammirare lo spirito, il brio giovanile della mamma. Era chiaro che ne godeva e intendeva che ne godessi come del grammofono ad alta fedeltà che mi aveva fatto ascoltare. Ma non c'era vanteria in lui, bensì una graziosa ansia nel desiderio di dividere con me, insieme ai dolciumi della merenda, tutto ciò di cui disponeva, cose e persone. A questo modo anch'io divenivo sua proprietà, difatti lo stesso sguardo che mi rivolgeva quando sua madre parlava, lo indirizzava a lei a ogni mia risposta. Era difficile sottrarsi a inviti così avviluppanti, non l'avrei mai osato e l'innocente manovra di Corrado non trovava ostacoli nell'esibizione puntuale dei suoi tesori: un orologio a ripetizione venutogli dal bisnonno, un complicato barometro e persino vecchie fotografie di famiglia. Un giorno ne tirò fuori un gran pacco dal cassetto della scrivania e me le sciorinò davanti: erano ritratti in posa e istantanee di gruppi, ricordi di villeggiature e di feste. Nonni paterni e materni, fratelli, cugini, i genitori al tempo del viaggio di nozze: il tutto illustrato da racconti di vicende e fatti di venti, di trent'anni prima, dove quei personaggi funzionavano da protagonisti della più scelta società locale, avvocati, medici, sportivi di eccezionale valore e prestantza. Perplesso, imbarazzato, sbirciavo l'amico: non riuscivo a capire come non intuisse che di quelle anticaglie m'importava meno che niente.

Fummo promossi e ci accingemmo a partire per le vacanze, io senza una meta precisa, lui per la solita villeggiatura al mare dove la parentela e gli amici di casa si ritrovavano ogni estate. Verso le cinque di un caldo pomeriggio di luglio, mi avviai a salutarlo, proponendomi di consultarlo sui miei progetti ancor vaghi, un viaggetto all'estero e poi il trasferimento a Milano dove avrei iniziato i miei studi di medicina e una vita autonoma. Avevo appena passato la soglia del portone e stavo per voltare a sinistra dove si apriva una scala di servizio che portava alla camera di Corrado, quando mi colpì, nell'atrio, una luce più chiara del solito: la vetrata opaca che ne chiudeva il fondo era spalancata sul giardino dove non ero mai entrato e che Corrado vantava per le magnolie giganti e le casse dei limoni. Da quel verde cupo macchiato di sole, veniva, a ondate, un chiacchiericcio fitto di voci

femminili misto a qualche risatella. Sebbene sicuro che l'amico fosse nella sua camera, mi fermai un istante e un pudore di curiosità mi suggerì di ripararmi dietro una colonna per rendermi conto di quel che succedeva laggiù. Vidi infatti un gruppo di donne sedute su poltrone di vimini all'ombra di un grosso platano, fra queste la madre e la sorella del mio amico e una mezza dozzina di signore borghesi che conoscevo di vista. Feci per ritirarmi, ma ecco, più in là, ritto dietro una panchina di ferro, stava Corrado e di continuo si chinava verso la ragazza che ci era seduta di traverso e gestiva lentamente alzando verso di lui la mano guantata. Avevo buona vista e malgrado la distanza mi accorsi che proprio ragazza non era e neppur bella, una bruna piuttosto angolosa e, l'avrei giurato, di pelle avvizzita. Mai mi era capitato di cogliere Corrado così preso dalla conversazione con una donna: lo fissai, aveva una faccia nuova, intensa come quella di certi sordi dalla nascita. « È lei » mi dissi con una sicurezza che, appunto perché ingiustificata, mi persuadeva: e daccapo tornai a guardare quel capino di donna oscillante, mi parve, come un baco da seta quando va alla foglia. Era questa dunque la creatura ideale al cui paragone la bella Clementina non valeva un'occhiata? Per quanto mi provassi a ragionare, magari secondo l'adagio che sui gusti non si discute, non potevo togliermi di mente che una scelta così sbagliata era la prova più grave dell'im maturità di Corrado, del suo carattere incoerente.

Scivolai fuori deciso a partire senza congedarmi da lui, ma il caso volle che la mattina dopo lo incontrassi in piazza: di colpo, provai verso di lui non quella punta di disistima in cui m'ero fissato, ma un senso di colpevolezza nata non so come e che mi faceva rabbia. Per superarlo, feci quel che mai avrei voluto fare, cominciai a prenderlo in giro sulle sue divagazioni mondane, sui suoi modi di cicisbeo. Mi esprimevo per battute ironiche grossolane, di quelle che, nei nostri paesi, gli sfaccendati e i mercanti di campagna usano scambiare al caffè. Così facendo, del resto, speravo inconsciamente che Corrado protestasse con la grinta dell'uomo offeso, dimostrandomi che m'ero sbagliato, che la brunacchiola del giardino era una amica dei suoi e nulla più. Non fu così, egli subì i miei scherzacci allusivi

con un viso addormentato su cui volitava una curiosa beatitudine: capii, insomma, che i motti di cui mi vergognavo lo lusingavano. Ora sì, che mi sentivo colpevole e tanto più quanto più il povero ragazzo mi appariva definitivamente inferiore al concetto che me n'ero formato. Dissi che avevo fretta, che dovevo correre a far la valigia. Sembrava sinceramente dispiaciuto e senza il minimo risentimento mi tratteneva per la mano. « M'hanno detto » fece « che iersera sei venuto a trovarmi. Ma perché non sei entrato in giardino? Ti avrei fatto conoscere la... » (era il nome di una castellana dei dintorni). Non disse altro ma seguitava a tenermi e a stringermi la mano, era chiaro che aveva una gran voglia, forse un bisogno, di allungare il discorso, di confidarsi. Ne fui — non esagero — allarmato: solo in seguito capii che in quella insistenza amichevole fiutavo il pericolo di esser di nuovo accaparrato, costretto a far parte di una vita che non era la mia.

Questi sono ritorni a memorie sfocate di cui mi è difficile ricostruire con precisione tempi e circostanze. L'estate finiva ma faceva ancora caldo, uno di quei settembre afosi che inferociscono sulla pianura bruciata. Camminavo per il corso con la noncuranza di un giovanotto che guarda un po' dall'alto i compaesani per il fatto di aver visitato alla lesta qualche città straniera. Mi sento chiamare alle spalle e un braccio s'infilava sotto il mio, mi volto e riconosco Corrado. Lo vedo più alto, forse perché è smagrito. Mi fermo, e il suo braccio mi sospinge leggermente in avanti, il gusto della mia passeggiata solitaria si perde ma non so rifiutargli di procedere insieme con lui.

Corrado ha il vizio provinciale delle effusioni a base di pacche sulla schiena, neanche questa volta se ne astiene. « Così, sei di ritorno », mi dice. E io: « Come mai non sei ancora al mare? ». Senza rispondere mi fa: « Perché non andiamo a colazione alla Barca, così stiamo un po' insieme: ti invito... ». Questa formula condizionante mi dà noia ma mentre cerco una scusa il mio silenzio viene interpretato come un consenso. Ci avviamo.

La Barca è un'osteria di campagna: meccanicamente traversiamo i sobborghi, usciamo sulla provinciale. Da un pezzo è suonato mezzogiorno, il sole picchia forte sulle nostre teste. Séguito a rimuginare su un mezzo di sganciarmi, ma sono in mala fede, la verità è che una frase pronunciata da Corrado m'incuriosisce: « Una fortuna incontrarti: giusto volevo scri-

verti... ». Non ha aggiunto altro, ma lo conosco abbastanza per capire che ha qualcosa da dirmi, e vuol servirmela a bocconcini golosi, con sapiente lentezza, come usa fare per dar prezzo a una sua confidenza. Ecco qua, mi trascina come un cane al guinzaglio.

Cosa vorrà mai dirmi? mi chiedevo, ripreso dalla diffidenza provata l'ultimo giorno che l'avevo visto. E ogni tanto lo sogguardavo, stupito che invece di parlare di sé e dei suoi, non cessasse d'interrogarmi sul mio viaggio, sulle mie impressioni. Era una finta, ne ero certo, o un espediente per introdurre un discorso disagiatale: alle mie esperienze Corrado non aveva mai dato peso anche se erano di un genere che a lui, sorvegliatissimo dalla famiglia, non erano facili. Rispondevo brevemente e di malavoglia anche perché quelle domande fatue e formali mi defraudavano del frutto, prezioso e quasi ineffabile, di quel che mi era parso straordinariamente importante e ora, via via che parlavo, diventava banale, senza valore. Così, del resto, mi era sempre successo ogni volta che avevo cominciato a raccontare all'amico qualcuno dei poveri fatti miei: aveva l'aria di ascoltarmi ma capivo che pensava ad altro.

Ben presto tacqui e Corrado mi imitò. Si camminava sugli argini dei canali limacciosi e verdastri che solcano la nostra pianura, in quella stagione esalanti vapori fetidi. Sudavo rabbiosamente e il sudore raddoppiava la mia stizza per aver accettato l'invito. « Che idea balorda, la tua » scoppiai a un certo punto. « Almeno avessimo presa la bicicletta! ». Mi girai, mi seguiva a capo chino e borbottò: « Già, perché non l'abbiamo presa? ». Veniva avanti come un sonnambulo e, dico la verità, mi colse il dubbio che non avesse la testa a posto. Alzai le spalle e affrettai il passo, la Barca non era più lontana.

Al fresco della pergola e rianimato dal vino dimenticai la mia rabbietta. Mangiammo quasi allegramente scambiando soltanto qualche osservazione sulla qualità dei cibi e ridendo di certe battute dialettali del padrone che ci serviva. Corrado adesso mi sembrava disteso e sereno, quello dei suoi momenti migliori. « Avanti » gli dissi alla fine, abbandonandomi alla spalliera della seggiola « fuori il rospo e raccontami perché mi hai trascinato fin qui ». Alzò e abbassò la mano più volte come battesse il tempo alla mia

impazienza e mi raccomandasse la discrezione: stavano portandoci il caffè e quella precauzione nei confronti del vecchio oste mi parve comica e tipica della diffidenza borghese verso i servi. Bevemmo il caffè, tirai fuori le sigarette, le offersi all'amico e lui rifiutò cavando fuori una pipetta che riempì e pigiò con la compunzione del neofita: evidentemente compiaciuto. « Inglese, sai. Me l'hanno portata da Londra ». Qui prese a spiegarmene i vantaggi: ottima per la salute e una compagna nel lavoro di mente e nelle passeggiate igieniche. Una leggera sonnolenza mi appesantiva gli occhi, le cicale superstiti dell'estate avevano preso a stridere: in questo stato euforico aspettavo senza impazienza una risposta alla mia bonaria domanda.

Ma Corrado sembrava ignorarla sebbene la lingua gli si fosse straordinariamente sciolta. Nella mia benevolenza digestiva mi dicevo che il discorso da fare gli doveva parere ben difficile se la prendeva così da lontano. S'era levata la pipetta di bocca e tenendola a mezz'aria mi spiegava che non era andato al mare perché era stufo delle solite villeggiature, inoltre s'era messo alla ricerca di uno studio per conto suo, non sapeva dove, « dipende ». La pipa gli si era spenta, consumò tre zolfanelli per riaccenderla, tirò due boccate, la riprese in mano con un'aria assorta e misteriosa. Poi si alzò in piedi, camminò fuori della pergola sino al limite dei campi e tornò indietro carezzando un cucciolo di lupo che ci era stato intorno durante il pasto. Voleva comprare un cane, disse, non c'è di meglio per uno che vive solo, ne aveva alle viste uno bellissimo, un chow di un canile di Milano. E fermo lì, guardando per aria.

Trasecolavo. Il disprezzo per le abitudini borghesi, la pipetta, lo studio fuori di casa, il cane: tutti segni di un cambiamento radicale dei suoi gusti. Non un cenno all'iscrizione universitaria — giurisprudenza, sapevo, secondo le tradizioni di famiglia — e neppure una volta fece il nome della città dove intendeva trasferirsi. Continuava, intanto, a divagare passando dall'uno all'altro argomento, senza passione, lui che su ogni cosa aveva le sue idee e le sosteneva strenuamente. Riflettevo: o si è pentito e ha rinunciato ad aprirsi o ha obbedito a un capriccio momentaneo, tanto per sperimentare il suo antico prestigio su di me. Ma nessuna delle due ipotesi mi persuadeva e alla mia incertezza si mescolava una punta di malizia per cui rispondevo distratto, a monosillabi, senza incoraggiarlo. In una pausa di silenzio stesi

il polso e guardai l'orologio, erano passate le tre. « Bene », dissi, « mi ha fatto piacere incontrarti, ma devo andare, ho un appuntamento in città. Se non hai altro da dirmi... ».

Mi lanciò un'occhiata triste, di chiaro rimprovero: « Non mi aspettavo questo da te », fece con solennità, « sono in un momento difficile e contavo sulla tua amicizia, non farmi credere che mi sono sbagliato ». Appoggiò i gomiti sul tavolo e si teneva la testa fra le mani. Chiamai l'oste, chiesi il conto, pagai: lui non si mosse, a un tratto allungò la mano e mi premette il braccio. « Rimani ancora un poco, ti prego ».

Naturalmente rimasi: dopo tutto non avevo nessun appuntamento e le sue ultime parole mi avevano disarmato. Il tempo passava — un altro caffè, un liquorino — e Corrado a dire di essere stanco, stanchissimo, forse gli ci voleva l'aria di montagna, fra i ghiacciai. Se recitava, recitava bene: ma se non recitava cosa mai gli era accaduto? Malgrado il mio scetticismo, pensavo a qualche dramma romanzesco: una ragazza sedotta, la scoperta di un brutto segreto di famiglia o di una malattia incurabile, taciuta ai suoi. Poi mi tornavano in mente la pipetta, la garçonnière, il cane, elementi che mi portavano per tutt'altre strade.

Come impiegai quel pomeriggio fino a sera mi è uscito dalla memoria. Ricordo che andammo al fiume: vedo Corrado sdraiato sull'erba secca della riva, e ogni tanto si solleva sulla vita per buttare un sasso nell'acqua. Poi, non so a che proposito, ci fu la scommessa su chi ricordasse tutte le arie della *Sonnambula* che avevamo ascoltato insieme, lo scorso inverno, nel teatro cittadino. Non eravamo altro che due ragazzi sfaccendati, ormai la giornata era perduta e non m'importava più di niente, non ero più curioso, solo annoiato. Ritornammo in città sull'imbrunire e per tutta la strada parlammo di sport, delle Olimpiadi di Roma, né io né Corrado ci eravamo stati ma lui le aveva seguite alla televisione e ne discorreva con competenza saccente, meravigliandosi del mio scarso interesse. « Perché non resti a cena? » mi fa quando fummo davanti al portone di casa sua. Risuonarono per la stradetta dei passi pesanti e senza rispondere gli tesi la mano, mentre suo padre ci raggiungeva alle spalle. « Ti telefono domattina » mi gridò. Non so se lo fece perché il giorno dopo partii col primo treno per Milano.

Chi, oggi, non conosce il nome di Corrado? È quello di un avvocato illustre, specialista in divorzi, il cui hobby è la letteratura e il giornalismo saggistico: c'è stato un momento che i suoi libri si vendevano come pane tanto che questa sua seconda attività lo rappresenta meglio della prima. Ci vediamo di rado ma con una certa continuità, soprattutto quando il caso ci conduce contemporaneamente nella nostra città nativa. Sono incontri sinceramente festevoli: ci complimentiamo per il nostro aspetto giovanile, come è di regola fra vecchi compagni di scuola, ma non siamo curiosi, né io né lui, della nostra vita privata; parliamo di politica, di antiquariato (io sono un po' collezionista) ed evitiamo, quasi di comune accordo, di ricordare episodi della nostra antica consuetudine liceale. Di solito pranziamo insieme nel miglior ristorante della città e inevitabilmente, almeno un paio di volte, lui interrompe il pasto per chiamare o rispondere al telefono. Succede che io sia alla frutta quando lui ritorna senza aver cominciato il secondo piatto. Finiamo di mangiare in silenzio come se tutto quel che si era detto fino allora abbia perduto ogni interesse.

E tuttavia quelle rimpatriate sporadiche hanno l'effetto di rendermi perplesso e scontento, avvilluppato in un clima pieno di echi. Il problema del vero carattere di Corrado mi si ripresenta come da ragazzo, quando rimanevo sospeso fra l'ammirazione e la diffidenza. Per risolverlo e liquidarlo, prendo a figurarmi come l'amico si comporterebbe in questa o quella circostanza difficile, poi scopro che non ho elementi per formulare un giudizio. Allora mi dico che la cosa non mi riguarda, non ha importanza. E non è vero.

Il fatto è che in fondo sono un sentimentale e rinnegare un'amicizia mi costa. Inoltre, l'esercizio della medicina mi ha impegnato all'esattezza delle diagnosi. Non sono un luminare ma mi vanto di penetrare gli uomini alla prima occhiata e raramente mi sbaglio. Senza volerlo ho schedato il temperamento di Corrado attraverso notazioni che mi sono mentalmente presenti quasi le avessi scritte, come uso in ambulatorio. Inutili schede perché non ne ricavo nulla e rimango in una incertezza che considero uno scacco.

Leggo, infatti: depresso, frustrato, vagotonico; e poi: vanitoso e umile, frivolo e solitario, duro e sensibile, egoista e pietoso. Tutte contraddizioni

che si succedono e s'inseriscono l'una nell'altra come nuvole che si addensano su un innocente cielo primaverile. Voglio dire che, nascosta da qualità e difetti transitori, ho sempre notato in lui una gran distesa di ingenuità quasi infantile, ma caparbia, puntigliosa, irriducibile come un vizio inveterato. Corrado non ne ha alcun merito, essa si confonde con l'adorazione per una infanzia privilegiata e il suo ambiente, per la suggestione familiare ad approvarsi, a mitizzare se stesso, soffocando la propria verità e soffrendola senza accorgersene. I suoi rapporti con la gente sono precipitosi e volubili, con le donne poi indovino che debbono essere tempestosi, fondati su perpetue illusioni. Non mi ha raccontato, per esempio, che Clementina, la nostra bionda compagna di scuola, era stata il suo primo amore, appassionatamente ricambiato? «Ma come», ribattei, «se non la guardavi neppure e lei già amareggiava con Luciano Bassi che ha poi sposato?». Sorrise, fatuo: «Fingeva, povera figliola, e quanto ha pianto quando l'ho lasciata». Era in buona fede, non c'erano dubbi, aveva bisogno di credersi.

Il suo punto di partenza è la razionalità di tradizione illuministica, eredità e vanto della buona borghesia ottocentesca. Fuor di lì non c'è salvezza: per lui la parola «cattolico» si dilata dall'uno all'altro polo della società attuale e spiega, senza discriminazione di casi particolari, ogni errore, ogni ingiustizia. Ogni modo di pensare e di agire che diverga dal suo non ha altra origine: sono «cattolici» il credente e l'ateo, il conservatore e il progressista, l'ebreo e l'agnostico. Volta a volta, tutti impastati dalla stessa tave.

Nella pratica quotidiana Corrado è pedante fino alla pignoleria, pronto a riprovare gli sbadati, gli scriteriati, gli illogici: ma dal poco che so della sua vita temo che, sebbene abile e avveduto negli affari, non lo sia altrettanto nelle relazioni sociali e negli affetti. Amori, amicizie lo investono e lo travolgono al punto che, pretendendo di esserne arbitro e di condurli a fil di logica, egli finisce per trovarsi dalla parte del torto. Nonostante i suoi successi, che sfrutta di volata, affannosamente, non è sicuro di sé. Alle critiche oppone perentorie dichiarazioni di principio che facilmente degenerano in un atteggiamento superbo, altezzoso. Su tali basi s'imposta la sua morale, una morale piuttosto scomoda che sostituisce alla dialettica il caso personale e gli crea un buon numero di nemici. Chi non è con lui e per lui, è contro di lui.

Questa dev'essere la causa della solitudine di cui soffre, senza confessarlo. È inquieto, discontinuo, sempre stanco e sempre in viaggio. Ha moglie e figlioli, li ama ma non sopporta limitazioni alla sua libertà. In una mezzoretta è capace di mutar dieci volte programma: parto, vado in campagna, vado a Londra, mi fermo in città, e così via. Poi si mette al volante della sua fuoriserie e scompare, chissà per dove.

Anche da ragazzo era piuttosto salutista, sempre alla ricerca di nuovi medicinali. Più di una volta mi ha descritto muniziosamente i suoi disturbi e mi ha chiesto di visitarlo, poi non ne ha fatto nulla: cambia di continuo medico e cure passando dagli empirici agli specialisti svizzeri. Fai male, gli dico. Lui mi dà ragione ma non mi ascolta.

Ultimamente ho scoperto certe sue compiacenze mondane e di preferire i salotti alla compagnia di colleghi e uomini di cultura. Ero sul punto di rimproverarglielo dimostrandogli così la mia stima: poi ci ho rinunciato, Corrado ha la coda di paglia, specie quando sa di aver torto. E poi, chi sono per lui? Un bravo medico dalle idee sempliciotte, estraneo al suo mondo e perciò l'immagine dell'amico fedele, l'appoggio che, in casi estremi, non può mancare. Contraddirlo sarebbe tradirlo. Mi rivalgo trattandolo un po' bruscamente, cosa che, si direbbe, gli fa piacere. In quei momenti, scatta sul suo viso l'esitazione contenta di quando, alla Barca, gli intimai: « Fuori il rospo ».

Forse il nocciolo del suo carattere, la chiave dei suoi problemi sta in una frase che pronunciò, inconsciamente, un giorno che c'incontrammo sul rapido Roma-Milano ed eravamo soli nello scompartimento. Nевичava, cielo e pianura egualmente candidi abolivano il paesaggio, l'ora, le circostanze. Nel silenzio sotteso di ovattato fragore, la conversazione languiva: in fondo non avevamo nulla da dirci. Mi parve che Corrado avesse sonno, aveva chiuso gli occhi, la sua testa oscillava lievemente. Presi un giornale e mi misi a leggere. A un tratto, sollevando lo sguardo, vedo che lui mi fissa con una intensità strana, imbarazzante. « Sai » mi fa di punto in bianco ma lentamente, quasi pesando ogni parola « la situazione è sempre la stessa: non amo abbastanza per sentirmi amato. Un bel pasticcio ». « Eh già » convenni. A Milano ci salutammo più in fretta del solito.

POESIE

di

Alessandro Parronchi

LA SPERANZA

Il pensiero della morte m'accompagna
LUZI

*Mi tormenta il segreto della morte
— un giorno come tutti gli altri, un minuto come tutti gli altri,
e invece no... —*

*Le crete nel senese hanno variazioni infinite dal verde al malva
e su tutto il grigio: grigio del cielo,
della terra friabile, e chiazze di sole e d'ombra.
Ma lontano al filo dell'orizzonte
è quel di più, quell'inquieto tralucere... Così
s'accese un giuoco di colori tra le foglie
dei gerani in quella giornata di pioggia
che mandò all'aria il nostro progetto di gita,
e le crete le vedesti da te un'altra volta.*

*Un cielo così vasto si vede solo
dal primo ripiano della Tour Eiffel
quando il cielo è nuvoloso.*

*Caro Bubi,
come devi essertela presa in quei momenti*

*di rabbia e terrore in cui non potesti evitare
l'inevitabile... Dio era là ad aspettarti in tutta la sua gloria,
veniva sulle nubi del cielo nel lampo dell'arcobaleno
come alla fine dei tempi,
ché, per te, fu quella la fine dei tempi.
Accanto a te un bambino già dormiva.
La moglie rantolava e non potevi aiutarla
perché non eri più di questo mondo.*

*Oh uno schianto no! nel pieno della vita che cresce. Ma nemmeno
chi lento s'estingue come la candela.*

*Perché dopo non è più? Ma chi lo dice?
Fino a quando questo lento scomparire
a livello della sabbia?*

Non concepiamo un bene che in eterno s'accresca.

*Ad ogni ascesa la vecchia esperienza
dà per inevitabile il declino.*

È tempo che la processione s'inverta.

*Che non la quantità generi morte
ma l'affinarsi accresca vita inestinguibile.*

Occorre leggere e imparare a mente:

*« Fratelli, non vogliamo che voi restiate nell'ignoranza
circa quelli che sono morti:*

perché non siate tristi, come quegli altri che non hanno speranza...

I morti in Cristo risorgeranno per primi. Quindi noi,

i viventi, i superstiti, insieme con loro

saremo rapiti sulle nubi incontro a Cristo nel cielo ».

*E allora brucia Dio se tu ci sei, se ci possiedi,
l'ignoranza che ricresce in noi giorno per giorno
circa i morti, noi morti, noi nel mare
che tutto sommerge dal passato al futuro.*

*

*Un giorno in anni scomparsi
della mia quarta età, quella in cui si sa
di non dovere sperare,
risalivo la strada
dai campi riarsi fin dietro casa.
Qui la trivella lavorava da tempo
a cercare l'acqua nella pietra, la carne negli ossi.
Il lavoro era finito la fatica ristava
la terra respirava dalla nuova ferita.
Allora ci chinammo e dentro il buco
Nanni lasciò cadere un sasso.
Dopo attimi — che attimi! —
tton
un tonfo piccolo sordo
nel cuore della terra: era l'acqua!
Esser vissuti fino a quel momento era buono.
Nella terra bruciata dal sole e dal sesso
vive l'acqua che i nostri corpi lava,
anche se sulle colline non è più
scampo al vento soffocante che il delirio
del sole inasprisce.*

*Scenderemo nell'ombra per l'ultimo battesimo.
Aspettando diventeremo bianchi.
Sotto terra si può vivere
con qualche sorso d'acqua soltanto.
Aspetteremo che la misura sia colma,
e se il vaso dell'abiezione trabocca:
non sulle nostre teste, Signore!*

*Pochi getti qua e là irrorano l'erba
in un deserto malsano a perdita di memoria.*

*Ridurre gli attriti, fare che tutto scorra...
Anche il vento scorreva sulla campagna
nel profumo dei fieni falciati.
Arrivar prima, fuggire dall'arsura...
Si preme l'acceleratore: e la posta è la vita.
La resina s'infiltra pel viale notturno,
cresce il chiarore sulla casa in ombra,
ma non c'è tempo non c'è tempo non c'è tempo...
Uomini come insetti giacciono sulla strada.
La nostra vita è in giuoco: la posta è l'anima.
Vittoria di Gimondi gioventù del mondo.*

*

*O bambino rimasto solo, pensa.
Sappi che un giorno in una lunga fila
di prigionieri, mostri
in figura di donne, con stivali e mantelle,
sotto la pioggia ma non sentivano la pioggia,
forti e decise, com'erano leste a scernere
i bambini dalle madri.
Non si sa chi soffrì più,
se i padri in cui la sferza riscopriva
il fondo di viltà che è in tutti noi,
se le madri costrette a prostituirsi,
o i bimbi che, i più, morirono di fame.
Tu almeno sai che fino all'ultimo ti amarono,
che nessuna cattiveria ti ha strappato
al regno felice dei bambini.
E se non fosse stato
per un banale incidente...*

C'è speranza per noi stella del cielo?

DIMENTICO IL TUO COMPLEANNO

*Tardi ho pensato che era la tua festa
e anche oggi torno a casa a mani vuote.
Sulla via del ritorno, un piccolo regalo
non me lo hanno permesso gli impicci e l'orologio.
Penserai un'altra volta che tuo figlio è un ingrato
e soffrirai pensando: forse è l'ultima volta...
Pure quando mi vedi il volto si distende,
nei tratti fini, forti, bianchi, spunta il sorriso.
Lo sai perché dimentico. Cerco d'allontanare
il pensiero del tempo, specialmente da te.
Non temo che tu invecchi. Si può sempre invecchiare,
sempre di più, in un tempo che non porta via gli alberi
dal bosco, e i nidi, i gridi, le speranze dagli alberi.
Quel che non voglio è il sonno a bocca aperta
nell'ignoto, il viaggio senza meta.
Non è così che scordo il compleanno.
Lo scordo perché vivo e mi appassiono
ad altro, con in fondo quel pensiero
del giorno che su noi due non finisce.*

NOTA INTRODUTTIVA A “LA RALENTIE”

di

Dora Rigo Bienaimé

La Ralentie, scritta nel 1937, si situa idealmente in un contesto poetico più ampio. In quella stupenda antologia di prose e versi che s'intitola *L'Espace du Dedans* ⁽¹⁾, si possono reperire gli estremi più importanti di un'urgente problematica ⁽²⁾ e il riflesso delle più brucianti esperienze. L'itinerario poetico-conoscitivo di Michaux è travagliato e complesso. Inizialmente, l'ironia verso di sé e verso gli altri, che è una forma di difesa e di aggressione violenta ad un tempo, induce l'Autore a condensare in urtanti paradossi il suo smarrimento di fronte alla vita, a compiere un tentativo per ambientarsi, non tanto nel mondo degli altri, quanto in quel suo mondo che egli ha sempre considerato inabitabile, terra bruciata, e fuori dal quale forse non saprebbe vivere ⁽³⁾.

In seguito, una volta stabilita la propria eredità (un fisico fragile, dalla salute precaria e uno spirito in cui rivivono le molteplici componenti ataviche dei suoi « Qui je fus »), una volta fatto l'inventario dei suoi improduttivi « possedimenti », Michaux ricalcherà le orme dell'ironia, del paradosso, del pessimismo feroce, facendo suo il poema-esorcisma, seguirà le allucinazioni vaticinanti sul destino dell'umanità; a mano a mano che l'esperienza di sé e del mondo si approfondisce (viaggi, seconda guerra mondiale, amara saggezza della maturità), egli tenterà altre vie, altri sbocchi (la pittura, una delle alternative più valide alla sua poesia, l'uso controllato degli stupefacenti), pervenendo alla creazione di altri mondi

⁽¹⁾ Fu pubblicato nel 1944, ma raccoglie poesie e prose scritte tra il 1927 e il 1941.

⁽²⁾ Atteggiamento renitente di fronte alla vita, rifiuto totale della tradizione, accettazione infine dell'esistenza all'unico scopo di sondare le profondità dello spirito e le possibilità presenti e future dell'avventura umana.

⁽³⁾ Si vedano in particolare le seguenti opere della sua prima produzione: *Cas de Folie Circulaire* (1922), *Les Rêves et la Jambe* (1923), *Qui Je Fus* (1927), *Ecuador* (1929), *Mes Propriétés* (1929), *Un Certain Plume* (1931), *La Nuit Remue* (1933).

sempre più allucinati, cercando sempre più di avvicinarsi al « non cognito », macerando le sue facoltà mentali e la sua sensibilità di poeta in una disperata ricerca della conoscenza.

Perché, in fondo, quest'opera nella sua interezza, si può considerare, oltre che per il suo valore di messaggio poetico, anche come un immenso sforzo conoscitivo. Questa finalità che appare irraggiungibile e che non ha mai cessato di piegare gli spiriti più eletti, Michaux la persegue strenuamente. Per la verità, più che al fuoco di Prometeo, questa ardente passione che dà al suo sguardo tranquillo bagliori metallici, fa pensare ad un pesante giogo che egli porti per nascita, indissolubilmente. Michaux sa benissimo che l'unica cosa che l'uomo possa fare è interrogarsi, affinare le armi per combattere le forze ostili ⁽¹⁾, spiare gli indizi ⁽²⁾, interpretare in senso avveniristico i progressi della scienza ⁽³⁾. Quanto egli viene scrivendo, va oltre il senso comune delle cose; egli scrive, non solo per spezzare l'insostenibile tensione che lo investe (e quindi non scrive solo per opporre alle forze assorbenti e invadenti il proprio essere, il poema-esorcisma, estremo mezzo di difesa e di auto-liberazione), bensì scrive per comunicarci delle esperienze di ordine mentale, vere e proprie avventure dello spirito, esperienze che egli ha acquisito a un prezzo sicuramente altissimo. Vivere per essere sempre desto, per sporgersi, per travalicare, per librarsi in mondi inesplorati, fino al punto da mettere a repentaglio la propria integrità mentale. Talvolta, questa ricerca frenetica sembra sfociare nel nulla, e quasi si ha l'impressione che egli soggiaccia ad una vera e propria ossessione del nulla ⁽⁴⁾. Pertanto, in lui, l'acquisizione di una « pluralità » cui tende lo spirito e la cangiante « diversità » di cui si riveste, sono apparse ad un critico attento come il Picon, « comme des masques du vide » ⁽⁵⁾.

Ma l'incognito che si apre di fronte alla sua esperienza, il mistero al quale Michaux sembra avvicinarsi, lo attraggono irresistibilmente e se questo può definirsi « néant », certo non si può negare che Michaux non si tenga ben saldo su questi avamposti, senza però farsi travolgere da questo vuoto, senza che la vertigine lo colga mai. Posseduto da una volontà di rinuncia che sfiora il suicidio, egli sembra talora abbandonarsi al vuoto, al nulla,

⁽¹⁾ Egli tende a liberarsi da ogni cosa che non sia la propria lucidità. Le forze ostili non sono soltanto quelle che lo fanno dubitare di sé e tremare per la propria integrità, oggetto dei suoi incubi e delle sue ossessioni sempre risorgenti, ma sono anche le forze che si oppongono alla sua libertà interiore, che limitano la sua responsabilità e sminuiscono la sua recettività. Così ogni forma di conformismo e di quietismo: « ... Monde couturé d'absences / Millions de maillons de tabous / Passé de cancer / Barrage des génufléchisseurs et des embretellés... » (*Comme pierre dans le puits*, « Plume », Paris, Gallimard, 1938, pag. 99).

⁽²⁾ I suoi mondi, anche quelli proliferanti e mostruosi, si aprono su esperienze immaginarie, ma non per questo meno vissute. Vedasi in particolare *Je vous écris d'un pays lointain*, *La lettre*, *Ailleurs*, *Au pays de la magie*.

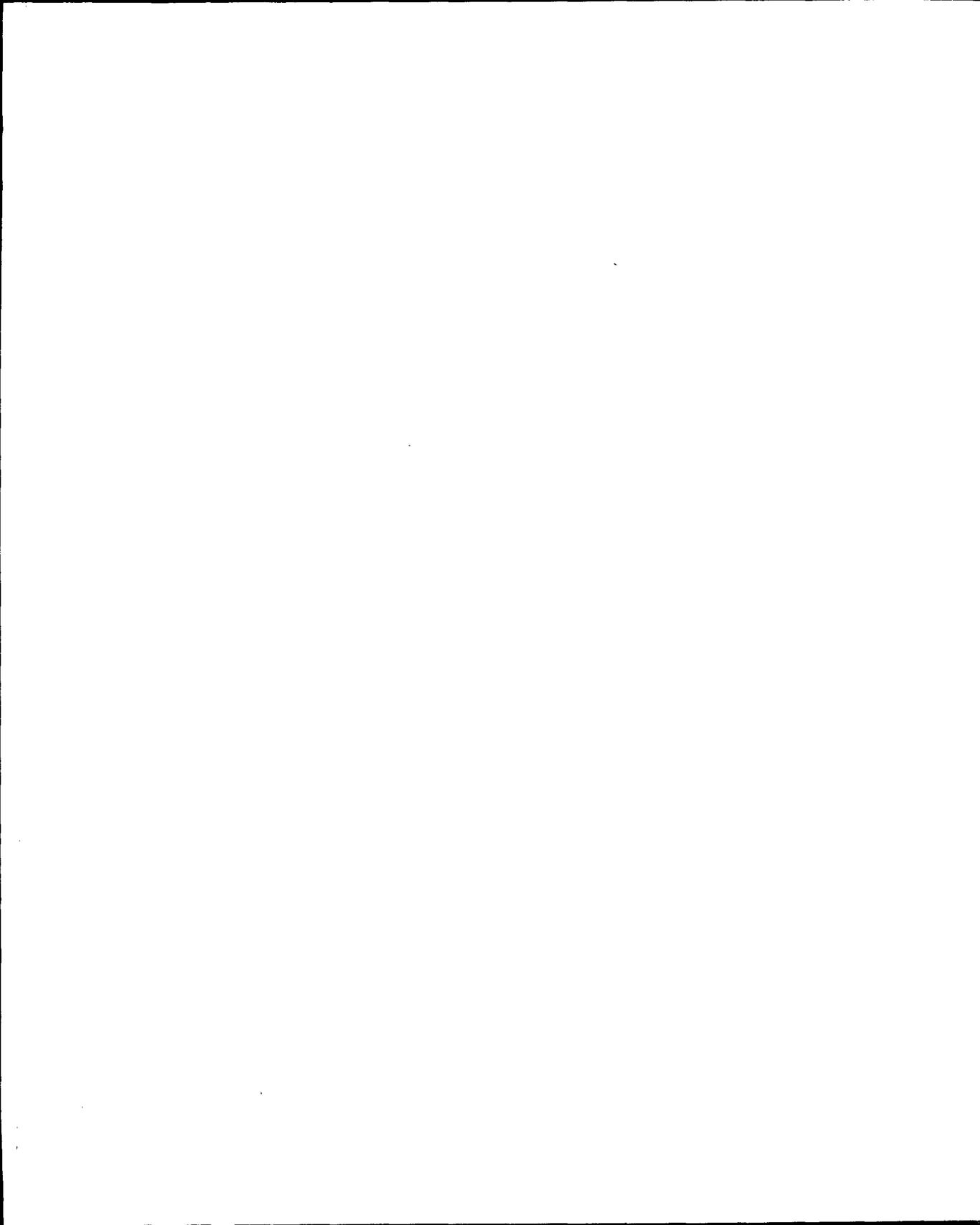
⁽³⁾ Michaux crede nella scienza: « Siècles à venir / Mon véritable présent, toujours présent / obsessionnellement présent. / ... Vous qui connaîtrez les ultra-déterminants de la pensée / et du caractère de l'homme, et de sa surhygiène / Qui connaîtrez le système nerveux des grandes nébuleuses / Qui serez entrés en communication avec des êtres plus spirituels que l'homme, s'ils existent / Qui vivrez, qui voyageriez dans les espaces interplanétaires ... » (*Avenir*, « Plume », op. cit., pag. 101).

⁽⁴⁾ Vedasi in particolare, *Les cbutes* (Qui je fus), *Portrait de A.*, *Enigmes* (Qui je fus).

⁽⁵⁾ G. PICON: *Sur H. Michaux*, « Fontaine », Avril-Septembre 1947, pag. 283.



Alberto Burri: *Sacco* (1953)



con un atteggiamento che è perfettamente conseguente con la sua accettazione condizionata della vita.

Ma questa rinuncia che egli ci grida, specie nelle opere scritte dal 1921 al 1934 non convince, e nel suo grido s'intravede il tentativo estremo di conoscere se stesso, di accettarsi anche nei più infimi, irrilevanti aspetti della rinuncia silenziosa, dalla perfezione statica della sfera ⁽¹⁾, alla riduzione oltraggiosa della propria entità psicofisica ⁽²⁾. La sua rinuncia che suona come una protesta, grida allo scandalo, i suoi occhi sbarrati nella notte non si smarriscono, non si lasciano assorbire, si ostinano a cercare il giorno.

Risulta quindi, con grande evidenza, il carattere sperimentale delle sue ricerche nel campo della conoscenza; sogno, follia, stati di alterazioni fisiche, manifestazioni psicopatologiche, uso delle droghe, sono per lui altrettanti mezzi di conoscenza:

J'écris pour me parcourir. Peindre, composer, écrire: me parcourir. Là est l'aventure d'être en vie ⁽³⁾.

Le sue stesse ossessioni (freddo, notte, spazio e tempo illimitati), più che immagini del nulla, ci sembrano essere altrettante immagini della nostra insufficienza e della nostra attuale impotenza a valicare certi limiti.

Michaux situa i suoi « possedimenti » ⁽⁴⁾ sotto diversi climi. Sotto il cielo di *Ecuador*, vediamo nascere nel poeta il netto rifiuto di un troppo logoro esotismo, sotto il cielo di *Plume* viene preannunciato e denunciato il mondo dell'assurdo, sotto il cielo di *Ailleurs*, proliferano mostri che ricordano molto da vicino la proiezione degli istinti più bizzarri, più sconcertanti e talora più spietati che caratterizzano l'animale uomo, sotto il cielo della mescalina fiorisce l'illusione di cogliere il meccanismo ancora incognito del pensiero, si aprono i mondi sconosciuti dell'immaginazione messa a ferro e a fuoco dalla droga.

Il clima della *Ralentie* è un clima di paura dove regnano sovrane le forze invadenti che tendono a distruggere l'essere, un clima di rinuncia in cui non vi è posto per la speranza e per la lotta. Invano il mondo si ammanta di colori allettanti. Smascherati ormai i suoi travestimenti, riaffermata la propria solitudine, questa voce incolore, la voce della *Ralentie*, si dispiega come un mormorio monotono, rotto da grida laceranti, quando la sofferenza forza la barriera di questa totale e volontaria sordità, di questo muto isolamento che circonda la protagonista, o quando la rievocazione del passato, coi suoi lembi di ricordi, squarcia

⁽¹⁾ Egli vede uscire la sua vita, da un centro originario immobile che egli definisce a volte « boule de cristal », a volte « boule noire ».

⁽²⁾ Egli ha spesso di sé una percezione parziale; la propria entità gli appare ridotta: « Il attendait ainsi, toujours diminuant, jusqu'à n'être plus que l'orteil de lui-même » (*Enigmes*, in « L'Espace du Dedans », pag. 11). Vedasi anche *Portrait de A.*, *Avenir*, *Un tout petit cheval*, *Cbène*. Anche in *La Ralentie*: « En vain tu te courbes, tu te courbes, son de l'olifant, on est plus bas, plus bas... ».

⁽³⁾ *Passages*, N.R.F., Point du Jour, 1950, pag. 150.

⁽⁴⁾ Le sue dimensioni possibili, cioè « abitabili ».

questa cortina di ostilità e di silenzio, fiaccando sempre più a fondo i residui di una memoria logorata, le ultime resistenze di una volontà frustrata che si abbandona all'estrema rinuncia della vita.

Il ritmo rallentato di questa esistenza riflette una nuova percezione della realtà. In questo mondo isolato (sembra isolato ai suoni — ma solo a certi suoni ⁽¹⁾ — più che alle immagini), le cose rotano e gravitano intorno ad esso, più lentamente: altre dimensioni, altri mondi, tutt'altra percezione sensoriale, vengono acquisiti grazie ad una sensibilità che il dolore ha avvivato, scarnito, rendendola recettiva all'essenziale.

La Ralentie ausculta le pareti di questo suo mondo al quale pervengono, ormai spente, le voci di un altro mondo, rinunciando a mantenersi al passo, a seguire il ritmo degli altri ⁽²⁾, immersa in una specie di letargia dello spirito, in cui le cose e gli esseri, e persino il fiammeggiante ricordo ruotano a un ritmo più lento ⁽³⁾, quasi che si voglia valutarli nella loro poetica e desolata misura:

Soleil, ou lune, ou forêts, ou bien troupeaux, foules ou villes, quelqu'un n'aime pas ses compagnons de voyages. N'a pas choisi, ne reconnaît pas, ne goûte pas.

Una dimensione cosmica sembra a volte aver preso il posto della dimensione umana. La visione della realtà si interiorizza, come nelle più belle poesie surrealiste e sembra che la protagonista si apra a nuove esaltanti avventure dello spirito:

On regarde les vagues dans les yeux. Elles ne peuvent plus tromper. Elles se retirent déçues du flanc du navire. On sait, on sait les caresser.

.....

Dans le souterrain, les oiseaux volèrent après moi, mais je me retournais et dis: « Non. Ici, souterrain. Et la stupeur est son privilège.

L'estrema rinuncia sembra a volte dare una nuova percezione visiva allo sguardo che si è dissociato dagli occhi, una nuova percezione tattile alla mano che non riconosce più il braccio che la porta. Questo tentativo di inserirsi in un'altra dimensione — di rinuncia certo — ma non tale da non dar àdito a qualche speranza di vivere in altri climi e sotto altri cieli, al limite tra la chiaroveggenza e la follia:

On sent la courbure de la terre. On a désormais les cheveux qui ondulent naturellement. On ne trahit plus le sol, on ne trahit plus l'ablette, on est sûr par l'eau et par la feuille

rimane isolato perché sempre fa irruzione l'altra dimensione, quella del dolore e del bruciante

⁽¹⁾ « On entend au loin la rumeur de l'Asclépiade, la fleur géante ».

⁽²⁾ Ha rinunciato persino alla propria individualità facendo suo il pronome *On*, rinunciando al troppo personale *Je*, come al troppo obbiettivo *Elle*.

⁽³⁾ A questa lenta gravitazione, ben si addicono le acute parole di Carlo Bo, il quale, riferendosi alle prime opere di Michaux, parla dell'importanza di segnare: « i motivi dell'ascoltazione lenta, della meditazione, della poesia ritardata come sistema vitale ». (C. Bo: *Nuova Poesia Francese*, Parma, Guanda, 1952, pag. LXXVII).

ricordo. Il tema del nulla è invadente, la notte scende improvvisa su questa estrema indigenza e su questa volontà di morte.

Il clima della *Ralentie* si ritrova in particolare in due scritti di Michaux, *Je vous écris d'un pays lointain* e *L'Espace aux ombres*, tra i quali quest'opera potrebbe inserirsi, sia cronologicamente che idealmente. In *Je vous écris d'un pays lointain*, la stessa voce femminile denuncia la propria diversità, descrivendo con naturalezza un mondo (che è quello del *Lointain Intérieur*) dove regna sovrana la paura, dove la morte incombe ad ogni istante e in cui la voce implorante si limita a constatare la « estraneità » di questo mondo, dal quale si aspetta delle risposte. La voce della *Ralentie*, al contrario, non aspetta nessuna risposta, né più aiuto da nessuno: non esiste. Nell'*Espace aux ombres*, dopo la morte, la voce femminile erra alla ricerca del proprio « moi ». Il ricordo della vita è ormai spento o quasi:

Voilà ce que nous sommes devenues, mites, mais la fête perdue, trop légère dans nos mémoires étouffées ⁽¹⁾

il rimpianto non esiste, esiste la volontà di continuare ad *essere* oltre l'avventura ultima; la coscienza del proprio io, così labile sulla terra, qui, nel regno delle ombre viene centuplicata, animata da una tenace volontà di sopravvivenza.

Ora, appare evidente, dall'opera di Michaux nella sua completezza, l'impossibilità per il poeta di edificare su terreni costantemente acquitrinosi dove gli oggetti vengono inghiottiti dal fango, o peggio ancora, scompaiono, attratti dalla forza di gravitazione. Così *La Ralentie*. Michaux accetta la sua « diversità », sostituendo a un mondo deserto dove non è possibile edificare (« Celui qui n'accepte pas ce monde, n'y bâtit pas de maison »), un suo mondo che egli rende abitabile grazie al potere dell'immaginazione, grazie alle sue facoltà di adattamento che sono grandi fino al punto da operare in lui sorprendenti e angosciose metamorfosi:

J'écris afin que ce qui était vrai ne soit plus vrai. Prison montrée n'est plus une prison ⁽²⁾.

(1) *Face aux verrous*, Paris, Gallimard, 1952, pag. 176.

(2) *Passages*, op. cit. pag. 154.

A RILENTO

di

Henry Michaux

Traduzione di Dora Rigo Bienaimé

A rilento, il polso si tasta alle cose; ci si russa; c'è tempo; tranquillamente, tutta la vita. Si ingoiano i suoni, si ingoiano tranquillamente, tutta la vita. Una vive nella propria scarpa. Ci fa le faccende. Non c'è più bisogno di stringersi. C'è tempo. Si assapora. Si ride nel proprio pugno. Non si crede più di sapere. Non si ha più bisogno di contare. Si è felici bevendo; si è felici senza bere. Si fa la perla. Si è, si ha il tempo. Si va a rilento. Non si è più tra le correnti d'aria. Si ha il sorriso dello zoccolo. Una non è più stanca. Una non è più toccata. Si hanno le ginocchia in fondo ai piedi. Non si prova più vergogna sotto la campana. Si sono venduti i propri monti. Si è deposto l'uovo, deposti i nervi.

Qualcuno dice. Qualcuno non è più stanco. Qualcuno non ascolta più. Qualcuno non ha più bisogno di aiuto. Qualcuno non è più teso. Qualcuno non aspetta più. Uno grida. L'altro ostacola. Qualcuno corre lontano, dorme, cuce, sei tu, Lorellou?

Non può più, non prende più parte a niente, qualcuno.

Qualcosa costringe qualcuno.

Sole, o luna, o foreste, oppure mandrie, folla o città, qualcuno non ama i propri compagni di viaggio. Non ha scelto, non riconosce, non apprezza.

Principessa della bassa marea ha riposto gli artigli; non ha più il coraggio di capire; non ha più il coraggio di avere ragione.

... Non fa più resistenza. Le travi tremano e siete voi. Il cielo è nero e siete voi. Il vetro s'infrange e siete voi.

Si è perduto il segreto degli uomini.

Recitano la commedia « da estranei ». Un paggio dice « Beh » e una pecora gli porta davanti una quantiera. Stanchezza! Stanchezza! Freddo ovunque!

Oh! Fastelli dei miei dodici anni, dove crepitate ora?

La nostra cavità l'abbiamo altrove.

Si è ceduto il nostro posto all'ombra, per stanchezza, per amore del circolo. Si ode in lontananza il rumore dell'Asclepiade, il fiore gigante.

... oppure una voce improvvisamente viene a bramarvi in cuore.

Si raccolgono i propri dispersi, venite, venite.

Mentre si cerca la chiave nell'orizzonte, si porta l'annegata al collo, morta nell'acqua irrespirabile.

Si trascina. Come si trascina! Non si cura della nostra inquietudine. È troppo disperata. Essa cede solo al suo dolore. Oh, miseria, oh, martirio, il collo stretto senza tregua dall'annegata.

Si sente la curvatura della Terra. Si hanno ormai i capelli ondulati naturalmente. Non si tradisce più il suolo, non si tradisce più il pesce argentino, si è sorella attraverso l'acqua e la foglia. Non si ha più lo sguardo del proprio occhio, non si ha più la mano del proprio braccio. Non si è più vana. Non s'invidia più. Non si è più invidiata.

Non si lavora più. Il lavoro a maglia è lì, finito, dappertutto.

Si è firmato l'ultimo documento, è la partenza delle farfalle.

Non si sogna più. Si è sognata. Silenzio.

Non si ha più fretta di sapere.

È la voce dell'estensione che parla alle unghie e all'osso.

A casa, finalmente, in ciò che è puro, colta dallo strale della dolcezza.

Si guardano le onde dentro gli occhi. Non possono più ingannare. Si ritraggono deluse dalla fiancata della nave. Sappiamo, sappiamo come accarezzarle. Sappiamo che si vergognano, anche loro.

Sfinite, come appaiono, come appaiono smarrite!

Una rosa scende dalla nube e si offre al viandante; talvolta, raramente, quanto raramente. I lustri non hanno muschio, la fronte e senza musica.

Orrore! Orrore senza cagione!

Sacche, caverne che si fanno sempre più grandi.

Brandelli dei cieli e della terra, mondo inghiottito per niente, senza gusto, solo per inghiottire.

Una lampada mi ascolta. « Tu dici » — fa — « tu dici la pura verità, ecco perché mi piaci ». Sono le testuali parole della lampada.

Mi si conficcava su canne aguzze. Il mondo si vendicava. Mi si conficcava su canne aguzze, su aghi di siringhe. Non volevano vedermi arrivare al sole dove avevo preso appuntamento.

E io mi dicevo: « Ne uscirò? Ne uscirò? Oppure non ne uscirò mai? Mai? ». I gemiti sono più forti lontano dal mare, come quando il giovane che si ama s'allontana con aria sostenuta.

È molto importante che una donna si corichi presto per piangere, altrimenti si sentirebbe troppo oppressa.

All'ombra di un camion poter mangiare tranquillamente. Io faccio il mio dovere, tu fai il tuo e niente congreghe.

Silenzio! Silenzio! Non concedersi neppure una pesca. Si è prudente, prudente.

Non si va dal ricco. Non si va dal saggio. Prudente, attorcigliata nei propri anelli.

Le case sono ostacoli. Chi trasloca è un ostacolo. La figlia dell'aria è un ostacolo.

Respingere, malmenare, difendere il proprio miele col proprio sangue, e vincere, sacrificare, far perire... Peto in mezzo agli aromi fa ruzzolare molti birilli.

Oh, stanchezza, sforzo di questo mondo, fatica universale, inimicizia!

Lorellou, Lorellou, ho paura... A volte l'oscurità, a volte i brusii.

Ascolta. Mi avvicino ai rumori della Morte.

Hai spento tutte le mie lampade.

L'aria si è fatta vuota, Lorellou.

Le mie mani, come sono fumo! Se tu sapessi... Niente più pacchi, non portare più, non potere più. Più niente, piccola.

*Esperienza: miseria; che pazzia il portabandiera!
... e sempre c'è lo stretto da passare.*

Le mie gambe, tu sapessi, come sono fumo!

Ma ho continuamente il tuo viso nella carretta...

*Camuffati da canarino, cercavano d'ingannarmi. Ma io, senza tregua, dicevo:
« Corvo! Corvo! » Si sono stancati.*

Ascolta, sono più che per metà divorata. Sono fradicia come una fogna.

Non v'è anno, disse il nonno, non v'è anno in cui ho visto tante mosche. E disse il vero. L'ha detto sicuramente... Ridete, ridete, piccoli sciocchi, mai capirete quanti singhiozzi mi costa ogni parola.

Il vecchio cigno non riesce più a mantenere il suo rango sull'acqua.

Non lotta più. Apparenze di lotta soltanto.

No, sì, no. Ma sì, mi lamento. Anche l'acqua sospira mentre cade.

*Balbetto, lecco la melma ora. A volte lo spirito del male, a volte l'avvenimento...
Ascoltavo l'ascensore. Ti ricordi, Lorellou, non eri mai puntuale.*

*Perforare, perforare, soffocare, sempre la ghiacciaia — miseria. Tregua nella
cenere, appena, appena; appena ci si ricorda.*

Entrare nel buio con te, com'era dolce, Lorellou...

Questi uomini ridono. Ridono.

Si agitano. In fondo, non vanno oltre un grande silenzio.

Dicono « là ». Sono sempre « qui ».

Non si affannano per arrivare.

Parlano di Dio, ma lo fanno con le loro foglie.

Si lamentano. Ma è il vento.

Hanno paura del deserto.

... Nella sacca del freddo e sempre la strada sotto i piedi.

*Piaceri dell'Arragale, qui soccombete. Invano ti chini, ti chini, suono dell'olifante,
siamo più in basso, più in basso...*

*Nel sotterraneo, gli uccelli mi volarono dietro, ma io mi volsi e dissi: « No. Qui,
sotterraneo. E lo stupore è la sua prerogativa ».*

Così andavo avanti da sola, con passo regale.

*Un tempo, quando la Terra era solida, ballavo, avevo fiducia. Ora, come sarebbe
possibile? Si stacca un granello di sabbia e tutta la spiaggia sprofonda, lo sai bene.*

Stanca, si spella del cervello e si sa di spellare, quel ch'è più triste.

Quando la sventura tira il filo, come scuce, come scuce!

« Inseguite la nuvola, afferratela, ma afferratela una buona volta », tutta la città si mise a scommettere, ma io non potei afferrarla. Oh, lo so, avrei potuto... un ultimo balzo... ma non ne avevo più voglia. Una volta perduto l'emisfero, una non si sente più sorretta, non ha più il coraggio di saltare. Non trova più la gente dove dovrebbe essere. Si dice: « Forse. Forse, chissà », si cerca solo di non mortificare gli altri.

Ascolta, sono l'ombra di un'ombra che si è insabbiata.

Nelle tue dita, un fluido così leggero, così rapido, dov'è mai ora,... percorso da scintille. Gli altri hanno mani che sono come terra, come un funerale.

Juana, non posso restare, ti assicuro. Ho una gamba di legno nel salvadanaro per causa tua. Il mio cuore è di gesso, le dita morte, per causa tua.

Piccolo cuore che ti affacci, dovevi tenermi con te prima. Mi hai fatto perdere la mia solitudine. Mi hai strappato via il lenzuolo. Hai fatto fiorire le mie cicatrici.

Lei mi ha portato via il riso sulle mie ginocchia. Mi ha sputato sulle mani.

Il mio levriero l'hanno messo in un sacco. Si sono presi la casa, lo sentite, lo sentite il rumore che fece, quando, approfittando dell'oscurità, la portarono via, lasciandomi nel campo come una pietra miliare. E sofferarsi tanto freddo.

Mi stesero sull'orizzonte. Non mi lasciarono più rialzare. Ah! Quando si è presi nell'ingranaggio della tigre...

Treni dentro l'oceano, che sofferenza! Su, andiamo, questo non è più essere a letto. Si diventa principessa in seguito, ce lo siamo meritato.

Ve lo dico io, ve lo dico io, davvero al punto in cui sono, conosco anche la vita. La conosco. Il cervello di una piaga ne sa di cose. Vede anche voi, andiamo, e vi giudica tutti, tutti quanti siete.

Sì, notte, notte, sì, inquietudine. Semiatore oscuro. Quale offerta! I riferimenti scomparvero in un baleno. I riferimenti scompaiono a vista d'occhio, con il delirio, con l'ondata.

Come si discostano i continenti, come si discostano per lasciarci morire! Le nostre mani, cantando l'agonia, si disciolsero, la disfatta dalle grandi vele passò lentamente.

Juana! Juana! Se mi torna a mente... Sai quando dicevi, sai, lo sai per noi due, Juana! Oh! Questa partenza! Ma perché? Perché? Vuoto? Vuoto, vuoto, angoscia; angoscia, come un unico grande albero sul mare.

Ieri, ancora ieri, ieri, tre secoli fa; ieri, sgranocchiando la mia ingenua speranza, ieri, la sua voce pietosa prossima alla disperazione, la sua testa subitamente gettata all'indietro, come un maggiolino rovesciato sulle èlitre, in un albero che all'improvviso frema al vento della sera, le sue piccole braccia di anemone che amano senza stringere, volontà come acqua che cade...

Ieri, bastava un tuo solo cenno, Juana; per noi due, per tutti e due, bastava un tuo solo cenno.

IL DISCORSO SU MICHAUX È IL DISCORSO DI MICHAUX

di

Piero Bigongiari

È questo il momento di Michaux in Francia, e se ne ha l'eco anche in Italia con la traduzione di *Altrove*, edito da Rizzoli nel 1966, che contiene il *Viaggio in Gran Garabagna*, *Nel paese della Magia*, e *Qui Poddemà*, seguito a ruota dalla traduzione feltrinelliana del 1967, in un unico volume, di *Miserabile miracolo* e de *L'infinito turbolento*. Il lettore italiano comincia a disporre delle carte utili per seguire il gran gioco di Henri Michaux.

Nato il 24 maggio 1899 a Namur, belga dunque d'origine, il poeta naturalizzato francese è uno dei massimi che tengano il campo oggi in Francia, in modo particolare seguito dai giovani ribelli che vedono nella sua ribellione estremamente riservata ma radicale uno dei poli della rotazione poetica novecentesca: una ribellione, la sua, ad ogni convenzione, in cerca del paese immaginario, ma da rendere naturale, in via di divenir naturale, della libertà interiore che è poi quella della « lontananza » interiore. Riprendendo il detto di Thomas de Quincey: « Una forma della verità, non una verità coerente e centrale, ma anzi laterale e divisa ». Per questo Michaux si è fatto esploratore e naturalista dei paesi lontani dell'immaginazione, del « lontano interiore »: perché quanto più avanza nella verità laterale e divisa, tanto più sente di ricostituirne il nucleo centrale, e tanto più sente di attingerne la coerenza suprema quanto più scende, con ogni mezzo, compresa l'esperienza della droga, nella sua intima, e vorrei dire infima, incoerenza. L'abisso di

Michaux gode appunto di questa incoerenza totale. Per Michaux non è la linea retta la più corta tra due punti; ma anzi la più spezzata e incoerente, appunto perché tale, è sempre la linea di una frontiera naturale, non la linea innaturale di una frontiera imposta dall'uomo.

Questo, dicevamo, è l'anno di Michaux. I Cahiers de l'Herne gli hanno dedicato, a cura di Raymond Bellour, un numero eccezionalmente nutrito. Gallimard gli ha pubblicato la nuova edizione delle « pagine scelte », *L'espace du dedans*, e *Les grandes épreuves de l'esprit et les innombrables petites*. La galleria parigina « Le point cardinal » ha promosso questa primavera un'esposizione dei disegni scelti dal '46 al '66, compresa dunque la serie dei disegni cosiddetti mescalinici, cioè creati dopo l'inizio dell'esperienza controllata della droga, il che accade dal 1956. Infine a Venezia, a palazzo Grassi, è tuttora aperta la mostra che comprende l'immenso sismogramma mescalinico e no di Michaux disegnatore. Nelle edizioni della galleria Flinker intanto è uscita da poco un'opera capitale come *Vents et poussières*. Né si dimentichi che il poeta rifiutò alla fine del '65 il Grand Prix National des Lettres attribuitogli per l'insieme della sua opera.

Tenerissimo uomo, vero lemure dell'immaginazione come mi apparve in una mia visita nella sua casa parigina nel '51, immersa nella penombra perché le sue pupille dilatate non reggevano al fuoco inclemente della luce primaverile, Michaux non ama i riconoscimenti, direi non ama essere riconosciuto. Ama vivere in incognito sulla terra, che è una terra da sorprendere. I suoi viaggi sono tutti « viaggi d'espatriazione », come ha dichiarato: « egli viaggia *contro* ». Ma *contro* qualcosa, qualcosa di limitato dalla tradizione e dalla tribù, per qualche altra cosa, per assimilarsi a un universo a cui, sempre per sua dichiarazione, ha faticato ad aprirsi. I suoi segni sono la fatica istrionica e testarda dell'apertura dall'imo del seme: hanno anche per questo qualcosa di seminale nella *craquelure* di un universo turgido: un'aria divertita e paziente di dolore originario, che tanto più appare gratuito quanto più risulta intimamente creativo. E lo scambio sull'*io* primario diventa lo scambio perpetuo di un *io* orfano e prenatale: questa la strana, misteriosa contraddizione di Michaux. Né posso dimenticare quanto Michaux in quella penombra tra spettrale e borghese della sua civilissima casa ebbe a dirmi, con tenerezza

suprema, dei suoi viaggi in Italia: misteriosi, come in un tunnel, fino a Siena e nel Senese, a scoprire il segreto della terra e del segno terrestre; e di Firenze che egli ha amato perché, venutovi la prima volta con la moglie che studiava la civiltà etrusca, gli ricordava ancora il luogo segreto di un affetto prima che la prova atroce del fuoco distruggesse cotesto affetto in modo inumano. Perché, sì, la sua donna, ancor giovane, era morta qualche anno dopo nel fuoco, in una fiammata, sotto gli occhi impotenti del poeta, come poi abbiamo visto ardere senza protesta, divenuti la pira di se stessi, i bonzi in Oriente. Ed ora quelle pupille dilatate che non sopportavano la luce, mi parevano offese da quel fuoco inumanamente primigenio, distruttore d'ogni amore terrestre. Le mosse feline del poeta aggirantesi tra i mobili spigolosi mi parevano sulla difensiva rispetto alle offese luminose in agguato del mondo.

Col suo ultimo libro, *Les grandes épreuves de l'esprit*, Henri Michaux continua la propria intrepida esplorazione del subconscio, di quel « subconscio ostile al conscio » perché « *Io* è fatto di tutto », « *Io* non è che provvisorio » e « Forse non si è fatti per un solo *io* »; ma dalla scissione dei personaggi ottenuta per « un accidente, un'emozione, un colpo sulla testa » il poeta è passato alla scissione delle immagini, vertiginosa, del personaggio sperimentale *Io*, a una sorta di integralità immaginaria ottenuta nel « finito » del personaggio che rivela l'infinità del finito di cui consta attraverso l'esperienza insieme scissionistica e unitaria della droga: un'unità vertiginosamente labile, ma compiuta nella eterogeneità dell'immagine rispetto alla omogeneità distrutta (che è il finito) dell'immaginante. Si ricordi: « Forse non si è fatti per un solo *io*. Si ha torto a volercisi attenere. Pregiudizio dell'unità. In una doppia, tripla, quadrupla vita, ci si sentirebbe maggiormente a proprio agio, meno rosi e paralizzati dal subconscio ostile al conscio (ostilità degli altri *io* spogliati). La più grande fatica di una giornata e di una vita potrebbe proprio essere dovuta allo sforzo, alla tensione necessaria per conservare uno stesso *io* attraverso le tentazioni continue di cambiarlo ». Dopo che con i quattro libri precedenti, *Miserable miracle*, *L'infini turbulent*, *Paix dans les brisements*, *Connaissance par les gouffres*, egli ci aveva dato un itinerario millimetrico sull'infinito *hérissé* dalla mescalina, con questo quinto

volume *ad hoc* si rivolge dal senso dell'enorme provocato dalla droga al senso della norma che il *descensus* sulla terra e nell'incoerenza della terra, fa ritrovare all'uomo, ma all'uomo che dalle prove negative è stato messo nella situazione di poter misurare tutta la dimensione delle prove positive, nel senso che egli ha potuto aprirne tutta l'infinita dialettica per opposizione a quel negativo esplorato palmo a palmo. L'antico *descensus ad inferos* per questo poeta s'è trasformato in un *ascensus ad inferos*. L'opposizione inerente nell'esperienza controllata che la droga scatena e di cui il poeta traccia i referti, fa sì che proprio il salire verso gli antichi *paradis artificiels* baudelairiani, sia in verità un aprirli dialetticamente alla perdizione che il profondo, l'abisso, provoca. Quanto più l'allucinogeno innalza tanto più l'uomo discende i gradini di un'esperienza dissociata e fissata nei suoi istanti resi assoluti appunto dalla mancanza di qualsiasi contestazione. Ma ora la contestazione è data dall'infinità stessa della norma che, proprio in quanto chiusa, si rivela infinita. Si apre « le merveilleux normal », preannunciato dal ritorno del « penser »: « Il rentre dans le penser. Le penser " rentre " en lui ». Ma che cosa ciò significa se non che si riapre la clausola della norma, necessaria perché si riapra il circolo analogico dell'infinito? Il pensare dunque apre e chiude, cioè rende reversibile l'aperto e il chiuso, apre la norma all'infinito per quanto l'infinito si chiude cioè si normalizza nella propria significabilità. Il segno è chiuso, convenzionale, normale proprio per scatenare l'enormità dei suoi significati. E d'altronde il pensare, se si dà uno spazio e un tempo, cioè praticamente se si chiude superando la propria istantaneità, diviene memoria. L'alienato che ritorna in sé può « s'orienter en sa mémoire, en son entourage, en son avenir ». Ed è chiaro che ha un passato e un futuro solo chi è limitato, o meglio solo chi avverte il proprio limite, cioè solo chi si dà una norma, chi cade sotto la *mainmise* della norma.

L'antico Verne-Gulliver dei Viaggi in Gran Garabagna, Poddemà e altri consimili paesi assoluti, concluso il suo *Milione* fantastico, si è trasformato in questi ultimi anni in una specie di Leonardo esploratore e trascrittore dell'universo mescalnico, infinito poiché la mescalina « rifiuta il movimento del finito ». D'altronde, come nota Blanchot, « ogni luogo assolutamente privo d'uscita diventa infinito ». E Michaux nella sua prefazione ad *Ailleurs*

che raccoglie appunto i suoi viaggi immaginari dichiara: « Certi lettori li hanno trovati un poco strani quei paesi. Ma non durerà. È un'impressione che sta già passando. — Anche chi voleva scappar via dal Mondo lo traduce. Chi potrebbe scappare? Il vaso è chiuso. — Questi paesi, come potrete constatare, sono, tutto sommato, perfettamente naturali. Li ritroveremo ovunque... molto presto. Naturali come il mondo dei pianeti, degli atomi, degli insetti, naturali, soprattutto, come l'appetito di vivere, l'appetito di rompere, come la carestia, come la durezza della scienza, come la sete di trasformare, di rifare, di oltrepassare, di cannoneggiare gli atomi, di uscire dalla patria... di aggiungere qualcosa ai milioni di "possibili" ». Michaux esplora il finito come se fosse un infinito proprio perché è un finito chiuso perfettamente nella, e dalla, sua finitudine. È stato detto che Michaux « ha l'animo del naturalista », e in un certo senso è vero: nel senso che la natura deve diventare naturale, e l'immaginazione è una sorta di pre-natura, l'immaginazione è un elemento prenaturale. E il poeta descrive accuratamente, appunto da naturalista, questa pre-natura, questo naturalizzarsi della natura immaginaria.

Ora, nel passaggio dalla sua prima fase, questa immaginaria e « naturalistica », alla seconda, l'attuale, sotto il segno dell'esperienza mescalina, il poeta non ha fatto altro che « tradurre », per adoperare la sua dizione: « Anche chi voleva scappar via dal Mondo lo traduce ». Egli presta la sua intelligenza a tale forza scatenante, se ne lascia imbeverare, trascrive sotto dettatura, e dittatore è appunto l'allucinogeno detto Mescalina, tratto dal peyotl che le tribù messicane utilizzavano e utilizzano ancora « per incontrarsi col divino ». « Pianta per l'ignorante, *Echinocactus Williamsii* per il botanico, peyotl per coloro che sanno, è un dio, un dio che largisce la sua divinità. Difatti si mangia, si assorbe, si consuma e allora il dio divinizzante non tarda a manifestarsi, in luci soprannaturali..., in una sorta di promessa e di pregustazione d'immortalità, di perennità, e così in colori, fatti di tutte le sfumature e di uno splendore e di una finezza di cui l'uomo, abbandonato alla sua semplice immaginazione, è palesemente incapace ». Condensato, il peyotl diventa mescalina: dio dissacrato che però non perde il suo potere infinitizzante. E qui Michaux diviene il Leonardo di questo « cattivo infinito », secondo la dizione di Hegel, col disegno e con quel segno a termine apparentemente

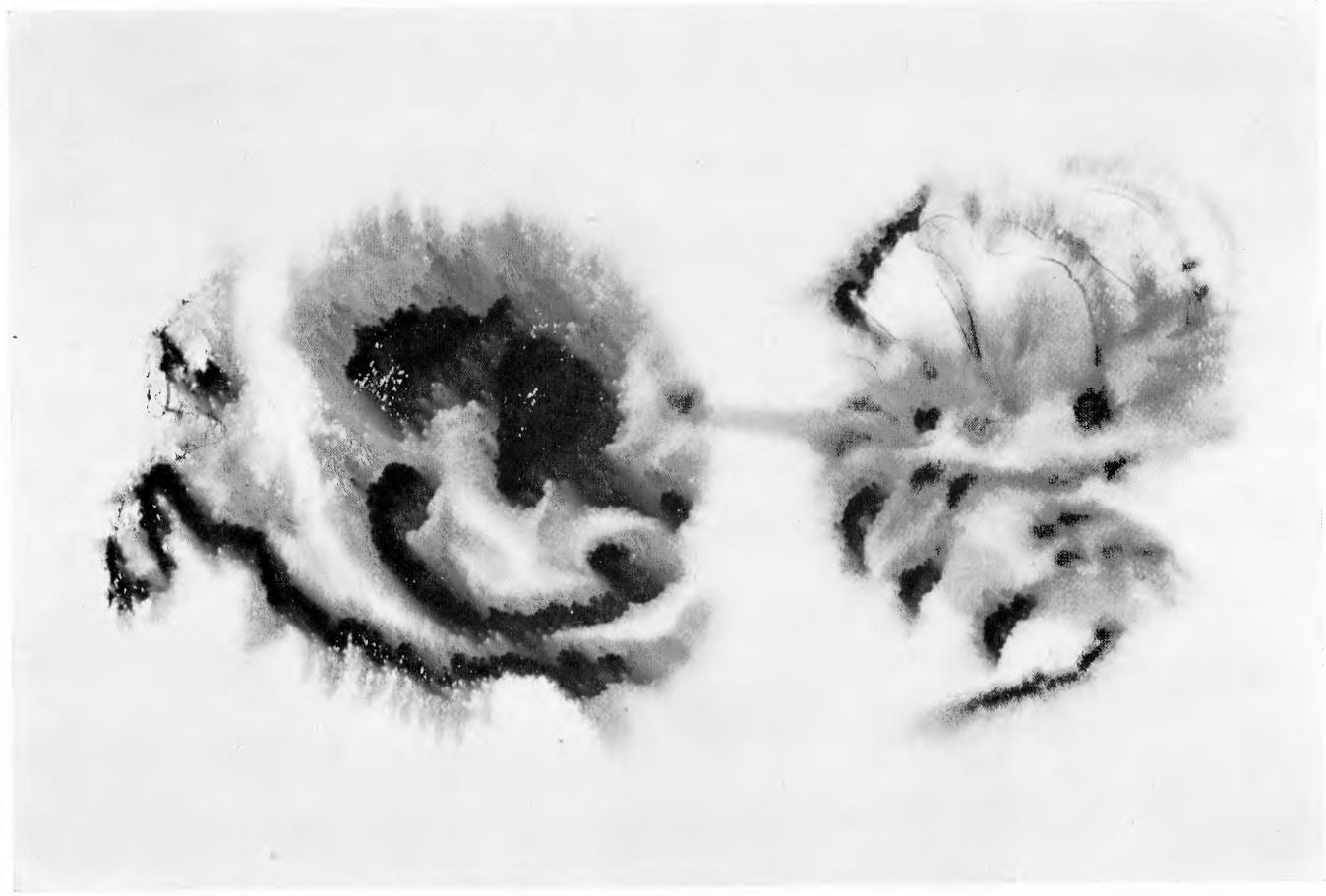
fisso che è la parola. I suoi ultimi libri, quelli che ho citati, insieme ai disegni mescalini, sono i codici in cui è racchiusa in un linguaggio splendido l'esperienza del « miserabile miracolo » che si attua in un « infinito turbolento », e turbolento perché turbato da una cattiva eternità, che è d'altronde l'unica che può fare da cavia alla poesia. La « buona » eternità è solo in ipotesi, e solo ipotizzabile per trarne per opposizione la mala coscienza dell'eterno che sola l'uomo può vivere per riferirla all'uomo. L'esperienza mistica, quella della buona eternità, è irriferribile perché per sua natura ineffabile. Ora, la mescalina cerca di rompere il confine tra la buona e la cattiva eternità, ma appunto in ciò sta l'ambiguità dei suoi risultati. I quali cercano il segno che li certifichi mentre proprio il segno si pone come elemento finito scatenante l'infinito. Ora tutta l'allusorietà della droga sta appunto in questo rifiuto del movimento del finito mentre il poeta cerca di costringerla ad accettarlo. L'opposizione è insanabile, nel nucleo stesso dell'esperienza vissuta, che tende a scindersi nei dati del referto proprio mentre il referto mira a saldarsi nell'indocumentabilità della poesia. La linea di confine è « une ligne qui se brise en mille aberrations », come dice in *Miserable miracle*.

È un'esperienza analogica, un'esperienza cioè per interposto mezzo sperimentale che è appunto l'allucinogeno, ma un'esperienza che conoscendo i propri limiti analogici, li varca in verità non nella preda che la droga mette a disposizione dell'uomo nella riserva di caccia vietata, bensì nella precisione trascrittiva che fa sì che i referti dell'esperienza, presupponendo la norma del linguaggio, la provocano con l'enormità tematica a cui il linguaggio è sottoposto in quanto contenitore di quelle visioni provocate.

Ma proprio dove la linea di confine si spezza il poeta può mandare avanti la propria coscienza. Allora il diagramma si fa stato di coscienza, il disegno inconscio si fa segno di un alfabeto da utilizzare per il discorso poetico. Insomma, proprio perché ha accettato volontariamente di sottoporsi alla esperienza mescalina, direi in termini clinici, il poeta non vi rimane incluso. Anzi, il grande escluso dai paradisi artificiali è proprio il poeta, che batte alla porta dei paradisi esplorati con intatti i propri segni autonomi: segni, si direbbe, vaccinati dall'esperienza della droga alla quale le parole e le tracce disegnative sono state prestate per ottenere ogni volta la propria



1 - Henri Michaux: *Gouache* (1948)



2 - Henri Michaux: *Acquarello* (1961)

reattività interna, per attingere il proprio stato di opposizione naturale. In definitiva l'esperienza mescalina di Michaux cauterizza, dall'oppio di de Quincey in poi, la grande tentazione romantica, che da Baudelaire a Rimbaud ha percorso e accompagnato la dissacrazione progressiva dell'uomo nella sua complementare consacrazione poetica. Ora, proprio dove l'esperienza poetica tenderebbe a ipotizzarsi come esperienza mistica, il poeta torna indietro. Il poeta, in vista del tempo, comprende troppo bene che non può entrarvi da solo. Il poeta non è un morto vivo nel giudizio di Dio, ma il simbolo stesso della vita legata all'incertezza suprema per darsi nell'opera come suprema certezza. Il poeta insomma non può abbandonare l'uomo dell'umanità per individualizzarsi nell'umanità dell'uomo; o almeno tale si individualizza, quando perde, e necessariamente perde, la propria individualità.

Ecco lo stupendo Michaux di *Paix dans les brisements*, del '59, ecco il Michaux più leggero, aria d'abisso nell'aria delle cime, quando il bagaglio non pesa più, uno non se lo ritrova più accanto, sollevato dall'inondazione, un'inondazione che porta a destinazione l'uomo, il proprietario leggero, il proprietario della suprema levità:

l'aria

l'al di là dell'aria è il mio protettore

*l'inondazione ha sollevato i miei fardelli
l'abbandono dell'impero di me m'ha esteso all'infinito
non ho più bisogno del mio cadavere
non vivo più che della vita del tempio*

*colui che è qui non è più rivestito
fuori del suo corpo il deserto l'approvigiona*

*il male è immolato al bene
l'impuro al puro
il laterale al diritto*

*il numero all'unico
e il nome è immolato al senza nome
purità mi genera
ho passato la porta
passo una nuova porta
senza fare rumore, passo oltre nuove porte*

*l'acqua che mi porta via, più leggera delle acque della terra
porta via anche le nuvole dense
dal firmamento della mia anima*

*tremore sì lieve in me
che mi mantiene una pace sì grande*

*oggetto non è più ostacolo
sapere, calcolo non è più ostacolo
memoria non è più ostacolo*

ho lasciato dietro di me lo sciocco, il sicuro, il competitore

*per un'estrema sottigliezza passo
per una sottigliezza
che in natura non ha l'uguale
la corrente leggera, onnipotente m'ha spogliato
i miei rifiuti non mi s'incollano addosso*

*purificato delle masse
purificato delle densità
ogni rapporto purificato nello specchio degli specchi
rischiarato da ciò che mi spegne
portato da ciò che mi annega
sono fiume nel fiume che passa.*

Una tale « estrema sottigliezza » di cui non è l'uguale in natura è l'ipotetica *reductio ad unum* (ma non si dimentichi il temuto « pregiudizio del-

l'unità») della pluralità dell'io. Ed ecco che noi vediamo avverarsi per Michaux la sentenza che egli attribuisce al « grande Ravaj»: «Raccogliere in se stessi qualcosa di tanto piccolo che anche morti ancora lo si conservi». Sempre ne *Gli Orbùsi*, dal suo *Viaggio in Gran Garabagna*, dice: «Filosofi con un gusto nostalgico per la saggezza e per l'aldiqua della vita, credendo che l'uomo sia non un essere ma uno sforzo verso l'essere, incessantemente trattenuto dalle provocazioni del mondo esteriore a una scala infinitamente e mostruosamente al di là della sua dimensione reale che è infima e alla quale bisognerebbe attenersi». Ebbene, tutta la poesia di Michaux è «uno sforzo verso l'essere»: c'è nella sua poesia un fluido scorrere, per una fretta o meglio una mobilità interna, verso l'infinità della «dimensione reale». Come le acque corrono al basso, la poesia di Michaux corre all'infimo. L'infimo è la polarità insita nella sua suprema mobilità, nel suo pluralismo soggettivo. Ma l'infimo, la miserabilità del miracolo, non è poi altro che il riscatto dell'abissalità umana, dell'abissalità romantica. Attraverso la cruna dell'infinito dovrebbe passare quel «qualcosa di tanto piccolo che anche morti ancora lo si conservi». E che altro è questo «qualcosa» se non una particola dell'eterno, che si dia all'uomo per contraddizione all'«essere» che egli non è, all'uomo che si riconosce come «uno sforzo verso l'essere» e agisce in conseguenza? Ricordo la straordinaria, ernstiana fine de *Gli Orbùsi*, a proposito delle danze delle Orbùse; «Le mani sono troppo affamate, distaccate, volontarie. Non ci si abita. "No!" dicono di esse gli Orbùsi "in verità non conservano la vita; l'essere vi passa di corsa"». Questo essere non trattenuto dalle mani delle Orbùse, che altro è se non lo «sforzo verso l'essere»? Occorrono per trattenerlo, mani poco affamate, attaccate, involontarie. Occorre insomma un essere multiplo, una specie di io-polipo tentacolare, perché lo sforzo verso l'essere divenga, semplicemente, un essere; ma questa è ancora una figura michauiana. Proseguire il discorso su Michaux, a un certo punto significa proseguire il discorso di Michaux: immedesimarsi nella sua mobile pluralità, proseguire l'Odissea mentale di un Ulisse discreto e come invisibilmente immerso nelle avventure immaginarie proprio per tentare di conservare «attraverso le tentazioni continue di cambiarlo», necessarie tentazioni aggiungo, uno stesso io, quello che dovrà sbarcare a Itaca.

L'OPERA PITTORICA DI HENRI MICHAUX

di

Carla Lonzi

Nei confronti del proprio lavoro letterario Michaux ha dichiarato esplicitamente che il suo intento non si volge tanto alla creazione di un'opera poetica, quanto all'invenzione di possibili testi di magia. E l'affermazione vale anche, e soprattutto, per la sua attività di pittore di cui si è avuto saggio anche in una recente mostra di Palazzo Grassi a Venezia. Fin dall'inizio le immagini che Michaux evoca non contengono affatto la gioia di apparire al mondo propria delle arti figurative. E in effetti la spinta che l'ha portato ad accostarsi alla pittura è in tale direzione: per trovare un modo di « intervento » nella realtà più diretto di quello verbale; ma ciò accadde a Michaux solo dopo aver visto opere di De Chirico, di Ernst, di Klee, intorno al '25; fino allora la pittura, questo più di realtà aggiunto alla realtà, non l'aveva minimamente interessato. Ma anche nei pittori surrealisti a cui si avvicina, l'immagine nasce con un impulso che sottintende la positività del partecipare al mondo. E anche nei pittori del dopoguerra a cui si apparenta, in un Wols per es., malgrado gli elementi di angoscia o di contrazione contenuti nelle opere, la pittura scaturisce con una congenita soddisfazione del suo rivelarsi.

Michaux sembra far eccezione, indubbiamente perché le sue immagini sono legate strettamente a un'utilità personale, a una loro funzione di terapia magica. Un'osservazione del genere, dal punto di vista di un'estetica tendente a distinguere la poesia dalla non-poesia, suonerebbe come una con-

danna, ma interessarsi a Michaux non ha senso per chi trova utile appoggiarsi a formule basate sul principio che l'arte è una catarsi. Per Michaux l'arte non è catarsi, anzi ricettacolo di tutte le paure che via via s'incontrano sul cammino del vivere, e l'originalità di ogni opera appare collegata alla particolarità della paura di cui in quel momento l'artista si vuole liberare e giustifica il carattere di sfrenata aggressività interiore con cui l'operazione viene compiuta.

In questa attitudine magica consiste essenzialmente la singolarità della sua situazione nel complesso dell'arte contemporanea. Sebbene da mezzo secolo ad oggi i riferimenti alle arti negre e oceaniche siano stati infiniti nell'arte europea, la diversità dei risultati è sempre apparsa evidente: un'arte di esorcismi serviva a suggerire gli elementi plastici a un'arte di catarsi. Proprio perché scaturite da un atto di esorcismo la statua negra o la maschera oceanica sono in sostanza prive di consapevolezza formale, almeno come la cultura occidentale l'ha concepita finora. Ed è in questo stesso senso, in questo imporsi dell'immagine esorcizzata sulla forma, che Michaux partecipa, con un significato davvero irripetibile, a quelle correnti del dopoguerra definite ormai, per convenzione e in blocco, informali.

Nel momento stesso in cui se ne avverte l'importanza, la personalità di Michaux ha questa prerogativa: di non prender campo come fenomeno centrale. E non nel senso, beninteso, di un giudizio di valore, ma nel senso che l'artista belga ha sviluppato di sé un destino così inedito da farlo sentire completamente spaesato nell'ambito della civiltà contemporanea. Un sottofondo di colpa, un senso di inettitudine risibile costituiscono la base psicologica della sua condizione, di uno che, non disposto ad abbandonare la via della verifica interiore, non riesce tuttavia a sollecitare dentro di sé alcun motivo di adesione o di rifiuto, a evadere da un'ossessiva equivalenza e incombenza di tutte le cose. Mentre chiunque, prendendo atto di sé come estraneo alla collettività, cerca di superare — non fosse che nell'anarchia — quella condizione, Michaux l'assume come un dato di fatto. Perciò la sua opera si presenta integralmente non problematica, come non problematico è il destino di vittima che via via ha secondato e accettato per poter condurre una esplorazione dell'esistenza al limite dell'annullamento.

Quanto alle opere cosiddette « mescalinee », contrariamente a quanto si può supporre e a quanto talvolta è stato scritto, Michaux non disegna sotto l'influenza della mescalina; la pittura viene dopo come modo di rivivere, in seconda istanza, un'esperienza probabilmente autosufficiente, che assorbe tutte le facoltà dell'individuo e paralizza la necessità stessa di esprimersi, oltre a impedirgli, materialmente, il controllo della mano. La mescalina diventa così il veicolo dell'annullamento di Michaux: lo porta faccia a faccia con la propria fermentazione interiore come a un fatto obiettivo, che agisce per proprio conto. Le sue « proprietà » così squallide, dove niente avviene e niente ha consistenza, diventano a un tratto, sotto l'influenza della droga, luogo di esplosioni immediate, di devastazione, di rapine; l'io non può che essere spettatore di un movimento completamente spontaneo. La « meravigliosa pazienza » dell'agguato alla propria vita interiore, la frustrazione diventata virtù dell'attesa, le doti disperate del masochista che rinnovano la sua sconfitta, lasciano finalmente la preda; qualcosa veramente accade, si muove in miliardi di vibrazioni, respira, esiste: « La fermentazione interiore vorrei dipingerla, lei, intanto che dipingere con lei o grazie a lei ... » sono parole di Michaux.

RITRATTO COME QUARTINA

di

Antonio Corsaro

Nonostante talune alternanze contraddittorie e spesso confuse, comuni per altro ai periodi d'intense suggestioni evolutive, l'inizio del sec. xvii, nell'aria di Malherbe, a breve distanza da Corneille, quando ancora la prosa incisiva di Pascal e la fredda ma rigorosa cadenza di Boileau non avevano rivelato il loro classico splendore, si dirige in ogni senso alla ricerca di un discorso inedito. Nel secondo cinquantennio avremo la nuova poetica del romanzo con Charles Sorel, Madeleine de Scudéry, Segrais, insieme a fitti dibattiti e lunghe trattazioni. ⁽¹⁾ Primo momento di un tempo di romanzo, ancora sbattuto fra il passato pur vivo e il presente tutto mosso da chimeriche inquietudini, sarà l'*Astrée* di Honoré d'Urfé: pastorelleria a chiave spagnolesca e italianizzante. Mentre, morto Jodelle, quasi spenta la patetica retorica del pur vigoroso Garnier, si annunzia il meccanismo psicologico del teatro corneiliano e delle *histoires* accentrate sul ritratto dell'eroe che prosegue la strada della restaurazione di Alexandre Hardy, contrastata all'Hôtel de Bourgogne; del ronsardiano Claude Billard; e dei garnieriani Jean de Schélandre e Antoine Montchrestien, dediti a cantare più la « misère » che la « grandeur » dell'uomo, in tono elegiaco e prezioso. I legami col teatro cinquecentesco vanno a grado a grado allentandosi, e la dottrina della *Pléiade* tipizzata da Garnier, sul tramonto del sec. xvi, ora cede alle transazioni della tragedia irregolare, quando l'adesione all'antico eroe plutarchiano (e Amyot ne dava *Les Vies complètes* in traduzione impareggiabile), l'interesse cioè per l'immagine dell'uomo cristallizzata in emblema, come in una figurazione ritrattistica, resiste contro l'indebolimento delle *bienséances*, le modificazioni tecniche e l'apparizione sulla scena di personaggi più dimessi e scoloriti. Come Hardy, al di là di ogni rimaneggiamento, resta nel giro degli acquisti rinascimentali — e si potrebbe

⁽¹⁾ Cfr. A. PIZZORUSSO, *La poetica del romanzo in Francia (1660-1685)*, ediz. Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1962, pp. 31-54 e 55-78.

sempre ricondurlo nell'ambito dell'*Art poétique* di Laudun d'Aigaliers, che faceva ruotare l'azione tragica intorno alla figura di un eroe — così Théophile, con classica nobiltà, e Racan, con le sue *Bergeries* liricizzanti non lontane dalla *Sylvie* di Mairet, danno l'idea di uno sviluppo lento che a mala pena si stacca da una pallida illustrazione storica e moralistica.

Però tutti gli scrittori di teatro — e mettiamo nel conto Jean de la Pérusse, Jacques Grévin, François Habert, Jean de la Taille, Nicolas Filleul, Florent Chrestien, Rivaudeau — pur incapaci di fornire una salda struttura drammatica, tendono a disegnare il medaglione, il carattere, il tipo, l'individuo rivestito di quelle virtù eroiche e seneciane che avrebbero fatto bella mostra dinanzi ai Valois e a Enrico IV, nei quali si riassume la gloria e la grandezza della Francia, secondo la mentalità ritrattistica dell'epoca, particolarmente delineata nei personaggi — *Porcie, Hippolyte, Marc-Antoine, Cornélie, Antigone, Bradamante, Phèdre* — di Robert Garnier: mentalità che vedremo in tutto rispettata e risolta nella sua forma assoluta in Corneille, Racine, e persino in Rotrou.

Nella confluenza di simili esperimenti anche la commedia di carattere, dalla *Maubertine* di Grévin al *Brave* di Jean-Antoine de Baïf, da *La Reconnuë* di Rémi Belleau a *Les Contents* di Odet de Turnèbe, conserva il medesimo paradigma formale, anche quando soggiace ai modelli latini e italiani senza eccessiva fortuna. Tragedia e commedia della *Renaissance* portano sulla scena eroi e caratteri, favorendo un modo di rappresentazione tipica nella misura del « portrait », dove sembra si possa rinvenire non solo un segno della struttura spirituale, e quindi semantica, del tempo, ma una premessa a determinati moduli del teatro secentesco, e non del teatro soltanto. Del resto, dal momento in cui l'uomo rinascimentale comincia a sentirsi « Maître », il solo individuo degno di rispetto, che lavora alla propria autonomia di fronte a Dio e alle cose, egli non fa che intraprendere, dapprima quasi ignaro dell'esito cui si dispone e in seguito nella piena consapevolezza della propria forza attiva, il ritratto eterno di se stesso. In Italia qualcosa di simile accadeva nella maturazione di quello che s'è voluto definire il « famoso *pastiche* del Bello ideale », ⁽¹⁾ riconducibile al ritratto ideale pur tenendo conto di una tal problematica definizione volta a stabilire se si tratti di « un'illusoria interezza della personalità » o di una rappresentazione liberata dal confronto con l'oggetto esteriore. ⁽²⁾ Certo però che la biografia d'arte, ad esempio, finiva in un ritratto eroico e idealizzato.

Analoghe considerazioni potrebbero farsi spostando lo sguardo sulla prosa che si rin-

⁽¹⁾ F. ULIVI, *Galleria di scrittori d'arte*, Sansoni, Firenze, 1953, p. 48.

⁽²⁾ Id., *op. cit.*, 48. Le parole di Raffaello in una lettera spedita forse nel 1514 da Roma al Castiglione: « io mi servo di una certa idea che mi viene nella mente », contengono senza dubbio un riflesso dell'estetica neoplatonica allora diffusa; ma rispecchiano a un tempo una forma mentis perentoriamente ritrattistica in correlazione al « ben ritrar » espresso in un sonetto attribuito all'Urbinate, ma quasi certamente apocrifo. Per un'indagine poi ancor più compiuta sulla concezione del ritratto in Italia durante i periodi contemplati in questo nostro saggio piuttosto sommario, v. L. GRASSI, *Lineamenti per una storia del concetto di Ritratto*, in « Arte antica e moderna » (Studi di Storia dell'arte, raccolta di saggi dedicati a Roberto Longhi in occasione del suo settantesimo compleanno), n. 13-6, 1961, Sansoni, Firenze, pp. 477-494.

nova e tocca un'alta perfezione nell'opera di Chapelain, Conrart, Balzac, Coeffeteau, Vaugelas. Ma qui ci basti indicare l'intonazione al modulo comune di una tecnica che non poteva non essere anche un problema di strutture linguistiche: un problema cioè di modelli verbali, di topica e costrutti, secondo un ordine tecnico preconstituito che finiva nell'astratto, ma presupposto di una ricerca empirico-psichica dove, senza adesso voler dare alle parole una configurazione segnica al modo della moderna stilistica, il processo semiologico conduceva a un super-linguaggio, a un linguaggio illustre, staccato dall'uso, con un suo dizionario eletto e autonomo: specchio, ritratto di eroi intellettuali, qualcosa come una tale iconografia della lingua, in cui i *Précieux* conducevano il gioco a suon di elaboratissime metafore.

Vogliamo dire in sostanza che dal Cinque al Seicento francesi, lungo un processo di modificazioni e di rinnovamento, la letteratura, e l'arte come vedremo, si orientano costantemente verso il ritratto. Se ci fu *renouveau* dall'uno all'altro secolo, esso avvenne sotto il segno del « portrait ». Si guardi al piano delle evoluzioni figurative. È stato ben fissato nell'allegoria uno dei legami più evidenti dell'arte secentesca col passato medievale fino al sec. XVI. Stabilito il peso di relazione segreta, quasi di un'arcana e indissolubile « correspondance », tra i contenuti dell'allegoria medievale e quelli successivi, la critica storica, seguendo gli sviluppi e le applicazioni nel sec. XVII, ha trovato che essa da mistica s'è fatta morale, senza per questo smettere di continuare ad essere un mezzo necessario di rappresentazione artistica. ⁽¹⁾ Di tal parere, ad esempio, era Félibien, il quale riteneva che i soggetti della finzione mistica s'accordassero perfettamente con la poesia e celassero anzi « une savante moralité », vale a dire una sapiente lezione nonostante quel che avrebbero potuto pensarne i « casuistes raillés par Pascal ». ⁽²⁾ Alla stessa stregua R. de Piles ammetterà che l'invenzione allegorica dev'essere « intelligible, autorisée, nécessaire », poiché il pittore deve dilettere « par la variété » unita all'invenzione storica e mistica. ⁽³⁾ E l'allegoria in pittura non era poi che il « merveilleux » della poesia, a sentire i maestri di retorica. ⁽⁴⁾ (Anche La Fontaine e Boileau ne facevano un uso normale per conferire a certi temi *rebattus* un timbro nuovo). Dal plafond della *Chambre du Roi* delle Tuileries, dipinto dal Mignard, ai romanzi della Scudéry non passa che una differenza di mezzi espressivi: « On pourrait, dice bene

⁽¹⁾ L. HAUTECEUR, *Littérature et peinture en France du XVII^e au XX^e siècle*, Paris, 1942, p. 10 sgg. E si veda la *Chronique* di Rodulfus Glaber (sec. XI), dove il cronista benedettino enumera una serie di rapporti mistico-allegorici fra i quattro evangelisti, i quattro elementi, le quattro virtù cardinali, le quattro facoltà dell'anima, i quattro fiumi dell'Eden, le quattro età della terra, ecc., considerati, tali rapporti, costitutivi essenziali della storia sacra e profana. Si direbbe che qui le baudelairiane « correspondances » simbolistiche abbiano avuto un remoto e, va da sé, diverso preludio.

⁽²⁾ A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies des Peintres*, éd. 1685, I, p. 432. E sulla denuncia pascaliana si ricordi il pensiero notissimo: « Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire pas les originaux ».

⁽³⁾ R. DE PILES, *Cours de Peinture par Principes*, Paris, 1709, p. 66, (verso la fine del trattato la *Balance des Peintres*).

⁽⁴⁾ Cfr. V. DELAPORTE, s. j., *Du Merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV*. (Thèse pour le doctorat présentée à la Faculté des lettres à Paris), Rétaux-Bray, Paris, 1891, p. 13 sgg.

l'Hauteœur, avec les tableaux de l'époque, illustrer les poèmes dynastiques du temps, l'*Ode à Louis XIII* de Malherbe, l'*Ode au Roi* de Boileau, et tous les vers de Benserade et toutes les épîtres dédicatoires». ⁽¹⁾ Il P. le Bossu, nel suo *Traité du poème épique* (1675), definiva l'Epopea un discorso inventato con arte allo scopo di educare i costumi attraverso allegorie istruttive, anche se poi Molière, Corneille, La Fontaine, proponevano all'arte il solo compito di rappresentazione naturale che dilettaesse lo spirito. Ma di solito pittori e poeti non altro chiedevano all'allegoria che il simbolo, l'ornamento dei sentimenti interiori. L'arte e la poesia avevano il dovere di « peindre » le passioni. ⁽²⁾

Ora nel sec. XVII dipingere le passioni voleva dire evocarle al punto da darne un'immagine visiva. Ma tale evocazione doveva presupporre la conoscenza della natura guardata con sospetto, della natura ingannevole, offuscata dalla macchia originale. Al di là delle apparenze naturali si rendeva necessario perciò speculare sull'ordine dei sentimenti e dei pensieri per giungere all'assoluto della passione, all'immobilità dell'uomo interiore. Di qui la relazione che nasceva tra la teoria cartesiana della conoscenza quale strumento preliminare alla scoperta dell'uomo nel suo intimo più remoto e la richiesta di Richelieu all'Académie française di un dizionario e una grammatica che servissero come misura di giudizio estetico. L'*ergo sum* dopo il *cogito* persino nello stile. Per questo si andava a prendere lezioni da Malebranche che poneva l'essenza dello spirito nel pensiero e vedeva in un corpo non tanto l'estensione quanto la sua idea. Parimenti la vera poesia e la vera pittura venivano indotti ad attingere lo spirito, l'idea, il pensiero: « Avant donc que d'écrire apprenez à penser » (Boileau, *L'Art poétique*, I, 150), e così prima di dipingere. Fréart de Chambray, contemporaneo di Descartes e di Malebranche, era convinto che « l'entendement est le premier et le principal juge des ouvrages de peintre », come poi riterrà Poussin. ⁽³⁾ Tutta la scuola classica credeva nell'esistenza delle Idee, e a tale credenza assimilava poesia e pittura. Il Dufresnoy interpretava una convinzione diffusa scrivendo:

*Ut pictura poësis erit, similisque poësis
Sit pictura; refert par aemula quaeque sororem
Alternatque vices et nomina: muta poësis
Dicitur haec, pictura loquens solet illa vocari.* ⁽⁴⁾

⁽¹⁾ HAUTECEUR, *op. cit.*, p. 13.

⁽²⁾ Sul termine « peindre » adottato nel sec. XVII, v. le chiarificazioni esatte di A. PIZZORUSSO, *La poétique de Fénelon*, Milano, Feltrinelli, 1959, p. 69 sgg.

⁽³⁾ R. FRÉART DE CHAMBRAY, *Idée de la perfection de la peinture démontrée par ses principes de l'art...*, Mans, 1662, p. 4; POUSSIN, *Correspondance*, publiée d'après les originaux, Paris, 1911 (« Archives de l'art française », Nouv. per., t. V).

⁽⁴⁾ C. A. DUFRESNOY, *De arte graphica* (1641-1665), Paris, 1667, p. 15; ID., *L'arte di dipingere ad Andrea Appiani e Simone Denis*, Milano, nella Stamperia Villetard e Comp., anno I, della L. I., a p. 5: « La Pittura, e la Poesia sono due sorelle che perfettamente si rassomigliano, e che alternativamente si prestano il loro ufficio, ed il loro nome. Chiamasi la prima una *Poesia muta*, l'altra una *Pittura parlante* ». Dello stesso avviso è M. MALASPINA, *Delle leggi del bello applicate alla pittura ed architettura* (Pavia, 1791, p. 71), dove dice: « ... onde dicesi che la Pittura sia una muta Poesia espressa dal disegno e dalle tinte, come la Poesia una Pittura parlante espressa dalle parole misurate ».

E dato che la poesia era una pittura parlante e la pittura una poesia muta, poeti e pittori venivano adattati al medesimo criterio di valutazione. Poussin più tardi, enumerando le intenzioni nascoste nel suo quadro la *Manne*, annotava: le cose che stanno racchiuse in questo mio lavoro « ne déplairont pas à ceux qui savent bien lire ». ⁽¹⁾ Le teorie di Félibien non si discostavano per nulla da questo tipo di lettura. Per l'autore degli *Entretiens*, ad esempio, il *Songe de Philomathe* poussiniano avrebbe potuto intitolarsi *Débat de Peinture et de Poésie*, una volta che la cosa più importante in un'opera non era l'esecuzione ma la sua concezione, vale a dire il pensiero.

Nasce da qui il valore semantico del ritratto. Se il pensiero splende soprattutto in un viso è del viso che occorre fissare l'immagine. Un quadro, una tragedia, una miniatura, un « crayon », un « quatrain », venivano perciò destinati a celebrarne il carattere, il variare delle passioni, la luce centrale, in quella età di psicologi e di moralisti. Così Lebrun e i ritrattisti contemporanei s'ispirano al *Traité des Passions* di Descartes per dare in figura il volto umano nel quale brilla più diretta l'immagine di Dio, lo specchio della sua sovranità. « Maximes » e trattati sul carattere non avevano altro scopo che di mettere in evidenza le qualità universali dell'anima, come i ritratti figurativi di sovrani, filosofi e poeti non erano che una « mostra » del viso in cui quelle qualità più luminosamente apparivano. Sicché un paesaggio « sans figures » veniva paragonato a un deserto, non essendo animato dal volto umano. I pittori di animali, di « magots », di nature morte, erano solo « fiseurs de bambochades » e mai avrebbero potuto aspirare di appartenere all'Accadémie né al rango dei professori. La repubblica delle arti — giustamente ragiona l'Haute-cœur — era sottomessa alle stesse leggi della repubblica delle lettere e dello Stato. In tale repubblica umanista e aristocratica, per ottenere un diritto di cittadinanza, occorreva acquistare titoli di nobiltà. E questi titoli si conquistavano consegnando alla storia un illustre ritratto. Con simile caratterizzazione medaglionistica l'uomo intendeva staccarsi dal quadro anonimo e provvisorio della società per costituirsi nella sua autonomia d'individuo, occupando sia nel romanzo, nella poesia come nell'arte, un posto « eroico » di protagonista. Ci sembra dunque legittimo vedere nel ritratto un originale strumento di espressione estetica che nell'*esprit du genre* contiene in ugual misura l'*esprit de la race*. E quando poi si passi dalle *Chroniques* medievali ai *Mémoires* cinque-secenteschi, e si veda nel *mémoire* il trionfo dell'individuo, la gloria personale, il segno e il disegno dell'eroe, il desiderio di « poser soi-même » quale emblema di un'idea, il ritratto insomma dell'uomo che si costituisce in personaggio, non si può non ritenere che ci si trovi senz'altro dinanzi alla formazione e all'affermazione di una mentalità che nel sussidio figurativo assorbe l'idolo da illustrare e mettere in cornice.

⁽¹⁾ Poussin, *op. cit.*, éd. Jouanny, p. 462.

Nel sec. XVII francese, accanto ai romanzi a chiave, alla « pestilente galanterie », ⁽¹⁾ all'officina dei sonetti blasonati, agli *Hôtels*, ai *Cercles* eruditi, alle polemiche sulla letteratura mondana e la tradizione umanistica, ai dibattiti dei gassendisti e degli anticartesiani, alle dispute sulla lingua dell'Académie, ai precetti dell'*honnête homme*, dei *dévots* e delle *coquettes*, ferveva la mania dei ritratti, divenuta una febbre furiosa, una moda ossessiva, la cui « gaucherie » sovente formava oggetto di una satira sferzante. Intendiamo qui riferirci in modo particolare a un mordente libro di Charles Sorel, *La description de l'Isle de Portraiture et de la Ville des Portraits*, pubblicato nel 1659. « La passion des portraits — vi si legge — avoit si bien gagné le cœur des personnes de ce sexe (cioè femminile) dans toute l'Europe, et principalement en France, qu'il en venoit tous les jours plusieurs dans l'Isle de Portraiture pour s'y instruire, sans que les périls du voyage et le regret de quitter leur patrie les pust toucher ». ⁽²⁾ Ora al posto di « Isle » si metta « Salon » e alla mente verranno i circoli di Madame de Lafayette che ricorreva anche a Brantôme per le sue « portraitures », quelli di Mademoiselle de Scudéry, della Grande Mademoiselle e di Madame de Sévigné.

Il ritratto era proprio un genere con norme fisse e modelli che s'inseriva nella poetica classica insieme al verosimile, alle « bienséances », al « merveilleux », alle tre unità. Era un genere che aveva i suoi teorici, in un tempo di precettori e di pedagoghi estetici, come un Pierre Richelet. ⁽³⁾ Ma lo spirito francese ha tenuto al ritrattismo fino al Sainte-Beuve dei *Portraits littéraires* e dei *Portraits de Femmes*. Si apra *La Princesse de Clèves* e Mlle de Chartres ci apparirà col « visage » e la « beauté » conformi alle definizioni dei trattatisti, come nella *Galerie des Portraits de Mlle de Montpensier* (Caen, 1659), il ritratto di Mme de Sévigné e tutti gli altri. Tali ritratti, la virtuosità con la quale narratori e poeti si misuravano nel tracciarne le linee fisiche e gli stati psicologici, formavano il rapimento di « precieuses » e « précieux »: un astratto rapimento per « pitture » astratte.

Ma anche la commedia barocca (1625-1640) e la commedia burlesca (1640-1660), fino all'apparizione della commedia classica con i primi spettacoli di Molière, non erano che una descrizione di caratteri, come dire di ritratti psicologici, seppure in *L'illusion comique*, capolavoro barocco del giovane Corneille, la principessa Rosine e il buffo Matamore eludono il paradigma del carattere per ottenere una maggior pienezza di autonomia espressiva. Caratteri sono quelli descritti nelle tragicommedie *Amélie*, *Célimène* e *La Belle Alphrède*, ispirata alla « comedia » e alla « novela » spagnole, di Rotrou; ne *Les galanteries du duc d'Ossone* di

⁽¹⁾ BOILEAU, *Les héros du roman* in *Oeuvres*, ediz. Garnier, 1952, p. 287. Sui « blasons » v. lo studio esauriente di E. Giudici nel vol. *Le opere minori di Maurice Scève*, Guanda, 1958, pp. 65-169.

⁽²⁾ CH. SOREL, *La description de l'Isle de portraiture et de la Ville des Portraits*, Paris, C. de Sercy, 1659, pp. 56 e 65.

⁽³⁾ P. RICHELET, *Les plus belles lettres des meilleurs auteurs français avec des notes de...*, Lyon, B. Bailly, 1689, p. 117.

Mairet; in *Jodelet ou le maître valet* di Scarron. Mentre nel *Pédant joué* di Cyrano e nel *Don Bertrand de Cigarral* s'intravede la volontà di tracciare un preciso carattere comico secondo l'esigenza unitaria dell'ordine classico. Dal *Don Japhet d'Arménie*, commedia burlesca di Scarron a *L'Ecole des Femmes* di Molière, dalla « situazione » insomma al carattere, attraverso un medesimo procedimento strutturale, si giunge al ritratto. Un personaggio, un ritratto vero è Arnolphe col suo volto intenso e singolare.

Sul *côté* figurativo tutti sanno che la pittura francese all'inizio del sec. xvii aveva smarrito il suo vigore passato, non riusciva più a dare segni d'invenzione ma possedeva nella ritrattistica una luce d'arte validissima. Il ritratto, accanto agli avvenimenti storici e letterari, portava innanzi sotto Luigi XIV il discorso cominciato con la cultura cinquecentesca dagli *enlumineurs*, i *miniaturistes* e i *crayonneurs*. Già infatti nel sec. xvi i *crayons* stavano al vertice dell'entusiasmo ritrattistico. Dall'avvento di Francesco I alla morte di Enrico IV, questi disegni a carbone — *opus rubrica, plumbo carbone adumbratum* — eseguiti su carta, a sanguina, col lapis bianco o nero, oggetto di attenti ritocchi in modo da farli somigliare a una pittura; i « *petits tableaux* », simili a miniature, e spesso vere e proprie miniature, riempivano gli albums dei numerosi *amateurs*; e potrebbero paragonarsi alle odierne raccolte fotografiche di famiglia. Allora per il capriccio dei collezionisti venivano moltiplicate le copie, in fretta e con negligenza, a danno della perfetta esecuzione. Ma straordinarie sono le collezioni di Chantilly, dove in parata si ammira tutta la società di Francesco I. Vi figurano ritratti, a matita, provenienti dal Castle Howard, ora in parte esposti nella galleria *Psyché*, la cui sola eccedenza potrebbe riempire non meno di diciotto borse in-folio del *cabinet* di disegni di quel castello. Il presunto Clouet domina su tutti; le sue miniature dei Preux de Marignan fanno pensare ai modelli di Friandra e del Reno: Holbein, Schorel, Josse Van Clève; e agli anonimi artisti intesi, più o meno, sotto il nome di Mostaërt.

L'iconografia di Francesco I, attribuita a Jean Clouet, è vastissima ed è conservata oltre che a Chantilly, al Museo Britannico, al Cabinet dell'Ermitage di San Pietroburgo, al Louvre. Sotto Enrico II lavoravano fra gli altri Germain Lemannier, detto il pittore degli *Enfants de France*, Guillaume Bouteloup, Nicolas Denisot, Léonard Limousin, Jean Decourt, Marc Duval. Dopo il regno di Carlo IX incontriamo i pittori fiamminghi allievi di Frank-Flore in Francia: Jérôme Frank, Vander Mast, Georges de Gand, Maître Bernard, François Pourbus padre, l'inglese Hilliard. Ritrattisti di gran prestigio, al tempo di Enrico III, erano Etienne e Pierre Dumouëtier zio, Benjamin Foulon, Nicolas Belon, Charles Decourt, Gourdelle Rabel, François Quesnel, François Bunel; e sotto Enrico IV, quando nasce il ritratto pomposo, Louis Poisson, Elie Dubois, Daniel Dumouëtier, Pierre Dumouëtier nipote. Mentre a ritmo incessante venivano aperte le *Galleries*: di Paul Jove, d'Oiron, di Caterina dei Medici, di Thevet, di Cosimo dei Medici e dell'Arciduca Ferdinando di Tyrol, di Montmorency, di Boissy, di La Fère, di Ancy-le-Franc. E se verso la fine del regno di Enrico IV l'arte del ritratto entra in crisi e decade per i suoi stessi limiti, forse, circoscritti alla figura isolata o

per stanchezza del pubblico o per noia e sazietà degli *amateurs*, non si riscontra tuttavia un efficace mutamento del gusto. Durante il regno di Luigi XIV non si scorgono maestri eminenti, tranne Pourbus e taluni arrivati dalle Fiandre. Il ritratto torna ad avere un periodo di rinascita dopo Philippe de Champagne e l'estendersi della pittura decorativa con Rigaud Largillière, Detroy. ⁽¹⁾

Ecco un'epoca dunque in cui di contro alla pittura che non riusciva più a ritrovarsi come negli anni di Francesco I e di Enrico II, solo il ritratto continua a tenere occupati validamente *graveurs* e miniaturisti sull'esempio dei Fiamminghi e in polemica col manierismo della scuola di Fontainebleau. Tra il 1600 e il 1650 i ritrattisti, nonostante l'incapacità ad abbandonarsi a una ricca e fervida fantasia, sanno ancora con un tocco di matita, « *élégant et tenu* », riprodurre una fisionomia, animandola senza alterarla. Di François Quesnel, per esempio, stimatissimo era il ritratto di Marie de Médicis; di Daniel Dumouëtier, ricordato da Félibien come « *le plus habile crayonneur de l'Europe* », si ammirava un Malherbe per la chiara espressione del viso; e di Nicolas Lagneau un Rabelais (conservato al museo *Carnavalet* di Parigi) per il sottile verismo. I musei di Troyes e di Tolosa custodiscono deliziosi « *petits portraits* » di Jean Chalette e di Louis du Guernier in rispondenza al gusto diffuso in quei secoli del ritratto dalle esigue dimensioni. In una società tipicamente ritrattista nobili e poeti ricorrevano alla matita colorata e al *burin* di Vaillant, Nanteuil, Mellan, per il piacere

⁽¹⁾ A. LEROY, *Evolution de la peinture française des origines à nos jours. Evolution artistique et historique. Parallélisme avec les autres arts*, Paris, Horizons de France, 1943, p. 43-4. Ma per un confronto più diretto con l'ipotesi da noi agitata, vedi: *Portraits des personnages français les plus célèbres du XVI^e siècle, reproduits en fac-similé, sur les originaux dessinés aux crayons de coupeur par divers artistes contemporains, recueil publié avec notices par P. G. J. Niel*, Paris, Lenoir, 1848-56. L'opera è così divisa: I. *Rois et maîtresses des rois de France*; II. *Personnages divers*. E seppure un po' troppo aneddotica e di difficile citazione perché irregolarmente numerata, resta sempre un bel modello di ricerca iconografica e poetica. Talune inesattezze che vi si riscontrano sono state corrette da M. ROUARD, *Notice d'un recueil de crayons... enrichi par le roi François I^{er} de vers et de devises inédites* (Paris, Aubry, 1863). Di grande utilità sono anche le note di LÉON DE LABORDE, *Renaissance des Arts*, col suo *Catalogue des crayons de Castle Howard et du recueil Lécureux*; invece di HENRI DE LABORDE v. *Le Département des Estampes à la Bibliothèque Nationale*, Paris, Plon, 1785. Inoltre v. il père LELONG, *Bibliothèque historique de la France*, nouv. éd. augmentée par Fevret de Fontette, etc., Paris, Hérisant-Didot jeune, 1768, 78, 5 voll. (la prima ediz. è del 1739 in 1 vol.); con il Lelong cfr. anche Joly, il quale non ha pubblicato nulla ma i suoi cataloghi si trovano al Cabinet des Estampes della Bibl. Nat. di Parigi; di essi si son tutti serviti anche se non sempre con buon frutto perché inesatti. Preziosi i lavori di HENRI BOUCHOT, *Portraits au crayon du XVI^e et du XVII^e siècle conservés à la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1884; ID., *Quelques Dames du XVI^e siècle et leurs peintres*, Paris, 1888; ID., *Les Clouets et Corneille de Lyon*, Paris, 1892; e rimasto purtroppo ms. il suo Catalogo dei « *portraits au crayon* » di Chantilly, conservato nella Bibl. Nat. parigina; può servire intanto di MOREAU-NELATON, *Crayons français du XVI^e siècle conservés au musée Condé à Chantilly*, Paris, 1907, e, dello stesso, *Crayons français du XVI^e siècle conservés dans la collection de M. Salting*, Paris, 1907. Di fondamentale importanza LOUIS DIMIER, *Histoire de la peinture de portraits en France au XVI^e siècle...* (Paris et Bruxelles, G. van Oest, 1924-26, 3 voll.), accompagnata da un Catalogo di quasi tutte le opere che esistono nel genere dei *crayons*, della pittura a olio, della miniatura, dello smalto, dell'arazzo e delle medaglie in cera. Né sono da trascurare: HENRI MARTIN, *La miniature française du XIII^e et XV^e s.*, Paris et Bruxelles, G. van Oest, 1923 e RENÉ HUYGUE, *La peinture française du XIV^e au XVII^e siècle*. (Figures et Portraits), Paris, 1938.

di contemplarsi in miniatura. Così all'eroe del romanzo e della poesia faceva da riscontro il piccolo eroe del colore in proporzioni ridotte.

Una vera mania del *beau monde* secentesco era quella di far collezioni di « *petits portraits* », come dire di ritratti in miniatura. L'Hôtel de Guise, in place Royale a Parigi, insieme a madrigali, versetti, battute di spirito e futili preziosità spacciava a fiotti quadrettini d'ogni prezzo. Ne traboccano in compagnia d'incredibili *colifichets* i cabinets del marchese Châteauf, del Mazzarino, dei duchi d'Aumont, di Créqui, di Richelieu, della contessa di Beuvron e di tanti e tanti altri. Il Coulanges se ne faceva un pretesto per tessere le sue leziose canzonette:

*Tout portrait doit ici paroistre,
Il y faut estre
Grands et petits;
De l'oubli le portrait délivre
Il fait revivre
Nos vieux amis.*

E si legga quest'altra, *A madame la duchesse de Nemours*, che ci tramanda il gusto dei piccoli nulla e delle minuterie raffinate dello splendido Hôtel de Guise, grondante di corniole, agate, cristalli, pietrame, maioliche e ritratti per la delizia di un mondo frivolo e viziato:

*J'aime les cornalines,
Des agathes et les cristaux;
Toutes les pierres fines.
Je me contentois de portraits
Et de pots de fayence;
Il avoient pour moi des attraits
Par leur peu dépense;
D'un goust d'une autre qualité
Mon appétit s'aiguise.
Hélas! c'est toi qui m'as gasté
Brillant hôtel de Guise. ⁽¹⁾*

⁽¹⁾ COULANGES, *Chansons choisies*, nouv. éd., Paris, 1754, pp. 41 e 210.

E proprio in questo Hôtel alloggiava il famoso collezionista Roger de Gaignières (1642-1715), intorno al quale ruotava una costellazione di amatori d'arte: poeti, prelati, nobili. Suoi corrispondenti erano Boileau, Fénelon, Régnier-Desmarais, Rigaud, M. de la Ferté, Madame de Sévigné, Bourdaloue, il père de la Chaise, Bossuet, Du Cange, Ménage, per citarne alcuni. Sembra che la Bruyère abbia pensato a lui nel tracciare il carattere di Democede, collezionista alla moda. Ma qui vorremmo menzionare particolarmente un oscuro *valet de Chambre* del duca di Bourgogne alla corte di Luigi XIV che ci ha lasciato un folto epistolario diretto, appunto, al Gaignières e nel quale si parla con acceso entusiasmo di « *petits portraits* ». Si tratta di Denis Moreau, illustrato dal Saint-Simon nei suoi *Mémoires*.⁽¹⁾ Il Moreau, che dovrebbe avere un suo posto nell'aneddotica culturale dell'epoca, ci consente di curiosare tra miniature di poeti e di *maitresses* dei re di Francia, tra echi di musiche lulliane e cronache di guerra, tra il fruscio di tonache prelatizie e candidi ermellini, nel mosso e pettegolo ambiente di una delle più splendide corti d'Europa, durante il secondo periodo che vide il Re Sole convertito. Ma ci consente soprattutto, mediante il suo amore per i « *petits portraits* » raffiguranti umanisti e filosofi del sec. XVI, custoditi con cura gelosa nel suo ammirato cabinet, di risalire a talune questioni che investono una tradizione culturale ancora viva nel sec. XVII. Si può leggere tutta una civiltà in una scheggia, come in un cantoncetto e in un brano di lettera d'un cameriere.⁽²⁾

Qui solo una lettera ci si permetta di citare per avere un riscontro immediato con quel che s'è detto. Il Moreau scrive al Gaignières il 27 novembre 1695:

J'ai renvoyé à ma sœur les portraits de Marot et de St. Gellais et si vous ne les avez pas encor reçeus, Monsieur, vous les recevrez incessamment. Ils honnorent considerablement mon cabinet et me font un plaisir si sensible que je ne trouve aucuns termes qui puissent vous l'exprimer ny vous marquer la

(1) SAINT-SIMON, *Mémoires*, (ediz. G. Truc, « Coll. de la Pléiade », Gallimard, Paris, t. I), pp. 257-8; t. II, pp. 68 e 947-8; t. III, p. 1172; t. IV, pp. 397-8. Su Roger de Gaignières v. la monumentale *Histoire général de Paris. Le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque Impériale. Étude sur la formation de ce dépôt comprenant les éléments d'une histoire de la calligraphie, de la miniature, de la reliure et du commerce des livres à Paris, avant l'invention de l'Imprimerie* par LEOPOLD DELISLE, Paris, Imprimerie Impériale, MDCCCLXVIII, t. I, pp. 335 sgg.

Per altre più diffuse notizie intorno a Denis Moreau v. la mia *Nota sul gusto di Fénelon* in « Orpheus », rivista di umanità classica e cristiana (Università di Catania), a. VI, n. 1-2, gen.-ag. 1959; pp. 61-8; E. BONNAFÉ, *Dictionnaire des amateurs français du XVII^e s.*, Paris, 1884, p. 225; e CH. DE GRANMAISON, *Gaignières, ses Correspondants et ses Collections de Portraits*, Niort, 1892, ma l'opera era apparsa, prima negli « *Extraits de la Bibliothèque de l'École des Chartes* » (1890, 1892).

(2) Le lettere di Denis Moreau sono 106 e si trovano, inedite, nella Bibl. Nat. di Parigi, f. fr., ms. 24989, ff. 1-201. Sull'autenticità dell'autore, oltre la firma o l'iniziale maiuscola della stessa, garantisce il *cachet signataire* quasi sempre in perfetto stato di conservazione: « *Portes d'argent à la face d'azur accompagnées de trois testes de cheval de sables* » (*Armorial général*, Paris, p. 153, n. 47). Il problema più arduo di queste lettere è quello della datazione. Moreau di solito non segna la data dell'anno né del mese, ma solo del giorno. Circa sessanta sono databili attraverso l'esame interno o il confronto con i *Mémoires* di Saint-Simon o il *Journal* di Dangeau. Pressoché tutte recano l'indirizzo del destinatario e questi indifferentemente scritto: Ganières, Gannieres, Gagnieres, Gaignieres, Gagneres, Gaigneres. Moreau non usa alcun segno d'interpunzione e quasi mai accenti.

3 - Mattia Moreni:
*Un albero colpito dal
fulmine (1958)*





4 - Renato Guttuso: *Natura morta con fornello elettrico* (1961)

moindre partie de ma reconnaissance. Mandez moy je vous supplie si vostre bonté n'est point épuisé sur les petits portraits et si vous ne serez point fatigué que j'envoye l'Esveillé à Paris prendre chez vous quelques uns de ceux qui manquent et que vous voulustes bien mestre sur catalogue que vous emportastes la dernière fois que vous me fistes l'honneur de me venir voir.

Ceux que je souhaiterois d'avoir les premiers supposé que vous les ayés et que cela vous soit indifferant sont M. de Guise de Naples, le connestable de Luines et M. le mareschal de Marillac. On me dit que j'ay grand tort de n'avoir pas Rabelais et Montagne. Ne me trouvez vous point importun, dites le moy. Je suis quoy que vieux capable de correction, mais ne m'en aimés pas moins, c'est un goust que vous m'avez inspiré qui me fait manquer. Pardonnés le moy donc et venez issi recevoir mes excuses.

Je suis, Monsieur, plus que je ne puis vous le dire vostre tres humble et tres obeissant et tres obligé serviteur.

MOREAU

A Monsieur

Monsieur de Gannieres en son appartement à l'hostel de Guise à Paris. (1)

È chiaro che Moreau in questa lettera documenta oltre che una personale e commossa gratitudine, la gioia tutta trepidante per i suoi piccoli ritratti, indizio non tanto di un gusto privato ma di una voga che tocca un preciso sentimento del tempo: l'interesse cioè umanistico di corte alle figure più rappresentative della gloria e grandezza francesi. Non era pensabile allora una collezione di ritratti priva di Clément Marot, di Mellin de Saint-Gelais, di François Rabelais, di Michel de Montaigne, vale a dire senza l'immagine di chi continuava a vivere nello spirito secentesco con un senso rinascimentale della « langue bien pendue » di Marot, con la « charmante » poesia di Saint-Gelais, con la misteriosa potenza verbale di Rabelais e con il prestigio della « moderna psicologia » di Montaigne.

Ma non è su questo che si vuole fermare il nostro discorso, bensì sul gusto della « petitesse » largamente diffuso in quel torno di tempo. I « petits portraits » infatti richiamano il preziosismo dei « petits vers », le brevi « pitture » delle « petites histoires » o delle « historiettes galantes », dove sono specchiate minuscole avventure di piccoli eroi casalinghi. Così mentre miniaturisti e copisti sfornano senza interruzione leggiadre figurine, la « muse coquette » trionfa nei salotti dell'aristocrazia e tra le sfere dell'alta finanza. « Nous sommes au siècle des colifichets » scriveva sconsolato P.-D. Huet.

L'eroe comunque in grande o in piccolo formato domina i secoli classici. E in rapporto a tale dominio in sede letteraria si forma la strofa, e, tra le strofe si distingue il *quatrain*. Sicché la strofa appare nel momento in cui si vuol dare una figurazione poetica all'eroe: appare cioè un sistema fisso di ritmi costruito in modo da offrire un'espressione compiuta e organica al linguaggio in versi. Certo, esistono ragioni metriche più o meno precise per spiegare la nascita di un tal sistema. Si risalga alla metrica classica (per esempio, a Orazio),

(1) B.N., f. fr., ms. 24989, ff. 157-8

alla versificazione sillabica e al *couplet* degli Inni liturgici cristiani, dove con s. Ambrogio e spesso con s. Ilario esso si compone in quartina, come nella *Passion* e in una *pièce* del provenzale Guillaume IX di Poitiers, mentre nel *Saint Léger* si allunga di due versi e nel *Saint Alexis* di cinque isometrici. Ma quel suo tipico modo di comporsi in gruppo o in gruppi staccati, non ci pare si vada lontani dal vero intendendolo in correlazione oggettiva con una mentalità eroica che tende a separarsi dal livello comune per bloccarsi in un suo fittizio o autentico valore e « enjamber » sugli altri, senza così fondersi con la collettività e perdere il suo carattere distintivo. I versi liberi e sciolti somigliano a una repubblica, quelli fissi in forme strofiche regolate da uno schema sonoro fanno di monarchia. A rigore una strofa non ha obblighi particolari sul numero dei versi, ma un distico, una terzina che non danno un sistema non costituiscono strofa. Sistema si ha con la quartina, in cui l'alternanza delle rime maschili e femminili, incrociate o chiuse, rifugge per lo più dal gioco delle monorime e la successione delle rime piatte non serve a costruire una quartina sibbene una poesia di quattro versi. Il vero *quatrain* è strofa perfetta come il vero eroe è senza macchia. ⁽¹⁾

Villon, ad esempio, nella seguente poesiola in monorima, che Marot intitola: « Le *quatrain* que feist Villon quand il fut jugé à mourir », non ci dà propriamente un *quatrain* ma solo una bella poesia che finisce dopo il quarto verso:

*Je suis François, dont il me poise,
Né de Paris emprès Pointoise,
Et de la corde d'une toise
Sçaura mon col que mon cul poise.*

Mentre quartina autentica è questa di Rimbaud:

*L'étoile a pleuré rose au cœur de tes oreilles,
L'infini roulé blanc de ta nuque à tes reins;
La mer a perlé rousse à tes mammes vermeilles,
Et l'Homme saigné noir à ton flanc souverain.*

⁽¹⁾ Per ciò che concerne la versificazione cfr. *Les Strophes* di PH. MARTINON (Paris, Champion, 1911) studiate dal sec. XVI in poi; G. LOTE, *Histoire du vers français*, Paris, Boivin, 1951, 2 voll., t. II, pp. 67-93; TH. DE BANVILLE, *Petit traité de poésie française*, Paris, Charpentier, 1894, pp. 158-84 (la strofa) e pp. 185-252 (poesia a forma fissa); M. GRAMMONT, *Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*, 4e éd., Paris, Delagrave, 1937. Nessuno di tali trattati fa cenno della strofa-eroe, ma sono utili sotto l'aspetto tecnico e storico. Per la ragione medesima si tengano presenti: *Art de Rhétorique* di JEAN MOLINET (H. de Croisy), dove intorno al 1490 vengono elencati e descritti *quatrain*, *cinquain*, *sizain*, *septain*, *huitain*, *newain*, *dizain*, *onzain*, *douzain*, *quatorzain*, *seizain*, *trentain*; *Art et Science de Rhétorique* (1525 circa), d'anonimo, in *Récueil...*, a cura di E. Langlois. Mentre per una valutazione semantica si accompagni alle ricerche metriche l'esame di alcuni testi fondamentali come: *Art de Rhétorique* (1521) di Fabri; *Art Poétique* (1548) di Sebillet; *Art poétique réduit* (1554) di Boissière; *Art Poétique* (1555) di Peletier; *Art Poétique* (1565) di Ronsard; *Art Poétique* (1597) d'Aigaliers, ecc.; *Art Poétique* (1903) di Claudel.

Pertanto il *quatrain*, nei secoli XVI e XVII, ottiene successo non solo perché come strofa risponde a una struttura eroicizzante (e moraleggiante se si pensi ai *Quatrains nouveaux* di Pibrac nel 1574), ma pure perché resta, in quanto organizzazione interiore, nell'ambito delle « *historiettes* », dei « *petits vers* » e dei « *petits portraits* », specie in quell'angolo della « *civilité puérile* », per dirla con Cordier (1560), nella quale la « *petitesse* » ha i suoi devoti e la sua « *petite Académie* ». Ma il *quatrain* ch'era servito un tempo a comporre la *Passion* (un poemetto illustrato di Clermont alla fine del sec. X), simile a un inno ambrosiano, e l'*Évangile aux femmes* (sec. XII), indubbiamente è la strofa prescelta quando si ha bisogno di commentare un ritratto. E avremo accanto al sonetto blasonné anche il « *quatrain blasonné* ». Eccone uno di Malherbe che lo adopera *Pour le portrait de Cassandre*:

*L'art, la nature exprimant,
En ce pourtraict me fait belle;
Mais si ne sai-je point telle
Qu'aux excrits de mon amant.* ⁽¹⁾

E quest'altro *Pour les arcs triomphaux dressés à l'entrée de Louis XIII à Aix en 1622. Sur les palmes qui fléchissent sous le poids des lauriers*:

*Quels seront les derniers combas
Que mon roy prepare aux histoires,
Luy, dont les premieres victoires
Font pancher les palmes si bas?* ⁽²⁾

E ancora un altro *Sur un portrait de Montaigne*:

*Voicy du grand Montaigne une entiere figure,
Le peintre a peint le corps, et luy son bel esprit;
Le premier par son art egale la nature,
Mais l'autre la surpasse en tout ce qu'il escrit.* ⁽³⁾

⁽¹⁾ Cassandre, come tutti sanno, era la maîtresse di Ronsard. Il ritratto, inciso da Cl. Mellan, apparve nel t. I della grande ediz. delle *Oeuvres* di Ronsard.

⁽²⁾ Questa quartina fu inclusa nei *Discours sur les arcs triomphaux dressés à l'heureuse arrivée de très-chrestien, très-grand et très-juste monarque Louis XIII^e roi de France et de Navarre* (Aix, 1624), di Jean Gallaup, signore di Chasteuil, procuratore generale della Corte dei conti di Provenza e autore di *Psaumes* (1596). Si tratta della descrizione di sette archi di trionfo fatta con i versi di vari poeti. Malherbe canta il primo arco.

⁽³⁾ Mediocre *quatrain* attribuito a Malherbe dal biografo Jamet (sec. XVIII), come si legge nei *Documents inédits ou peu connus sur Montaigne* di PAYEN, 1847, pp. 2 e 3, n. 2. Cfr. anche MALHERBE, *Poésies*, (Classiques Garnier), Paris, 252, n. 280 e p. 228.

Anche Boileau ne scrisse, elogiativi, e spesso per ritratti. Un esempio di quartina elogiativa potrebbe essere questa modellata « dans le style de Chapelain »:

*Droits et roides dont peu tendre est la cime,
De mon flamboyant cœur l'âpre état vous savez;
Savez aussi, durs bois, par les hivers lavés
Qu'holocauste est mon cœur pour un front magnanime. ⁽¹⁾*

E « pour mettre au bas du portrait de M. Racine » (1699) quest'altro esempio:

*Du théâtre françois l'honneur et la merveille,
Il sut ressusciter Sophocle en ses écrits;
Et dans l'art d'enchanter les cœurs et les esprits
Surpasser Euripide et balancer Corneille. ⁽²⁾*

In realtà il *quatrain*, nella sua minuta architettura, appare davvero adatto a esprimere un quadro di piccolo formato, una miniatura. « Quatrains » e « petits portraits » sembrano fatti gli uni per gli altri in un'epoca di *Chansonnettes mesurées* (Baïf) e di *Portraits d'Oiseaux* (Belon). In tale clima si capisce meglio Théophile de Viaux quando dice:

*Je veux faire des vers qui ne soient contraints,
Promener mon esprit par de petits desseins
.....
Composer un quatrain sans songer à le faire. ⁽³⁾*

⁽¹⁾ BOILEAU, *Oeuvres* (Classiques Garnier), p. Paris, 1952, p. 237.

⁽²⁾ Ivi, p. 243.

⁽³⁾ T. DE VIAUX, *Oeuvres poétiques*, éd. critique, p. p. J. Streiticher, Genève, 2 voll. 1951 e 1958.

Le idee contemporanee

PROFILO DI GIUSEPPE DE ROBERTIS

A più di quattro anni dalla morte di Giuseppe De Robertis mi era stato chiesto per un volume di divulgazione specializzata un profilo dell'opera sua di critico del '900. Spedito il testo che qui si pubblica, mi sono stati chiesti pur pochi tagli (e riduzioni di citazioni) che non ho voluto accettare perché mi parevano comunque limitativi della mia disposizione di giudizio nei confronti del De Robertis, e, del resto, ingiustificati.

Questo mi scusi presso il lettore dell'andamento didascalico del mio scritto, dovuto alla particolare destinazione, alla pubblicazione del quale tuttavia non rinuncio anche per tornare a proporre come tema di discussione quello dell'importanza dell'opera di un critico che a me, e non a me soltanto, appare sempre di più, allontanandosi nel tempo, come un Maestro vero. (E intanto recenti contributi di Contini, Falqui, Macrì, Bo, Seroni, Adelia Noferi, ad esempio, dicono come, pur tra altri tentativi di oblio, la figura del De Robertis si stagli nel panorama critico dei nostri anni). Certo diverso sarà in futuro il vero e compiuto saggio che liberamente potrò dedicare all'opera del De Robertis.

L. P.

1) Alla fine del 1914, Giuseppe De Robertis (aveva 26 anni, dalla natia Matera si era trasferito a Firenze per compiere gli studi universitari alla facoltà di lettere) assumeva la direzione della « Voce ». Era presentato ai lettori da Giuseppe Prezzolini nel numero del 13 novembre del '15; aveva termine la « Voce » *gialla*, iniziava la « Voce » *bianca*. De Robertis la diresse fino al '16, per i dodici numeri che ne uscirono; ma già con la fine del '15 aveva cessato ogni sua collaborazione alla rivista (prima assai intensa), per « equivoci e contrasti editoriali, dissensi e dissapori con Prezzolini — mai più chiariti ed eliminati », come informa Falqui nella introduzione al volume *Scritti vociani* del De Robertis (Firenze, 1967).

La « Voce » *gialla* era stata prevalentemente, pur con nutrita collaborazione letteraria, grazie alla personalità di Prezzolini ed ai dibattiti del momento, una rivista di idee, di discussioni, di interessi politici, sociologici, di studio (col gruppo Papini, dette impronta alla rivista in quegli anni, Salvemini, e vi collaborò lo stesso Croce); la « Voce » *bianca* sarà, invece, prevalentemente letteraria, alla ricerca, sotto la guida sensibile, febbrile, emozionale, del giovane direttore, della letteratura nuova per i tempi mutati (dopo D'Annunzio e il dannunzianesimo, dopo l'esperienza crepuscolare, dopo l'accademia di imitazione classicheggiante), e del nuovo rapporto da costituire tra critica e letteratura (dopo De Sanctis, Carducci, Croce, e contro alcuni banali o troppo specialistici esercizi della critica del tempo). Ma prima di dirigerla, De Robertis, come collaboratore, aveva dato alla « Voce » di Prezzolini contributi di gran rilievo: due lunghi articoli sul Di Giacomo nel maggio del 1912; un saggio assai importante con il titolo *Dal De Sanctis a Croce*, nel 1914, dimostrando una straordinaria maturità, anche metodologica, con una disposizione critica al ragionamento serrato, alla dimostrazione, alla definizione del giudizio e dei rapporti tra letteratura, storia, filosofia e società, quasi sorprendenti. Non solo sorprendenti per la giovane età del De Robertis di allora, ma perché, pur essendo da subito in possesso delle doti sue più singolari che furono doti di gusto, di antiveggenza, di una insolita vocazione alla auscultazione della poesia, delle altre capacità riscontrabili in quel saggio, e già, subito, dunque, sue, cercò deliberatamente in seguito di fare uso minore, o comunque nascosto e sorvegliato, puntando di più, invece, sulle capacità di « lettura » e di interpretazione del testo.

Scriveva, fin dal '14: « Sappiamo bene, e non vorremmo che un qualche troppo zelante neofita crociano ci venisse a ripetere, forse la centesima volta, come si debba tracciare e condurre una qualsiasi storia della filosofia o della letteratura o della critica. È necessaria, si sa, un'idea unitaria, magari un concetto sicuro e preciso, che sorregga il lavoro nel suo vario sviluppo, e crei una posizione distinta, per lo storico di fronte ai singoli problemi e scrittori, alle differenti personalità e alle dottrine che esse rappresentano ». I due scritti citati (e del resto la complessiva esperienza critica del De Robertis nella « Voce ») costituiscono il punto di partenza ed il panorama preciso entro il quale poi si svilupperà, con approfondimenti continui, la ricerca del Maestro.

In ordine alla valutazione, alla capacità di intuizione e di avvertimento della nuova letteratura, nei saggi sul Di Giacomo (« Noi — ha poi scritto De Robertis nel '60 e cioè 48 anni dopo quei saggi — a buon conto, s'eran tentate nel lontano 1912, delle trascrizioni metriche, nella « Voce », provando e riprovando, anche se, come ben vide il Folena, qualcosa di pesante s'accompagnava in quei nostri esperimenti, per via di certe analisi psicologiche — l'aggettivo brutto ben s'addiceva a quei giovanili errori »), dalle citazioni, e dall'indugiare su di esse, degustarle, riproporle, sistemarle metricamente in tante diverse possibilità, c'è la scelta precisa del De Robertis, scelta antica e moderna, per la poesia pura, che vibra, che s'alza di scatto, tutta inventiva, anche se risultasse di frammento. Continui, del resto,

mentre il suo lavoro cominciava sulla scia di gusto del Serra, i suoi richiami, in quegli anni, alla esperienza di Mallarmé, di Rimbaud, di Valéry. Mentre anche le scelte subito operate, quasi sempre partendo da citazioni frammentarie, dai classici (Dante, Poliziano, Leopardi), accordano sul piano del gusto e della scoperta le sue scelte del passato a quelle del presente, e preparano il critico ad accogliere, quasi ad aver presentito, o le esperienze poetiche nuovissime di Ungaretti e di Montale che verranno, o quelle della prosa di Cecchi e di Cardarelli: in quegli esempi (vedremo) De Robertis sentirà di avere individuato certe attese caratteristiche di letteratura nuova, in un tempo quanto mai confuso, ricchissimo, ma torbido, dove tesori segreti vivevano accanto a insopportabili retori di fondo (se non d'apparenza) borghese.

Per questo aspetto, difatti, ritornando in argomento, a proposito della *sua* « Voce », per le tante, mai sopite polemiche, nel '38, De Robertis ribadì che « la “ Voce ” letteraria è e resterà la più bella espressione della “ Voce ” di Prezzolini. Essa nacque da quella “ Voce ”, come fiore dal ramo, e gettò il seme che fruttò poi le tante riviste sorte dopo, anche se apparentemente, quasi sempre sorte a contrasto. Fu una rivista di pura arte, non d'arte pura. Una rivista che bene o male combatté per l'arte, giovanilmente fedele a saldi suoi principii ». Ma il punto di fondo della sua gestione è l'elenco, che ripete, dei collaboratori che ebbe in quel periodo: « Serra, Soffici, Papini, Pizzetti, Palazzeschi, Agnoletti, Ungaretti, Pea, Carrà, Bastianelli, Jahier, Cardarelli, Bacchelli, Govoni, Linati, Baldini, Onofri, Savinio, Sbarbaro, Vigolo, Angelini, Pancrazi, De Robertis... ». Indubbiamente era un profetico puntar sui giovani: la letteratura del '900 si faceva, con poche aggiunte allora irripetibili, con quei nomi. (Di Campana, di Reborà, per altra via, il De Robertis s'era già accorto, e Panzini rimaneva tra i suoi testi, puntualmente seguendo la produzione in corso di D'Annunzio, con tutte le riserve e le adesioni che meritava).

Ma, per concludere, provvisoriamente, da questi scritti sul Di Giacomo escono come pregi del lettore De Robertis, il gusto sicuro, la infaticabilità dell'approfondimento, la straordinaria conoscenza del fatto tecnico e metrico, la capacità di legami alla storia letteraria italiana d'ogni epoca e tempo; e come difetti un certo esclamativismo, un possibile sospetto, qua e là, di infatuazione, quello psicologismo autodenunciato. Pregi, i primi, che con il proseguire del lavoro si andranno irrobustendo in lui fino a segni raramente comparabili; difetti, i secondi, che in parte cadranno del tutto, in altra piccola parte (per generosità, o per momentanea adesione) resteranno.

2) Il bellissimo saggio, invece, « Da De Sanctis a Croce », suggerito da un libro di Luigi Tonelli *La critica letteraria italiana negli ultimi cinquant'anni* (concluderà essere « la storia della critica italiana scritta da un desanctisiano che non ha capito De Sanctis »), è

per il De Robertis la *summa* della sua concezione della critica moderna, o diciamo ancora, *nuova*: una critica *nuova* per una *nuova* letteratura.

Parlando di giovani critici, che poi indicherà, scriveva che erano essi a portare in luce un dato che « De Sanctis non possedeva in grado eminente come altre facoltà: la precisione del gusto », preparando « quella più acuta sensibilità che distingue alcuni giovani e li fa più vicini al mistero dell'arte, e più adatti a risentirne le infinite bellezze ». Descritte, e descritte bene, le singolari doti di statura del De Sanctis, ed il suo impegno a concepire, considerare e restituire il corso della letteratura nell'intimo suo legame al corso della storia civile del tempo, De Robertis insiste sulle lacune, sulle mancanze: « Ma il contatto della poesia come poesia non gli era familiare, non lo interessava, sicché si può asserire, senza timore di esagerare, che se avesse dovuto lui scoprire un poeta nuovo e grande, non gli sarebbe riuscito, per quell'assenza di sensibilità artistica che gli vietava ripetuti e continui assaggi su una parola, un'immagine, un verso, una strofe ». E ancora: « Dalla sua altezza raro scendeva a escursioni più propriamente artistiche: aveva perduto il senso della poesia, per aver troppo cercato la poesia ».

Eppure si riferiva al « De Sanctis grande, De Sanctis creatore » quello che « per noi rimane l'interprete di alcuni grandi scrittori nostri a cui gli riuscì di strappare segreti che senza di lui ancora non conosceremmo ».

Più fertile al De Robertis pareva l'atteggiamento verso la letteratura del Carducci: « Che importa se nei suoi quattordici o quindici volumi di critica letteraria e di discorsi non ritroviamo i cosiddetti problemi generali, e se non ci soddisfano interamente i suoi giudizi conclusivi? Ma il suo atteggiamento verso gli scrittori era diverso: egli voleva imparare e far imparare, riaffermare in sé l'amore dell'arte e inocularlo negli altri, rinfrescare il senso delle belle parole italiane e restituirle alla poesia... Egli possedeva un senso dell'arte che appunto mancava al De Sanctis », con un gusto della poesia pieno di calore e di vibrazioni. « Il Carducci era nato per ridare agli italiani il gusto dell'arte che avevano perso ».

Quanto al Croce, essendo della stessa « razza » del De Sanctis e del Carducci « non poteva avversarli ». Nell'estetica crociana « c'è posto per l'opera » degli altri due. « Tutti noi — scrive il De Robertis — dobbiamo a Croce, chi più chi meno; ma molto egli deve a noi, preparati a capirlo. Noi gli siamo debitori per averci chiarito problemi e verità profonde, egli ci dovrà riconoscenza perché fummo tali da non fraintenderlo... Egli è il legittimatore di un passato glorioso che, chiarito e illuminato da lui, ci dà diritto, per una cresciuta esperienza, di sperare nell'avvenire. Ci serviamo di lui per tentare più oltre, non importa se fuorviandoci, tormentandoci l'anima e l'ingegno ». Concludendo: « Ma per altra via bisognerà procedere per ritrovare verità nuove ». (Su Croce negli scritti vociani tornerà più volte, ed anche in modo più polemico: « Lui, Croce, che ha negato a tutti giustizia », ad esempio, a proposito degli inni tributati dal Croce alla poesia del Gaeta; sui saggi sulla *Letteratura della nuova Italia*: « si direbbero scritti, trenta o quarant'anni fa,

da un De Sanctis più preciso e armato, ma senza paragone assai meno geniale e commosso»; e ancora « in Croce le facoltà di teorico sono in progresso a confronto del suo gusto, e della sua intelligenza d'arte arretrata »).

E provava già ad indicare un'altra via nel lavoro di due giovani critici: « il Serra e il Cecchi: più preciso il Serra, più mobile il Cecchi: il primo a volte disperso, ma sempre persuasivo fin nell'intimità più segreta; il secondo spesso torbido, ma nuovo, e con una ansia mai contraddetta di rivelare bellezze inesplorate e verità profonde ». Scrivendo di Gargiulo, nel '40, a dar la misura del lavoro critico di quegli anni, in cui anche Gargiulo si inserì, ecco ancora sottolineata l'importanza di Serra e di Cecchi.

(Anche con Cecchi nacque poi, ai tempi della « Voce » qualche dissapore, qualche polemica: ma la prima indicazione del De Robertis per lui — febbraio 1914 — era, come si è visto, altamente positiva).

3) Dal *Saper leggere* (lo scritto vociano è del '15, ma il teorizzare su quella formula è immediato in De Robertis), alla *Collaborazione alla poesia* (ancora un saggio del '15, ma ancora un più vasto teorizzare), alla interpretazione del *Saper leggere* riproposta nel '38, alla *Condizione alla poesia*, scritto nel '43, coerentissimo è l'arco del lavoro del De Robertis. Tenendo presenti questi (che preciseremo) rapporti di lettura tra la critica e la poesia, via via nel suo lavoro di 45 anni almeno di storico e di militante, si sono aggiunte le scoperte nuove, le vere riscoperte, alcuni ripensamenti, modificazioni, per approfondimento del giudizio.

Al panorama fin qui descritto del suo lavoro (la coscienza di inserirsi in un contesto critico con i precedenti del De Sanctis e del Carducci e del Croce, con una sensibilità più vicina a quella carducciana) a fianco dei primi ricercatori del nuovo gusto letterario, Serra e Cecchi, (più tardi — in parte almeno — Gargiulo), va ora aggiunta l'ammirazione del De Robertis per la filologia vera, e subito per Girolamo Vitelli, poi per Michele Barbi, fino a quella, quasi in posizione di timidezza nei confronti di un coetaneo, per Giorgio Pasquali.

Le doti naturali di gusto, cioè, di assaporatore, di degustatore, di selettore di poesia, si rinforzavano, si irrobustivano per il senso preciso che era suo della importanza della filologia, per la conoscenza vera e dimostrata anche di quei settori critici che non lo interessavano (la storiografia pura, lo psicologismo), fino a proporre un modo di lettura, che per il '900 varrà, alla fine, assai più dello stesso modo tante volte da lui citato del Serra e del Cecchi.

Varrà di più, per lo meno, quanto a rigore critico, a proposta metodologica: risultati di esplorazione critica tentati individualmente, irregolarmente se volete (De Robertis non si volle mai sentire « professore », e fin dalla « Voce » lo scriveva: « preferiamo essere im-

piegati anziché professori»), da indipendente o da dilettante, di molto anticiparono indicazioni critiche oggi basate su scuole, su teorie di gruppo, su rigide applicazioni di regole che parrebbero incontrovertibili, mentre tutto è soggetto a modificazione (e verrebbe voglia di parlare, oltre che di « stilistica », anche di « strutturalismo »).

« La filologia — scriveva nei *Consigli del libraio* — a un punto dove l'aveva portata un Vitelli, di aderenza, di esattezza, esperienza e coscienza; senza ostentazione; con nobiltà; con un sacro rispetto della poesia; una noncuranza di sé, della fama e del mondo; con un sacrificio estremo fino a rinunciare al proprio vantaggio per il bene altrui e la fortuna delle lettere; con una libertà d'insegnamento e una fede nell'insegnamento che han rifatto l'ossa alla cultura italiana; questa filologia meritava continuatori e approfonditori; s'aspettava di produrre una critica... ». E ancora: « Ho sentito tradurre, commentare, sottolineare, interpretare, pronunciare perfino, da Vitelli come nessun Romagnoli saprebbe. (*De Robertis fu allievo di Vitelli, e con Cecchi e con Pasquali assistette a molte sue lezioni*, n. d. r.). Con un rispetto, una cautela, uno sforzo geniale e improvvisi lampi, che mi pareva rifarsi il mistero della creazione. Sù quella cattedra, davanti a molti scolari idioti (*non poi tanto*, n. d. r.), sentivo rivivere non soltanto una particola di poesia. Ma la vedevo apparire ogni momento. Quella sua voce stanca a ardente che scandiva, bastava a suggerirmi più d'un segreto ».

A Michele Barbi « maestro sopra tutti diletto », De Robertis dedicherà il suo volume di *Saggi* (Firenze '53) e lo scritto « Un maestro » del '39 a chiusura del volume di *Studi* (Firenze '44): « Ciò che il Barbi dice in lode di quella *dura filologia* ch'egli ama e decanta, ritrascriviamolo a comporre il ritratto di lui. Non potremo meglio riverirlo che così. Nel campo dei suoi studi egli è un re; e ad arrivare in signoria, ha battuto tante vie. Non s'è stancato, no, nella *paziente e interminabile ricerca di fatti minuti*; e un assillo di *sempre nuove esperienze*, una giovanile audacia, l'hanno salvato dal farsi prigioniero di quelle minuzie. Così, per quelle vie, camminando con lui, che piacere e che acquisto di volta in volta, a grado a grado; e sentirsi forte, col piede sempre sul terreno buono, con la vista che scorge sempre più campo. E meritava, ma è tardi ormai, che l'avessimo preso a maestro fin dagli anni primi ».

Questo non avere affilato le armi, fino in fondo, della filologia fin dall'inizio degli studi, fu sempre un cruccio del De Robertis, e negli anni del suo insegnamento universitario (gli anni pieni, magnetici, da rifondare una scuola, attorno alla terribile guerra del '40), non si stancava di spingere gli allievi, appunto, alla filologia, fino ad inorgogliarsene perfino troppo di fronte a casi nei quali la capacità di schedare o di creare raffronti non era sostenuta da un gusto critico autonomo ed acuto.

E su Vitelli ritorna, in uno scritto del '52 su Pasquali in occasione dell'uscita delle *Stravaganze quarte e supreme*: « Pasquali di venticinque anni, io di ventitré e già sapevo di lui e della sua fama di filologo classico agli inizi... Venticinque anni son belli, e Pasquali era degno della sua età: diritto, vivo, occhi vivi, e una sicurezza e sprezzatura di tratto.

Era in quell'occhio già, in quel suo guardare vivacissimo, un segno, un'idea del suo discorrere folto, precipitoso, e certe volte assurdo?». Pasquali, come del resto in altro campo, Roberto Longhi, furono ideali figure per il De Robertis per il loro riuscire a far coincidere la grande scienza, con un ricco e personale gusto della scrittura (l'eguale in Cecchi ed in Serra di cui diceva: « Per dire infine della segreta passione della sua vita, la passione delle passioni, dico, d'imparar sempre meglio qualche particolare dell'arte dello scrivere, non solo per illeggiadrire la pagina ma come prova e segno d'una pura conquista dello spirito »), con una sempre perseguita chiarezza della esposizione.

Anche se De Robertis fu sempre vicinissimo ai giovani ed ai loro tentativi, non aveva difficoltà a riconoscere che « malgrado ogni nostro buon volere, molte delle loro scritture, a proposito dell'ermetismo di certi scrittori e giovani critici, restano per noi indecifrabili » (e scrivendo così pur difendeva in blocco gli « ermetici » da strani attacchi di Russo), tanto era il gusto suo preciso per la chiarezza. Ma finiva per capire i valori veri, e subito Contini e Bo divennero, ad esempio, per lui, veri e propri termini di raffronto.

4) Sui legami del De Robertis con Serra, inutile, forse, indugiare ancora. Ma Serra ebbe influenza grande su di lui, come di fratello maggiore, e fu Serra a scoprirne il valore, a spingerlo alla letteratura, a sollecitarlo ad iniziare la collaborazione alla « Voce ». Su Serra tante volte, in tanti scritti, De Robertis è tornato, a partire da quella commemorazione scritta a caldo, dopo la morte di lui, per la « Voce », che pare un discutibile tentativo di poemetto in prosa.

(Certo pensava anche a quelle pagine, quando scrivendo a Falqui per autorizzarlo a ripubblicare i vecchi scritti della « Voce » che non aveva mai voluto raccogliere, gli suggeriva: « io tralascerei certi sfoghi lirici: hanno fatto il loro tempo, e puzzano di retorica »). Ma si veda subito un raffronto tra Gargiulo e Serra, nella bibliografia del '14 (tema poi ripreso nel '49): « ecco Serra venir sicuro a scegliere, e fermarsi proprio dov'era necessario; alle immagini più fuggitive, a espressioni momentanee e improvvise, a pochi frammenti e sensazioni che rimangono nella memoria staccate e leggere e limpide, e nessuno le potrà più scordare » — e questo a proposito di uno scritto del Serra su D'Annunzio. Ma su Serra va visto lo scritto del De Robertis: *Coscienza letteraria di R. S.* del '38, a proposito di un tentativo fatto dallo stesso Serra per avvicinare Sainte-Beuve a Carducci, mentre il De Robertis ritrova valide per Serra tutte le indicazioni « in minore » da lui riferite al Sainte-Beuve, e niente invece che lo avvicini (come forse il Serra avrebbe preferito) al Carducci « maestro »: « religione delle lettere, profondità e tenacia nella tradizione, indipendenza assoluta dello spirito. E Serra indipendente fu, fino alla indifferenza... Le sue inconfondibili qualità, molli... un poco, ma direi anche prepotenti. C'è una prepotenza, anche, nell'essere

insinuanti, e il Serra fu tra i più insinuanti scrittori, con i suoi vizi, naturalmente, i vezzi, le graziette, le smorfiette ». E ancora, da Sainte-Beuve travasato in lui, Serra: « l'intelligenza infinitamente aperta e sottile, la curiosità che trova tutte le vie, la malizia che s'insinua per tutte le crepe ».

Per De Robertis, Cecchi divenne l'esempio maggiore della prosa del '900 ma non si stancò mai di indicarne le suggestive doti di critico, che certo tanto più parvero di rottura nei primi anni della sua attività: « Pur con tanto d'occhi aperti su problemi diversi, anche per Cecchi l'assillo della lettura estrema era ben vivo. Nella individuazione avrà passato il segno, in un primo tempo, per un più d'irrequietezza e di sforzo; poi, a mano a mano l'occhio si quietava, si illimpidiva. Quella macerazione stessa da cui fiorì la sua arte, non c'è il caso che gli abbia insinuato più d'una verità? ».

E di Gargiulo (è ancora lo scritto del '49), pur con tante riserve, l'elogio per « quei forti *distinguo* che furon poi l'acquisto del tempo maturo. I quattro paragrafi su Ungaretti starebbero a dimostrarlo: una prova perfetta di storia critica, su elementi fornitigli da ogni lato e parte (ché la lettura, dico una lettura illuminata e illuminante non fu mai il suo forte »).

Questo il panorama critico che per De Robertis dall'esordio alla fine conta (e si ricordi il suo interesse per il De Lollis, pur con tante riserve). S'aggiungano le pagine subito dedicate a Rimbaud (assai belle, in *Collaborazione alla poesia*); a Mallarmé (« Mallarmé che, tra l'altro, ridiede alla poesia una forza, e scrisse versi come non si ricordavano dopo Racine. Versi d'una maschiezza che nessun maschio saprà darci: solidi, compatti, vibranti, intensi, in ogni sillaba »); a Valery...

Si capisce, perciò, come mai con altri critici del suo tempo, il De Robertis non poté in pieno legare: un lungo sodalizio con Pancrazi, con troppe diversità mentali e di gusto passionale e di sangue, per poter letterariamente essere molto di più il loro incontro d'una amicizia finita male; una assoluta mancanza di punti d'incontro con critici come Luigi Russo o Attilio Momigliano, per citare i più importanti esponenti, insieme al Flora, di una critica tra storicismo e psicologismo, legata comunque alla scuola crociana.

Del resto il giovane d'oggi, lo studioso faccia la prova: se abbia da studiare un testo o un autore, del passato o del presente, e se, al di là di notizie e di esposizioni, sia alla ricerca di qualche chiave di interpretazione, che tenti di andare al fondo delle cose, alla ricerca di un segreto vero del comporre o del poetare, ricorra al De Robertis ed ai suoi scritti; ricorra a quelli degli altri critici del suo tempo e veda per suo conto quale maggiore utilità possa trarre dall'uno o dagli altri.

5) E De Robertis da subito (sulla « Voce » i primi scritti per Campana, Palazzeschi, Pea, Soffici, Bacchelli); a giocare, giorno per giorno, la carta sui due piani: i classici ed i contemporanei. Unica vera scacchiera per mettere le doti di gusto a rischio, a repentaglio,

o ad onore rispetto ai tempi successivi; perché lo scritto dedicato ad un classico raramente comporterà per lo studioso il rischio della scelta, della indicazione, bensì l'approfondimento di una regola certa; mentre la indicazione sul lavoro in corso è continuo comprometersi (« Bisogna comprometersi », scriveva fin dal '15, e ripeteva sempre nella vita il De Robertis: « per un punto e virgola — mi ricordo — son pronto a farmi ammazzare! »), dimostrare una certa dose di profezia, oppure esporsi rispetto ai fatti certi, a veder ridicolizzate le tue scelte.

Nella prefazione alla *Letteratura italiana del '900*, Alfredo Gargiulo scriveva: « se spesso ho parlato della critica come *collaborazione*, e in ispecie della critica militante di un periodo letterario, come di una collaborazione congeniale all'arte del periodo medesimo, ora opportunamente e volentieri confesso che in tali considerazioni teoriche m'induceva e guidava la viva esperienza del fatto mio personale ». E De Robertis a commento e ad adesione: « badare all'affermato ufficio della critica *come collaborazione* (definizione a noi particolarmente cara, e non si sta a dire perché) ».

Collaborazione alla poesia era infatti il titolo del saggio già citato, partito da una lettura dello *Spaventacchio* di Pea e pubblicato dal De Robertis nel '15: un saggio, come vedremo, in cui è tutta la chiave del suo lungo successivo lavorare, e riflettere, e almanaccare ed approfondire il mondo della poesia di tradizione italiana, e che teorizza subito, quanto anche Gargiulo, forse per suo conto, era arrivato a capire: cioè la necessità per la critica di collaborare alle ricerche ed ai risultati dell'arte nuova, quanto ai contemporanei; ed egualmente di « collaborare » con il poeta classico, immedesimandosi, calandosi nel suo stesso processo creativo, con tutti i mezzi disponibili, le complete letture, le analisi approfondite e ricorrenti, le ricerche sulle « varianti », per arrivare a penetrare il segreto della espressione, il perché dello scatto inventivo e trascinate, cui si legano gli effetti più alti e miracolosi di poesia.

« Io dico che la poesia, quella più grande, l'universale... ha la forza d'intonarsi come canto, di cominciare come vibrazione a un punto, a cui non si salga per una linea progrediente, preparatoria. D'un tratto, ecco innalzarsi un motivo cordiale. Donde nasce questo ritmo segreto, accennante? Nessuno sa, ma la voce s'ascolta con l'anima persuasa ». E ancora: « Voglio un po' sapere per mio conto l'altrui fatica attraverso il tempo, e anche com'essa poté apparire agli occhi di chi in arte segnò un limite estremo. Non intendo qui mondi ideali, che sono centri incomunicabili, e non collaborano a vicenda...; io mi riferisco alla mia limitata esperienza certa che non sa ingannarmi... So io che la poesia vuol essere non illustrazione, o psicologia, o realtà sulla base di una sensibilità scoperta, documentata; ma suggerimento, persuasione, gioia anche nel dolore, propagazione dell'anima nel canto; e non m'importa che di conoscere appunto questo: l'aspirazione a questa purezza eterna. Non che io debba rinnegare, allontanare da me, e non giustificare tutto l'altro oscuro travaglio; ma intenderlo per assegnargli il posto, secondo il mio modo, secondo quello

che oggi esso può ancora risolvere: segreti e misteri chiusi, a cui è necessario collaborare ».

Questo quanto a riscoperta di valori nel corso della poesia della nostra storia letteraria. Quanto invece all'attesa della poesia nuova, ecco il passo conclusivo del saggio (e pare anticipare l'arrivo, l'avvento della stagione ungarettiana): « Un poeta che ancora si cerca è, in un certo senso, fuori dell'arte, perché non si possiede intero, e il canto verrà a un punto di assoluta maturazione, superate tutte le difficoltà tecniche, annullati tutti i particolari e i passaggi e gli esperimenti, trovato finalmente un costrutto unico, che vuol dire vivo organismo, con una legge di relazioni, rilievi, e toni minori nelle varie parti; che significa, dico, *ritmo*. Carducci tenta la poesia nuova, non la realizza ».

Subito, a proposito di Di Giacomo aveva sentito che « bisognava rifare il cammino del poeta »; che « i risultati più sicuri, e le rivelazioni, si hanno non per una sola via, ma per diverse vie, e che la verità non è una, ma son molte »; che « quel che credo oggi, e mi ci appiglio con forza, attaccandomi come a una posizione sicura, domani muterà; e dovrò distruggere e rifare; o anche solo modificare; variare di tinte e semitoni, con sfumature e modulazioni che creano tutta altra immagine e giudizio ».

Leggere, dunque, con questa libertà, con una volontà di collaborazione, rivendicando alla critica anche una certa capacità di invenzione creativa (e con impegno stilistico, dunque): *saper leggere*. Tornava sul significato del *saper leggere*, De Robertis, entrando nel vivo d'una polemica nel '38: « saper leggere potrebbe dirsi il motto di quella gente amante delle lettere, la loro bandiera. Un motto e una bandiera ch'ebbero una certa fortuna, se oggi, *saper vedere*, *saper sentire* sono comandamenti che tornano e per le arti figurative e per la musica... *Saper leggere* fu per i Vociani un punto di dove partire, il punto, il difficile punto, il punto base; e il giudizio già preesisteva in quel tal modo di disporsi alla lettura, e che variava, e doveva variare, naturalmente, da libro a libro (vorrei dire da parte a parte di libro) e da scrittore a scrittore... I Vociani si contentarono della parte di puri lettori (non di lettori puri), lasciando ad altri la parte di storici. Difficile sarebbe dimostrare che quei lettori non sono degli storici, non cavano, cioè, dalle loro *impressioni* un giudizio, non calano quelle *impressioni* e non le determinano in un giudizio esatto, ben deciso, ben formulato; e facile sarebbe dimostrare che quegli storici non sono dei lettori, non sanno leggere, e non possono perciò giudicare... Questo *saper leggere* ebbe, oltre tutto, il raro merito di non generare nessuna retorica, di non difendere nessun modo di scrittura, di non andare né verso il classico né verso il romantico. Fissò soltanto quell'assoluto categorico del *saper leggere* valido sempre, che è anzi, l'unica cosa valida per cominciare a capire qualcosa dell'arte e della poesia; contro le filosofie, contro le drammatizzazioni, contro le storditezze d'ogni scuola ».

Da quel '38, pochi anni più tardi, quasi contemporaneamente al bellissimo saggio del '43, *Valore del Petrarca*, De Robertis arrivando a formulare il programma di lavoro e di ricerca della *condizione alla poesia*, rimaneva fedele al concetto di *collaborazione*, restava nell'ambito

del *saper leggere*, ma faceva entrare nel circolo la necessità delle integrali letture, dell'approfondimento filologico, dello studio delle « varianti », e riconosceva come precedente vero e sensibile della nostra critica letteraria, per riagganciarsi direttamente a lui, e proseguire il cammino, il Foscolo dei *Saggi sul Petrarca*.

« Spetta al critico — dettava De Robertis — l'obbligo di fare la storia di questa che io chiamo *condizione alla poesia*, e che altro non è se non un complesso di ragioni e di occasioni, da cercare, in gradi e aspetti diversi, nel puro pensiero, nella poetica, nel gusto, in altra espressione di poesia e nei frantumi di poesia, perfino nella non poesia; non però una storia che abbia fine a sé, ma volta a quell'unico fine che è di spiegarsi uno stile e una poesia nel loro vitale slancio, uno stile e una poesia che acquisteranno più o men di valore da quest'esame, come l'acquistarono da una condizione più o men valorosa. Un esame non da arcadi e da edonisti, come altri pensa, da annotatori minuti, da chiosatori, come altri ripete, ma un vitale esigente esame (ricco di passaggi) che obbliga a una diuturna frequenza con l'artista, a letture e riletture infaticabili, a ritorni e approfondimenti su uno stesso tema (si creano così le prospettive vere) ».

Sono i temi, gli obiettivi, i presupposti di quella ricerca che potrà andare sotto la sigla complessiva di « critica stilistica ». In De Robertis raggiunta, per sondaggi, per prove, dietro persuasioni antiche, dietro idee e spunti confermati dall'esperienza, in modo personale e singolarissimo, mentre altrove, per fini non diversi, la « critica stilistica », persa la capacità del contributo inventivo del critico geniale e scoperto, si è organizzata in scuola di regole e di applicazioni precise, in modo da compromettere il paragrafo che fu sempre il primo in De Robertis: il personale gusto, di ognuno, del *saper leggere*.

E a coronamento di questo *iter* per sé seguito, e per altri proposto, si veda, in un pubblico « biglietto » a Contini, nel '47, dopo esser tornato ancora su *A Silvia* (tema già toccato fin dal '15 e di continuo ripreso) per una lettura dell'autografo: « E senza saperlo non fai che sollecitare un mio antico desiderio, che sarebbe di condurre a termine tante analisi dei singoli autografi dei *Canti* (io avrei cominciato da uno dei più rivelatori), per poi giocare l'ultima partita su un piano in tutti i sensi esplorato, e con la coscienza in pace ».

Rispetto al tema Leopardi, ancora da mettersi la « coscienza in pace » dopo i primi sondaggi del '15; dopo il lungo lavoro tra il 1921 ed il 1936, e dopo le riprese (gli altri saggi dedicati a questo tema) del '38, '39, '42, '45, '47, '51!

6) Esaminiamo sommariamente, ora, il lavoro di De Robertis sui testi, e consideriamo a parte, l'attenzione da lui dedicata ai classici, e quella, pur contemporanea, giorno per giorno (non si scordi mai), riservata agli scrittori del '900.

Naturalmente il modo di occuparsi di lui, poteva esser rovesciato: potevamo esaminare partitamente la parte del De Robertis avuta nella interpretazione dei classici, descrivendo

di riflesso le caratteristiche critiche generali del suo lavoro, del suo impegno. Ma c'è parso più sollecitante proporre la strada che qualche lettore starà, pazientemente, seguendo.

A tutte le premesse di carattere generale giova qui aggiungerne due: una altamente positiva per il De Robertis, l'altra, senza sua colpa, limitativa, vorrei dire, fatalmente limitativa. La prima riguarda l'interesse da lui subito manifestato per le corrispondenti manifestazioni artistiche che si svolgono a lato, accanto, all'interno dell'opera letteraria: l'arte figurativa, la musica, in specie. E poteva rimproverare al De Sanctis di aver proceduto alla ricostruzione di una « storia civile » in quella « letteraria », senza mai ampliare i sondaggi alle forme parallele di manifestazioni d'arte, talvolta ben più alte, tempo per tempo, di quelle letterarie (nella nostra storia). Ed in Croce avrà certo notato sordità quasi assoluta per tutto questo; affermandosi, tra i primi critici nuovi, in questi interessi. Lo porteranno ad affermare essere davvero giunto il tempo « maturo » per una lettura del Petrarca, essendosi il gusto finalmente avvicinato a Mozart, agli ultimi quartetti di Beethoven, a Scarlatti. Merito grandel senza interessi di quel tipo, né ai tempi del De Robertis, né oggi, né mai, si può davvero far critica che riguardi il corso vivo del tempo. (E per la musica sarà stato favorito dal vivo sodalizio con Pizzetti, formatosi a Firenze).

La limitazione involontaria venne, invece, al De Robertis, e più particolarmente rispetto allo sviluppo ultimo della nostra letteratura, da una conoscenza assai scarsa delle moderne letterature straniere, sicché certe derivazioni, certi tributi, certi collegamenti poterono, negli ultimi anni, sfuggirgli. D'altra parte anche questo è difficile dilemma: come raro s'incontra il filologo agguerrito dotato del gusto vero e geniale del « saper leggere », rarissimo s'incontra l'esperto di letteratura (o letterature) straniera, capace di muoversi con conoscenza ampia e rivelatrice nell'ambito di un'altra letteratura, determinandosi come una deformazione professionale del punto di vista.

7) Per i classici. In *Collaborazione alla poesia*, le subitane scelte: Dante (un Dante di certi frammenti), Poliziano, Leopardi. Qualche rifiuto: Petrarca, Foscolo, Manzoni; qualche perplessità: Tasso. E le prime citazioni che si ritroveranno non so quante volte nell'opera del De Robertis: pochi versi, detti, e chiosati, e poi cantati ancora, e sui quali poi saprà tornare ancora con gusto impareggiabile, tanti, tanti anni più tardi. Per Dante, le terzine « Sovra tutto il sabbion d'un cader lento / piovean di fuoco dilatate falde, / come di neve in Alpe senza vento », che accanto a « quale ne' plenilunii sereni / Trivia ride, tra le ninfe eterne / che dipingono il ciel per tutti i seni », lo faranno delirare; e per Poliziano i versi « la divina foresta spessa e viva », o « cresce l'abete schietto e senza nocchi »; mentre gli canta in mente il verso del Tasso « l'odorata maremma e il ricco mare » (da un endecasillabo pascoliano « uno dei più bei versi che del Pascoli si ricordi »: « risa di donne, strepito di



5 - Bernardo Bellotto: *La chiesa dei Domenicani di Vienna*



6 - Canaletto: *Punta della Dogana*

mare »). Fino a Leopardi, e di Leopardi soprattutto subito *A Silvia* (« Sonavan le quiete stanze, / e le vie d'intorno, al perpetuo canto... »), *Il sabato*, con un primo accenno all'importanza dello *Zibaldone* (« in sette anni di fatica immane, consuma esperienza e salute, a lavorare, a controllare, a valutare, in un intrico di dubbi e di paradossi, tutto un secolare patrimonio letterario »).

Rifiuto, invece, di Petrarca (« Questo mi dà diritto di annullare Petrarca ») a proposito di Poliziano: « forse tutto Petrarca non vale questi soli tre versi », ecc. ecc.); Foscolo e Manzoni grandemente limitati: (« Non che un Manzoni e un Foscolo, senz'altro, siano da cassare dalla storia, e non contrappongano il loro peso enorme sulla bilancia dei valori autentici. Ma essi, alla mia esperienza inquieta poco aggiungono »), un certo disinteresse per la « morbosità sensuale » del Tasso. Erano errori prospettici, di tipo esclamativo, anche quando negativi (Di Giacomo era, invece, uno « smisurato ingegno », « un artista d'eccezione »).

Il più importante lavoro dedicato da De Robertis ai classici riguarderà, in quasi 50 anni di studi e di ricerche, oltre a Leopardi ed alle conferme relative al Poliziano, proprio Petrarca, Foscolo, Manzoni, Tasso.

8) De Robertis, nato il 7 giugno del 1888, aveva fatto le sue prime prove con una conferenza carducciana nel 1908, con qualche articolo su quotidiani diversi (« Corriere delle Puglie », « Resto del Carlino », soggiornando anche per un periodo a Bologna); poi era venuta la « Voce », come collaboratore, la « Voce » come direttore, i saggi, gli articoli, le notarelle assiduamente pubblicate fino a tutto il '15; poi i dissapori, le polemiche, il suo trarsi in disparte.

Dal '16 al '22 poco si sente di lui; vecchi amici che lo ricordano o ci ripensano non senza qualche ironia. Ma De Robertis lavora, ha scelto un tema, un tema solo, e sta mettendo in atto tutti i suoi principi, a quel fine. Sta studiando in Leopardi i rapporti tra lo *Zibaldone* ed il resto dell'opera sua; sta preparando quella antologia dello *Zibaldone* in due volumi, preceduta da una introduzione di una novantina di pagine, che sarà la prima ossatura del grande *Saggio sul Leopardi*. S'accorge subito degli stringenti rapporti tra *Zibaldone* e *Operette morali*, li schematizza, li dimostra, comincia a ragionare in chiave di approfondimento di sensi e di significati di un poeta grandissimo, fino ad allora romanticamente trattato, oppure frainteso inutilmente. Via via, fino al 1936, si aggiungono gli altri capitoli leopardiani, quello sul « primo » Leopardi; sull'« epistolario, sulle Operette », quello (partita aperta da giocare) sui *Canti*, che viene concluso prima dell'apparizione dell'edizione del Moroncini con la disponibilità delle « varianti » manoscritte. E via via, così, aggiunte continue. Lavoro insostituibile quello complessivamente portato a termine

dal De Robertis sul Leopardi, con le riprove del suo gusto sicuro di scelta, con una vasta circolazione di interessi, e di lettura integrale, con fertili proposte di collegamenti, e di interpretazioni, e di continui spunti felici. Opera già compiuta in sé, comunque base insostituibile per qualunque altro o nuovo tentativo per accostarsi all'opera di Leopardi in vista di una più rapida, vibrante, ferma ricapitolazione. Sul Poliziano tornerà nel saggio assai bello del '32 e poi ancora in articoli del '39 e del '42, il poeta già inteso dal Foscolo che trasfuse nella poesia italiana « quanta eleganza poté derivare dal greco » (ma anche dalla tradizione poetica italiana, De Robertis aggiunge, e lo dimostra, e lega l'arco della invenzione del Poliziano alla nascita dell'espressione musicale italiana). Su Petrarca cambierà presto opinione, forse anche attraverso le letture dei saggi del Foscolo e del commento leopardiano, fino al saggio già citato *Valore del Petrarca*. In anni che ben ricordiamo, De Robertis dedicava la sua lunga passeggiata quotidiana sui lungarni (anche nell'infuriare della guerra, lungarni deserti, e lui col bastoncino a camminare lentamente con il libro in mano, leggendoselo come un breviario) alla lettura di un solo sonetto al giorno del Petrarca: un sonetto, oppure una sola stanza d'ogni canzone; e ci pensava, ne ragionava, ne studiava i passaggi più segreti, i misteriosi deliri.

Si ricordino anche gli studi sull'Alfieri, sul Carducci, sul Parini, pietre miliari per ogni nuova ricerca critica in argomento (mai un errore di gusto, mai una intonazione di cui non s'avveda), prima di toccare gli ultimi due temi fondamentali del suo lavoro di ricerca sui classici italiani: Foscolo e Manzoni. Se da giovane gli parve che « poco aggiungessero » alla sua coscienza inquieta, da persona anziana o già vecchia, trovò in questi due grandi i conforti tra i più alti della sua vita. Conforti che pur seguitavano a parlare ad una coscienza come la sua inquieta, certo, vibratile, emozionale, e commossa; ma pur ferma, adamantina, fatta di coraggio e di responsabilità.

9) Il primo tracciato per un saggio foscoliano, viene al De Robertis, per la rivista « Pegaso » (gennaio 1929), recensendo un saggio del Fubini. Già lì s'intravede la scelta precisa, all'interno dell'opera foscoliana, verso certi frammenti delle *Grazie*, verso l'attività critica, specie degli ultimi anni, del Foscolo. Dieci anni più tardi, nel '39, ecco il saggio *Linea della poesia foscoliana*, una interpretazione intera della linea di ricerca e di sviluppo del Foscolo, l'incontro con l'Ortis, con i grandi sonetti, con Didimo e con le *Grazie*. Ma, secondo l'itinerario di lavoro per approfondimento, felicemente abituale in De Robertis, per variazione e ripresa del tema, i maggiori scritti foscoliani dovranno venire a distanza pur da quella partenza: tornerà sui « sonetti » nel '42; sulle traduzioni omeriche nel '39; arriverà ad uno dei suoi scritti più inventivi e toccanti, commentando il frammento *Io dal mio poggio...* dalle *Grazie*, nel '42; nel '46 chiosa quel verso solo tradotto da Omero dove

dei cavalli lanciati dice « candidi e grandi e corrono col vento »; insiste su Didimo e sul « pianissimo » (sa dei rapporti con Sterne) ancora in uno scritto del '48. Ogni ripresa di lavoro o di attenzione al Foscolo, di giudizio su di lui, sulla scelta all'intero dell'opera sua di poeta, di saggista, di prosatore, deve fare i conti con gli scritti del De Robertis, di lì si riparte per contraddirlo, forse (non noi, certo: un nostro ampio scritto foscoliano, cerca come può di andar avanti sulla strada indicata dal De Robertis, uscirà presso Sansoni, nel volume *Pazienza ed impazienza*), o per riflettere e ragionare. Ma il tema è quello, la scelta da fare s'impone: se non s'intende il valore di certi frammenti delle *Grazie*, se non si ha il senso di come certe prose didimee gli corrispondano, e gli corrispondano passi dell'epistolario e geniali intuizioni giovanili, e strepitose pagine saggistiche degli anni ultimi della sua vita, resta il Foscolo dei *Sepolcri*, Il Foscolo di Pavia, con caratteristiche storico-nazionali ben diverse dall'intero suo insieme di poeta inventore inquietissimo.

Così ai ragazzi, dalla cattedra, o al caffè, nelle passeggiate o nella fitta corrispondenza che teneva con quelli che più stimava, il De Robertis non si stancava mai di proporre una grande ricetta formativa: « leggi Foscolo, tutto Foscolo, i 16 volumi dell'edizione Le Monnier » (s'aspettava l'edizione nazionale, lenta a compiersi).

Manzoni è scoperta più tarda per il De Robertis; ma fu Manzoni a fare a lui compagnia negli anni non facili della vecchiaia. A parte puntuali commenti e composizioni manzoniane condotti dal De Robertis in antologie, il primo scritto manzoniano che io sappia è del '36, e riguarda la poesia: accenni agli *Inni*, ai cori dell'*Adelchi*. Ma tra il '45 ed il '48 (in corrispondenza ai corsi universitari subito dopo la guerra tenuti dal De Robertis su questo tema), ecco i primi quattro saggi in argomento: un centinaio e più di pagine. Se la salute l'avesse sorretto, altre parti, altri capitoli si sarebbero aggiunti fino ad una completa rilettura del romanzo. Aveva annunciato d'esser « dietro a un lungo lavoro, la cui prima parte » era, nei saggi di cui si parla, « offerti agli assalti » (In *Primi Studi Manzoni*, Firenze, '49). Ed i temi sono tra i più suggestivi, le scoperte del tutto degne di un ingegno così sorprendente nelle sortite come il De Robertis, pur su un tema che pareva in ogni piega del terreno arato, e arato ancora, da tanti manzoniani di sempre. Dunque, il De Robertis, si chiedeva, esaminando i rapporti tra le prime e la definitiva edizione dei *Promessi Sposi*, partendo dalla edizione del Lesca degli *Sposi Promessi*, si chiedeva come mai il Manzoni si trovasse a disporre subito di un compiuto linguaggio storico e moralistico, mentre impacciato risultava, difficile lo scorrere narrativo: il Manzoni, di cultura francese, di abitudine di linguaggio milanese, di scarsa e immediata conoscenza della sua propria lingua letteraria. E s'accorgeva il De Robertis che due opere maturate in chiave saggistica, *Le osservazioni sulla morale cattolica* ed il *Discorso sulla storia longobardica*, avevano, appunto, messo in condizione il Manzoni di sentirsi, nel romanzo, già subito padrone delle parti storiche e moralistiche. Procedendo nelle indagini sull'altro passaggio,

dalla impacciata lingua delle prime stesure alla conclusiva (e tanto discussa e discutibile) « risciacquatura in Arno », toccava al De Robertis, da tenuissimi precedenti, o addirittura da tentate negazioni del Manzoni stesso, scoprire che il grande scrittore cattolico per il passaggio dalle espressioni che naturalmente gli venivano in mente nel colorito suo dialetto, alla lingua italiana, metodicamente s'era servito del vocabolario milanese-italiano del Cherubini, usandolo talvolta con cieca fede anche verso soluzioni inesatte.

L'incontro col Manzoni non fu solo per il De Robertis un'altra occasione di dar prove di lettura, di dar saggio della sua destrezza di intuito e di dimostrazione critica: fu lezione di vita, ammonimento, riflessione sull'esperienza e sulla società, aiuto vero a superare difficoltà grandi: « Dirò e lo dirò piano — scriveva il De Robertis a commento di una citazione manzoniana (“ all'uno e all'altro, eran toccate di quelle cose che fanno conoscere che balsamo sia all'animo la benevolenza ”)... — dirò e lo dirò piano: sono toccate anche a me di quelle cose che dovremmo imparare a gustare questo balsamo della benevolenza. Ma ho paura, e fa paura che pochi conoscano, e pochi altri ne avvertano, la necessità che è per un prepararsi a meritare di conoscerlo ».

E viene a proposito di notare che la critica del De Robertis, pur tentando di non intridersi nella cronaca, di non mescolarsi troppo nella vita e nella società, non era certo estranea o distratta o insensibile rispetto ai problemi del tempo. Anzi, i rapporti stabiliti e intesi attraverso il filtro della poesia, della esperienza e della passione letteraria, risultano, dal suo lavoro, precisi perché assoluti, strutturati con verità di reperti. La lotta contro la retorica, la politica letteraria, l'ideologismo fine a se stesso, il filosofare, fu condotta dal De Robertis in ogni anno della sua vita di lavoro.

Per i *Canti*, l'esame delle varianti del Moroncini; per il Foscolo le varie redazioni delle *Grazie* dalle rudimentali edizioni del Mestica e dell'Orlandini in attesa di quella definitiva del Pagliai; per il romanzo manzoniano i raffronti tra le redazioni diverse; e poi Ungaretti e le sue varianti... *Scartafacci* per il Croce, in quei tempi, e per certi crociani: tempo perso dietro a simili lavori, gratuiti pretesti di perditempo! E De Robertis a difendersi, a polemizzare: vivacissimo piglio polemico ebbe sempre ai tempi della « Voce » da levar la pelle (si vedano certi « consigli del libraio »), facendo di tutto poi per placarsi, rassegnarsi: ma rispuntava, ogni tanto, il suo orgoglioso fioretto! Abbiamo idea che i pur pochi anni passati già a tutti dimostrino che la serietà degli studi, la capacità vera del comprendere stava piuttosto dalla parte degli « scartafacci »!

10) Scrittori del '900. Su chi puntasse De Robertis fin dagli anni della « Voce », s'è visto: erano i suoi collaboratori, gli amici scrittori del tempo. E c'eran quasi tutti quelli che son rimasti, Per il resto basti sfogliare l'indice di *Scrittori del novecento* (Firenze 1940),

e vedere che i quattro poeti che facevan capitolo a sé eran Palazzeschi, Ungaretti, Montale e Saba (scritti tra il '30 ed il '34); ed i prosatori Cecchi e Cardarelli; i narratori veri Pea e Palazzeschi, Bacchelli, Bontempelli e Alvaro e Moravia (recensito nel '35 con riferimenti assai precisi e sensibili agli *Indifferenti* e ad *Inverno di malato*, subito capito come racconto di razza vera) e Gadda; mentre scopriva il giovane Sinisgalli con slancio per il primo suo libretto di « 18 poesie », nel '36, accorgendosi subito della personalità di Betocchi e di Gatto. Poche stroncature, oggi da parere ovvie; pochissime lacune; qualche generosità: nell'insieme ben pochi errori di prospettiva e di quadro generale. Ma i saggi compiuti più belli su scrittori del '900, De Robertis li collocò nel volume *Altro novecento* (Firenze '62): basti ricordare quello sulla *Formazione della poesia di Ungaretti* dalle *Poesie disperse* al *Dolore*; quello, magistrale, su Campana (del '50), quello ricapitolativo sull'arte di Cecchi (*L'insegnamento di Cecchi* del '40), quello sul *Giro del sole* di Bontempelli, la prefazione alle *Poesie* di Cardarelli, un lungo saggio dedicato a Lisi; la recensione alle *Occasioni* di Montale (nel '40); i ritorni su Pea, Rebora, Sbarbaro, Gadda, Comisso, Alvaro, Moravia, Gadda; e l'attenzione ai nuovi: alla prosa di Landolfi e di Bilenchi, della Manzini e della Banti, alla poesia di Luzi e di Sereni, all'arte di Cassola, di Calvino, di Tobino, della Morante, di Pasolini (scrivendo, intanto, di Vittorini, di Pavese, di Pratolini, di Piovene, di Soldati, di Penna),

A conferma di quanto si diceva: dei pochi errori, dell'orecchio giusto, lasciando contributi interi, o spunti preziosi, per lo più, per qualunque lettore successivo.

11) Ricordiamo, concludendo, il De Robertis professore, appassionato e attento, tenero e feroce insieme; le sue lezioni che proseguivano, ma discutendo sempre, mettendo il giovane alunno in condizioni di parità, al caffè o nelle passeggiate e nelle lettere; il De Robertis schivo, volutamente brusco di modi, ma disposto alla commozione profonda; temperamento appassionato e passionale con tutta la vita spesa a controllarsi; così come tutta la vita aveva spesa perché il suo naturale accento meridionale si attenuasse fino a sparire a contatto della sua Firenze tanto amata, della Toscana da lui scelta una volta e per sempre (ed in certe registrazioni radiofoniche da lui fatte — si sa come il mezzo meccanico esalti certi difetti — risentendo le native cadenze meridionali, che sorrisi di sconforto, che gesti di disperazione!).

Ma ci siamo occupati dei suoi scritti, senza cedere ai ricordi di tanti anni passati accanto a lui, Maestro e amico; e con un suo scritto vogliamo concludere questo *excursus* sommario ed approssimativo sull'opera sua (rimandando il lettore a opere di ottima costruzione come il bel saggio di Macrì su « Letteratura » del maggio-ottobre 1964, o all'intero fascicolo, dedicato a lui, della rivista l'« Approdo », assai ben curato nel gennaio-marzo 1964 da

Adelia Noferi che fu sua allieva prediletta): lo scritto del '45 *Del copiare e ricopiare* che chiude il volume *Altro novecento*. Racconta di essersi fatto prestare una volta da un amico un volume, e leggendolo di non averlo potuto segnare in margine, come era sua abitudine, trovandosi perciò obbligato a ricopiare tutte quelle parti; così come da ragazzo gli accadeva di fare per le cose che più lo colpivano, in un quadernetto che si portava dietro, di nuovo provando il piacere grande del copiare e ricopiare, come quello di un leggere e rileggere più approfondito ancora, più meditato, «rallentato», lui dice: «Perché se io leggo poesia, mi accade sovente di trovarmi a trascrivere sperando fiducioso nel miracolo, o nella grazia, che è la via per arrivarci. Il congegno di una strofa, il ritmo, quei segni folgoranti, quante volte m'eran sfuggiti, recitando o solo ricordando a memoria, tra me e me! L'occhio aiuta a comprendere, l'occhio che bada alla figura e trascrivendo già la vede nascere come nuova; e si rinnova quell'inventare che mi ripaga ricopiando le povere cose mie. Sta il capire anche in una sorta di *rallentato* (com'è il ricopiare, appunto): e non si pensi all'appagamento dell'occhio solo, dell'occhio diviso, ma a qualcosa di più intenso, a una specie di rivelazione». La passione del giovane De Robertis immutata, intatta, alla fine della vita: passione di poesia.

LEONE PICCIONI

Documenti

IMPEGNO E DISIMPEGNO

(da *Pagina aperta* n. 17: Rotocalco radiofonico di attualità culturale
in onda il 2 febbraio 1967)

Intervengono: Enzo Forcella, Carlo Bo, Alberto Moravia, Umberto Eco, Alfonso Gatto,
e per la Redazione Furio Sampoli e Pier Francesco Listri.

REDAZIONE — « Impegno e disimpegno » o « Impegno o disimpegno » è il nostro tema
di questa sera.

Sappiamo di essere dentro, fin troppo, una polemica lunga e difficile e di usare quindi
dei termini troppo vicini forse e non ancora decantati. Partiamo però, tuttavia, proprio
da una polemica di stampa, recentissima, fra Carlo Bo, attento a ogni tema che coin-
volga la coscienza nella cultura ed Enzo Forcella che gli ha risposto.

Bo aveva dichiarato il proprio pessimismo sul modo di reagire appunto della cultura,
alla realtà di questi anni.

Enzo Forcella, invece, non si trovava consenziente su questo pessimismo. Secondo
lui, altre prospettive migliori erano possibili e additate.

Abbiamo creduto opportuno d'invitare Carlo Bo ed Enzo Forcella nel nostro audi-
torio, per confrontare, insieme, le rispettive opinioni.

Aprè il discorso Enzo Forcella.

ENZO FORCELLA — *Dice Carlo Bo: « La rottura tra politica e intellettuali non è mai stata così
netta e decisa. Direi che siamo arrivati a ristabilire la condizione di sempre, che è poi quella
tipica di una letteratura senza società ». « Del resto — continua Bo — perché meravigliarsene?
Alla fine tutto si equivale e il mondo è quello che è. Una conclusione che ci suggerisce il Moravia
della commedia veneziana ma che si attaglia perfettamente allo stato d'animo di questi nostri
giorni stanchi, senza idee, senza ansie di nessun genere ».*

*Ebbene l'impressione che io ricavo dalla realtà di questi anni è radicalmente diversa. Non mi
sembra che, da qualsiasi punto di vista ci si ponga, si possano considerare « stanchi, senza idee,
senza ansie di nessun genere » i giorni del Vietnam e della « rivoluzione culturale cinese », del-
l'avvicinamento dell'Unione Sovietica e delle Democrazie popolari ai modelli della società con-*

sumista, il neocapitalismo, la coesistenza competitiva, la programmazione economica, la Chiesa conciliare (cioè della Chiesa che nel giro di pochi anni cambia più di quanto non fosse cambiata in alcuni secoli) e la dimensione planetaria che hanno ormai acquistato tutti i fenomeni della pubblica contemporanea.

Non dico che gli eventi cui ho accennato alla svelta siano tutti positivi, né omogenei. Al contrario: essi presentano profonde contraddizioni, tendenze regressive, tensioni radicali che determinano rivolte, smarrimenti e via dicendo. Mi chiedo però se davvero tutto questo non costituisca uno stimolo, un elemento di interesse e quindi di impegno per la cultura. Se così fosse il pessimismo di Bo sarebbe ampiamente giustificato, anche se non dovrebbe prendersela con la realtà bensì con la cultura. Ma quale cultura?

CARLO BO — Probabilmente non mi sono spiegato bene. Anch'io sono d'accordo con quanto dice Forcella, vale a dire, anche oggi ci sono dei grandi temi, dei grandi stimoli. Nessuno può nascondere certo l'importanza della guerra, della guerra del Vietnam, della guerra che c'è ancora nel mondo. Di tutti gli altri grandi problemi, basterebbe citare quello del Concilio. Ma, evidentemente, quando facevo questo discorso, ero in qualche modo frenato dalle mie abitudini, da quello che ho visto in questi ultimi vent'anni.

Si può dire che, almeno alla superficie, è cambiato l'atteggiamento degli uomini di cultura italiani: è cambiato nel senso che, al primo moto di partecipazione, che spesso era di carattere puramente politico, puramente sentimentale, è subentrato un nodo di distacco, appunto quello che si chiama il « disimpegno ».

Ora si tratterebbe di vedere fino a che punto gli uomini di cultura italiani partecipano a quelli che sono i grandi momenti nuovi, di cui ha fatto cenno Forcella. Se restiamo ai documenti quotidiani, mi pare che non si possa non riconoscere che questa partecipazione sia molto stanca e molto distratta. Probabilmente è cambiato il modo della reazione, ed è appunto su questo tipo di reazione nuovo o di non reazione, che manifestavo la mia meraviglia, il mio disappunto.

E, naturalmente facendo questo, inserivo nel discorso quegli elementi che sono più propriamente personali, veramente, diciamo elementi di carattere pessimistico, quale è in parte la mia natura. E in parte, però, andavo anche oltre questo motivo strettamente intimo e cercavo di cogliere quella che, a mio avviso, è una specie di assenza alla superficie, quella specie di sottrazione del contributo diretto, secondo i vecchi legami, i vecchi modelli della cultura di vent'anni fa.

ENZO FORCELLA — Ecco, cominciamo a mettere a fuoco l'area culturale che prendiamo a modello dei nostri giudizi. Se accettiamo di restringere quest'area a quella della letteratura e se, per un ulteriore processo di riduzione, ritagliamo in quest'area un orticello nel quale assumiamo come « personaggi aulici », direttori di coscienza della nostra epoca i Moravia, i Piovone, i Pasolini e quell'altra mezza dozzina di notabili culturali che si incaricano di volgarizzare i cosiddetti « sentimenti del tempo » e scoprono volta a volta la dimensione industriale e quella mistica, la alienazione, l'impegno marxista o la fine della « prospettiva rivoluzionaria »... Se la cultura è questo e solo questo d'accordo con Carlo Bo. Ma a mio avviso non è questo. Oggi più che mai dobbiamo essere estremamente prudenti nel definire il concetto di cultura, che tra l'altro si è dilatato in una misura e in direzioni sconosciute alla vecchia società umanistica. La cultura è fatta di scienziati, economisti,

storici, psicologi, politici — perché no? anche la politica fa cultura — saggisti eccetera eccetera. Tra la cultura così intesa e la vita pubblica, la vita della società in cui viviamo il contatto a mio avviso esiste, reale e profondo.

CARLO BO — Sì, forse Lei ha ragione, ma ha ragione fino a un certo punto, vale a dire esiste questo contatto per tutta una parte, di cui però non sappiamo niente, di cui per lo meno non esiste la cronaca. Mentre invece, per l'altra parte di cui esiste la cronaca per la cultura ufficiale, quella cultura che Lei chiama aulica, abbiamo assistito a un curioso fenomeno, vale a dire che, nel giro di sei mesi o di un anno al massimo, si consumano idee, atteggiamenti, si discutono problemi che poi vengono completamente dimenticati e veramente cacciati in una specie di abisso della memoria. Questo mi porterebbe a credere che tutti questi stimoli, che Lei ha giustamente indicato, siano stimoli che soprattutto vengono sviscerati, che vengono approfonditi non in Italia, ma fuori d'Italia, e che la nostra cultura si limiti a registrarli in una specie di ansia, in una specie di paura di non essere al corrente. Ma tutta questa fretta, tutto questo bisogno di consumare, sul momento, le idee o proposte che ci vengono dal di fuori, non lascia mai il tempo per una meditazione, per un approfondimento, insomma per fare di questa materia grezza un vero elemento di giudizio. Non so se Lei è d'accordo in questo.

ENZO FORCELLA — D'accordo. E mi affretto a raccogliere un tema di molto interesse che Lei ha introdotto nella nostra conversazione. La corsa all'informazione, l'ansia e la paura di non essere al corrente così caratteristica di tante degne persone impegnate nella cultura militante. Essa determina una specie di « nevrosi dell'informazione », una fame di oggetti culturali, l'esatto corrispettivo di quel che accade al consumatore comune con gli oggetti — cose che gli offre a getto continuo la produzione. Ma non è detto, vorrei aggiungere tra parentesi, che questa fame sia senza antidoti, né che lo stimolo sia destinato a riproporsi all'infinito. Noi che stiamo vivendo la prima fase della società consumista stiamo sperimentando — o abbiamo da poco finito di sperimentare — il momento più acuto di questa fame (tutti quanti, senza grandi distinzioni di cultura e di livello sociale: la « penuria », anche di informazione, è stato uno dei segni di riconoscimento della nostra società sino a qualche anno fa). Ma nei paesi-guida del consumo si sta già assistendo, per quanto ne so, a interessanti « contropinte ».

Questa, comunque, voleva essere una parentesi. Per quanto riguarda il rapporto degli intellettuali con quella che scherzosamente ho definito « nevrosi dell'informazione » non mi sembra sia il caso di piangervi troppo sopra. La situazione in cui ci si viene a trovare è, relativamente, semplice. La corsa all'informazione comporta un rischio, strettamente correlato alla scelta della funzione che vogliamo esercitare come intellettuali. Se vogliamo esercitare la funzione di informatori di cultura è inevitabile rischiare la nevrosi dell'informazione. Se collochiamo la nostra funzione un po' più a monte — « creatori di cultura »? il termine è improprio e si presta a molti equivoci ma forse può servire a intenderci — allora non dovrebbe avere alcuna importanza il timore di perdere l'aggiornamento, né per questo ci si dovrebbe sentire superati. Si studia, si scrive, si sperimenta, si fanno film, si dipingono quadri, e poco male se troveremo qualche abatino pronto a rivedere le bucce del nostro « aggiornamento ». In qualsiasi bibliografia, Lei Bo lo sa molto meglio di me, i titoli che vale davvero la pena di consultare sono una percentuale estremamente

esigua. Di questo tipo di cultura, di questi stimoli non vi sono in Italia i documenti? Non so, certi discorsi bisognerebbe farli sui testi. Forse per quanto riguarda la letteratura ha ragione. Negli altri campi — la storia, le scienze politiche e sociali, la saggistica in senso lato — non sarei tanto pessimista. Anche questa è cultura, no?

CARLO BO — *Eh, senz'altro è cultura, ma non direi che questa fame, questo bisogno di consumo quotidiano si colleghi al problema dell'impegno e del disimpegno. Vent'anni fa, per non parlare di un passato ancora più lontano, i problemi venivano affrontati e risolti più lentamente; quindi solo il personaggio, lo studioso, soltanto il consumatore di cultura aveva tempo di impegnarsi più a fondo.*

Ora questo tempo non c'è più; non soltanto, ma di fronte a questa enorme vetrina, che si rinnova settimana per settimana, mese per mese, lo spettatore, il consumatore è portato, sì, a informarsi, ad esaminare grossolanamente queste proposte ma — nello stesso tempo — è sollecitato a non impegnarsi più.

Vale a dire: ci sono tante proposte; quale scegliere? — Lei ha parlato giustamente di scelta. Ed ecco qui dove riscontro una mancanza della nostra cultura, per lo meno della cultura visibile — e speriamo che esista veramente un'altra cultura segreta, una cultura invisibile, in cui ci sia questa partecipazione fra tutto il Paese e tutta la cultura — ma, di fronte alla superficie, si rimane un po' sgomenti, perché questo disimpegno esiste, vale a dire, non c'è più la possibilità, o per meglio dire non c'è più l'abitudine a fare delle scelte meditate, approfondite e che diano un risultato visibile, documentabile. Non so se Lei è d'accordo, su questo punto.

ENZO FORCELLA — *In questi anni molte cose sono cambiate in Italia e i cambiamenti, così profondi così improvvisi, hanno provocato anche nella cultura un contraccolpo, una specie di smarrimento, del quale è ancora molto difficile tentare il diagramma. Noi ricordiamo benissimo — lo ha poco fa ricordato anche Bo — che cosa era l'Italia del dopoguerra. Un Paese dominato da forti tensioni economico-sociali che comportavano una cultura o chiusa nel suo orto, decisa o rassegnata a non vedere, oppure una cultura impegnata a cercare la via d'uscita politica e quindi cultura prevalentemente di testimonianza o anche, come si è detto, tutta gridata.*

Oggi ci troviamo di fronte a una società molto più integrata e quindi più utilitaria. Non dò un giudizio sul tipo di integrazione, sui « valori » che esprime e sui quali si appoggia. Mi limito a constatare uno dei caratteri essenziali della nuova realtà nella quale ci muoviamo. L'intellettuale che vive in questa società da una parte è anch'esso integrato, nel senso che ne accetta le strutture di base e il tipo di rapporti sociali che hanno determinato, così come non rimette in discussione almeno una parte dei « valori » acquisiti (si dà anche il caso del rifiuto, beninteso, ma allora ci spostiamo sulla contestazione radicale, che appartiene a un altro discorso): dall'altra è invece attento — quando lo è, non è detto che capiti sempre — a rendere sempre più effettiva questa integrazione e denunciarne gli aspetti mistificanti. (Rispetto ai valori professati). Se non apparisse un gioco di parole vorrei concludere osservando che la posizione dell'intellettuale moderno è un po' quella del disimpegno impegnato.

CARLO BO — *Sì, e questo è giusto. Quindi potremo dire che è cambiata la nozione dell'impegno, che è un impegno diverso e che è cambiata la scena della cultura e che, quindi, non esistono più dei*

grandi protagonisti, quelli che Lei chiama « i personaggi aulici », « i personaggi accademici », ma esiste un lavoro segreto di cui ci conviene aspettare i risultati che certamente non mancheranno, appunto nell'ambito di questa nuova società integrata.

Questa probabilmente è la chiave per spiegare questo dibattito fra « impegno » e « disimpegno », che probabilmente sono due termini, due momenti collegati di un unico processo, del processo che possiamo intitolare « della nuova cultura ».

REDAZIONE — Le due posizioni che abbiamo ascoltato sono non tanto coincidenti da non lasciare almeno aperto uno spazio a una stimolante riflessione. Siamo già nell'occhio del tifone, al nocciolo del problema, che in sostanza è il modo di reagire, la funzione possibile o reale dell'uomo di cultura.

Forse le troppe proposte, i grandiosi incombenti stimoli, hanno messo in crisi la responsabilità dell'uomo. Così hanno sostenuto i nostri ospiti.

Bo ha anche fatto cenno a un personaggio di Moravia, ed ecco Moravia in persona, che è venuto a dirci quel che pensa su questo tema, in particolare riferendosi a quei vent'anni di storia, anche politica, che certamente non sono passati invano sulle nostre coscienze.

ALBERTO MORAVIA — *La nozione di « impegno », cioè la nozione che vuole che la letteratura intervenga nella realtà della vita per modificarla, un po' come Marx voleva che la filosofia modificasse la realtà sociale, questa nozione risale a Jean Paul Sartre, che, mi pare, per gli anni immediati del dopoguerra, credè la nozione dell'engagement, appunto « impegno »; cioè lo scrittore non deve limitarsi ad esprimere i suoi sentimenti privati, ma deve intervenire con la letteratura nella vita sociale, politica, come tutti quanti gli altri cittadini, ma con i mezzi della letteratura.*

Questa nozione dell'« impegno » già contrapponeva — per così dire — la nozione di « engagement », di « impegno », a un probabile, ipotetico « disimpegno ». Perciò il « disimpegno » è nato con l'« impegno ». Prima di questo si parlava di altro.

Ora la vera crisi di quella che chiamiamo letteratura impegnata, o « engagement », cioè di questa nozione storica dell'impegno — perché secondo me la letteratura è sempre stata impegnata a modo suo — questa nozione storica è stata messa in crisi nel '56 dalla doppia crisi politica tanto della sinistra che dei partiti conservatori.

Nel '56 ci fu la rivoluzione, o controrivoluzione che dir si voglia, di Budapest e ci fu l'impresa di Suez. Chi uscì sconfitto, la cosa che uscì sconfitta da questo doppio fallimento fu proprio la politica. Cioè l'idea di una politica disinteressata, non machiavellica, di una politica legata agli eterni valori morali o letterari o culturali uscì sconfitta sia a Budapest che a Suez, in quanto sia a Budapest che a Suez, si vide invece che questa politica disinteressata non poteva esserci per ovvie ragioni — questo Machiavelli l'aveva sempre detto — e invece c'erano degli interessi. A mio parere la cosa non impedisce — diciamo così — la discutibilità che la politica sia disinteressata. La politica individuale è disinteressata, la politica degli Stati non lo è mai.

Ad ogni modo, lasciamo da parte questa discussione. Comunque, ci fu la crisi della politica e da lì viene la crisi dell'« impegno » evidentemente, poiché la letteratura impegnata era quella che era legata a certe idee politiche, a certi partiti.

Io considero il « disimpegno » come una forma nuova di « impegno », adeguata ai tempi. E cosa

intendo per « disimpegno » precisamente? Intendo un impegno nuovo, il quale si fermi al principio e motivo originario della rivoluzione, che è il momento della rivolta. Cioè, in altri termini, la rivolta è il sentimento che l'uomo prova di fronte a ciò che può considerare ingiusto e avverso, prima ancora che avvenga quella che io chiamerei la cristallizzazione ideologica, l'imbalsamamento ideologico. La rivoluzione, invece, è il movimento rivoluzionario, è invece il momento ideologico nel quale questo primo momento emotivo, fresco, sorgivo della rivolta viene codificato, viene chiuso in qualche cosa di dogmatico, di concettuale e, come tale, perde la sua freschezza, la sua vera vitalità.

Questo perché, effettivamente, nel '56 quelle che entrarono in crisi furono le ideologie politiche. Perciò, quello che io chiamo « disimpegno » è un « impegno » a salvare anzi l'origine dell'« impegno », cioè l'origine, che è un'origine — diciamo così — di rivolta.

Per questo io penso che la parola « disimpegno » non debba dar luogo ad equivoci. Per molti, il « disimpegno » vorrà dire semplicemente inchinarsi a ciò che è più forte, a ciò che c'è, aderire alla realtà così com'è. E invece no! Bisogna rintracciare quei germi, quei movimenti misteriosi e oscuri, che sono all'origine del rinnovamento continuo della società e del mondo.

REDAZIONE — La nozione dell'« impegno » dunque — il lettore sente — sembra che stia mutando. La risposta dell'uomo alla realtà politica, sociale e culturale, si sarebbe sganciata, per delusione o per più profonda intuizione, dai termini noti dell'engagement. Sorge, diffuso e massiccio, il nuovo verbo del « disimpegno ».

Nessuno — crediamo — meglio di Umberto Eco, uno fra i più attendibili giovani turchi della nostra cultura, può illustrarcela.

UMBERTO ECO — *Le discussioni sull'impegno, sull'engagement — come si diceva allora — erano fiorite nel dopoguerra e per ovvie ragioni di carattere storico e politico. C'era rinato un clima di libera discussione, l'uomo di cultura ormai aveva capito di essere direttamente corresponsabile di un mondo che aveva visto gli orrori della persecuzione razziale, del genocidio, dell'ingiustizia sociale, del balletto macabro teatrale, dei totalitarismi; in più la problematica marxista, che in molti Paesi d'Europa aveva potuto manifestarsi solo alla macchia, ora trovava le vie della manifestazione pubblica. Ancora la libera discussione politica portava alla luce i conflitti di classe e obbligava gli intellettuali a prendere partito, dato che essi non avevano più l'alibi di un silenzio imposto e di una apoliticità coatta. Un altro elemento ancora, l'esistenzialismo riconosceva l'intellettuale non come un tecnico della riflessione astratta, ma come un combattente impegnato, qui e ora, in situazione radicalmente coinvolta nel presente.*

Ecco alcune componenti del dibattito sull'« impegno ». Una battaglia che era — ce ne accorgiamo oggi — facilitata dal fatto che in quegli anni le divisioni erano chiare e inequivocabili. L'arrivo della guerra fredda contribuiva a renderle più chiare ancora. Indipendentemente dalla verità che si sceglieva, chiunque capiva quale fosse la propria verità e quale fosse quella altrui.

Com'è entrata in crisi, allora, questa nozione di « impegno »?

Anzitutto perché, gradatamente, ha costituito per alcuni un alibi, una possibilità proprio di non impegnarsi. Pensiamo a quella che è stata, in arte, la precettistica del realismo socialista

di marca staliniana. L'« impegno » diventava ossequenza, canoni imposti dall'alto e non era una scoperta, una scommessa personale.

Poi, per altri ancora, si è equivocato sul significato di arte impegnata. Si è creduto che un romanzo o un film fossero impegnati, quando parlavano di personaggi impegnati. Invece, se pensiamo a un grande film come « Paisà », esso non racconta soltanto cose che prima non si erano raccontate; è un film che racconta cose nuove, ma sconvolgendo le grammatiche esistenti, i sistemi d'attesa dello spettatore, le nostre abitudini.

Invece — prendo un esempio celebre citato da Roland Barthes — quando un narratore pseudo realista come Garaudy presentava l'operaio-eroe — nella fattispecie era un tipografo — con frasi come « le sue dita strimpellavano la linotype » o « i muscoli guizzavano leggeri sotto la pelle » allora è chiaro: l'autore, solo apparentemente, si oppone alle regole del romanzo borghese facendo agire personaggi nuovi; di fatto li impone sentimentalmente, facendo ricorso a tutta la paccottiglia stilistica del romanzo rosa. Fa un discorso che è rivoluzionario in superficie, ma in realtà blandisce nei suoi lettori tutte le pigrizie sentimentali piccolo-borghesi, cerca di farli piangere, di farli sognare, invece di farli pensare.

È chiaro che, a questo punto, era molto più impegnato ormai il discorso, poniamo, di Antonioni che raccontava la storia, apparentemente privata, di due amanti senza energia, sullo sfondo delle isole meridionali, ma, di fatto, ci obbligava a riconsiderare tutti i rapporti umani, la società e il modo di parlare dei rapporti umani e della società.

L'altro fenomeno di crisi è stata la rottura dei fronti: nel mondo di Kennedy, di Kruscev, di Giovanni XXIII, le frontiere si sfumavano. Non è che i contrasti scemassero — badiamo bene — ma si configuravano in un modo meno netto. La verità non stava più da una parte sola; occorreva adesso scoprirla nelle pieghe della storia, nel futuro, e con strumenti che non potevano più essere quelli di prima.

Ecco, l'insofferenza delle nuove generazioni verso le ideologie costituite, non significa che le nuove generazioni non sentano l'« impegno » — si pensi al pacifismo delle giovani generazioni, o alla polemica sessuale — ma significa che le nuove generazioni non si riconoscono più nelle frontiere tradizionali. E questo non vuol dire rinunciare alla tensione ideologica, all'impegno politico, ma cercare strumenti diversi per rendere conto di una realtà diversa e per modificarla.

Questo è lo sfondo in cui si muovono le cosiddette avanguardie, per esempio. È uno sfondo che implica un compito difficile, perché è certo che si lavora più tranquilli nelle situazioni ben definite che non nelle situazioni ambigue.

Ma queste ultime sono anche quelle più cariche di futuro.

Ora invece è accaduto, recentemente, che dilettanti della cultura, cronisti orecchianti e critici di costume sprovveduti abbiano confuso le carte e si è detto che le nuove generazioni culturali erano contro l'« impegno » e per il « disimpegno » contro le ideologie.

Insomma, là dove qualcuno stava cercando nuove strade, si è pensato che si fosse fermato.

REDAZIONE — Fra società e letteratura, tra massa e coscienza, le parole consunte di « impegno » e « disimpegno » segnano, alla fine, la fatica di cercare la strada più difficile e più giusta.

Siamo partiti dalla letteratura, torniamoci per concludere, con la riflessione di un

poeta, Alfonso Gatto, che sempre — e ancora di più nel suo ultimo libro — ripropone un difficile partito sulla possibilità dell'uomo a resistere, sulla possibilità delle vittime, cioè degli uomini.

ALFONSO GATTO — « Impegno » e « disimpegno » sono due parole che io ho cercato di non usare mai, sono due parole ambigue e due parole che si sostengono a vicenda. Quindi, sono parole che preferisco non usare.

E voglio dire, invece, di una formulazione un po' più precisa, che è questa: in che modo si può far diventar propria — e quindi si può portare nell'espressione, attraverso un proprio processo di proprietà spirituale, di autonomia e di libertà — una morale, per dire così, costituita.

E mi pare che l'esempio di Manzoni, nei Promessi Sposi, serva a testimoniarmi la lunga fatica, spirituale e stilistica, attraverso la quale una morale costituita — mettiamo, nel caso di Manzoni, la morale cattolica — sia diventata sentimento e forma e cultura nei Promessi Sposi. Credo che questo continui ad essere il problema al vertice, cioè per scrittori che siano tali, che siano degni d'essere scrittori. E mi pare che molti dei discorsi che si fanno abitualmente, compresa la conclusione pessimistica che ha avuto Bo nella nota polemica, della quale noi discorriamo, si possa tradurre semplicemente nella constatazione che nel decennio preso in esame — dal '55 ad oggi — noi in realtà non abbiamo avuto scrittori.

Perché credo che questa ipotesi, di uno scrittore non impegnato o di uno scrittore impegnato, resti un'ipotesi nel caso che scrittore non ci sia. Né può essere il suo impegno o il suo disimpegno a farlo scrittore, quando scrittore non è.

Tutto questo è persino tautologico, quindi è inutile insisterci sopra.

Evidentemente si sa anche dalla storia della letteratura e dalla storia delle elaborazioni personali di ogni scrittore nella letteratura, che attingere a contenuti immediati, attingere a brevi prospettive dell'ideologia e della storia, rispetto al lungo cammino che è di ogni ideologia nella storia, significa voler anticipare, in risultati sperimentali, quello che potrà essere un lungo processo della libertà spirituale, morale e stilistica di ogni autore.

Bisognerebbe piuttosto parlare, secondo me, di che cosa sia quello che oggi si chiama « disimpegno ». In realtà io credo che oggi si chiama « disimpegno » l'ambizione al potere di quelle minoranze culturali, che hanno il cosiddetto nome d'avanguardia, e che non ambiscono ad altro che a un mercato delle proprie idee e dei propri strumenti di potere, in nome di una collettività di consumo, che dovrebbe giustificare questa inadempienza, e questo rimettersi del destino personale di ogni scrittore alla volontà — come dire? — della richiesta comune.

E proprio oggi viviamo, secondo me, la forma più abusiva di « impegno », che è proprio quella di crederci impegnati dal proprio bisogno di valere, dal proprio bisogno di avere, rispetto a quella nozione elementare dell'essere che è il fondamento di ogni scrittore.

Siamo attenti oggi a che le nostre idee, i nostri sentimenti e le nostre ideologie non abbiano ad avere una finalità diversa, da quella che noi vogliamo. Noi non siamo buoni a tutto. Uno scrittore non è buono a tutto, come oggi si pretende; uno scrittore — oggi ancora di più — deve presupporre un lettore da modificare, da educare, da cambiare se è possibile, o che sia con lui consapevole e concorde nel voler modificare e rinnovare lo stesso mondo che insieme osservano.

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

Radicati e sradicati

Una delle lagne più frequenti del critico militante è che riceve troppi romanzi, saggi, ecc., per potere giudicare con un certo agio gli oggetti che gli vengono sottoposti: invero non è che ci sia niente da eccepire sulla legittimità delle suddette (purtroppo la selezione a livello editoriale non è sempre molto rigorosa, lasciando passare fra le sue maglie prodotti immotivati). Magari ci sarebbe da eccepire sul successivo comportamento del critico, il quale usa una strategia molto spiccia: riservare una certa attenzione solo a quei libri che per la notorietà dell'autore, per l'appetitosità dell'argomento, per l'imponenza del lancio pubblicitario detengono già presso il pubblico una carica di attrazione incuriosita, mentre per il resto sorvolare o sistemare con qualche generico sostantivo e aggettivo (gli aggettivi, come i sigari, non si negano a nessuno; e da parte sua il beneficiario ringrazi la sua buona stella perché poteva andargli anche peggio).

Eppure a questo punto si pone quello che un tempo si sarebbe chiamato un « caso di coscienza »: dietro un libro, di qualsiasi livello, sta un « uomo » con le sue ambizioni, i suoi crucci, il suo talento,

la sua irripetibile esperienza del mondo. Il caso-limite, allora, è augurabile: quello scoperto dell'arrivista che vorrebbe notorietà, soldi, ecc. con poca spesa, quello del semi-analfabeta illuso, quello dello stupido incosciente e del ripetitore ai confini del plagio. Una volta varcata, però, la soglia di questa teratologia negativa, si aprono le vaste distese del Limbo costituito da quei libri che potrebbero essere mediocri come buoni, eccellenti come fondamentali, a seconda delle varie angolazioni dei presupposti in base ai quali si giudica. Di fronte ad un libro di poesia dobbiamo intanto accantonare il sospetto di arrivismo finanziario e di libidine pubblicitaria, perché evidentemente non si profila ancora nessuna società del benessere, nessun *boom* di moda culturale che sia disposta a dare qualcosa più del pane ai carmi.

Per di più il poeta non è di solito persona di facile contentatura e di media aspirazione: vuole lo sberleffo, l'insulto o l'inno e il panegirico. Ha un'ansia di assoluto: i suoi confronti li istituisce con Dante, Shakespeare, Goethe, Eliot, ecc., mai con Olivier de Magny, Serafino Aquilano, Pompeo Bettini, ecc.: chi scrive poesie non prende in considerazione nemmeno alla lontana di essere un « minore ». La pretesa alla fin fine è meno ridicola di quanto potrebbe sembrare a prima vista: la distanza di un singolo componimento (o addi-

rittura di una raccolta) stilato da un « maggiore » assunto all'Olimpo dai filtri della Storia da un altro appartenente ad un « minore » se non proprio reietto, è infinitamente minore di quella convenzionalizzata dalle mitologiche gerarchie dei quadri letterari istituzionalizzati. È certo che fra un sonetto di Dante e uno di Monte Andrea non è dimostrabile un salto di qualità equivalente allo scarto di prestigio poetico esistente fra i due nomi: donde, infatti, tutti i giochi delle ricerche letterarie di rivalutazioni e limitazioni, proposte di nuovi nomi a detrimento dei più affermati. Il fatto si è che intorno al nome di Dante coesiste tutta una concrezione diacronica che è venuta stratificandosi ad una progressione geometrica, non proporzionale. In sostanza a raggiungere questa esemplare concrezione tendono più o meno tutti i poeti, senza nemmeno domandarsi se ormai non sia un miraggio, qualcosa che assomiglia al supplizio di Tantalo.

Tuttavia non bisogna sottovalutare l'importanza distintiva che ha l'assunzione all'Olimpo: evidentemente fra un Papa, un Presidente della repubblica e gli X fra cui è stato eletto alla pari si crea un diaframma che non può essere ignorato, anche da parte di chi contesti la validità della scelta.

Tali considerazioni mi venivano fatte leggendo una raccolta di poesie di Giovanni Cecchetti, *Diario nomade* (Rebellato 1967): anzi, per dir meglio, non tanto il poema iniziale *La grande vallata* o le altre poesie, tutte abbastanza piacevoli per via di un segno netto, quintessenziato per successive riduzioni, quanto le istruzioni per l'uso che accompagnano la *plaque*, dove Giose Rimanelli, che firma l'introduzione (p. 33) scrive senza mezzi termini: « questo poema è il più bello che io abbia letto dopo *The Waste Land* (e io sono un lettore accanito) » e nella notizia si legge (p. 109): « ... queste poesie, che alcuni studiosi già considerano fra le più significative del nostro tempo ». Quest'imbonimento irriterebbe il più affettuoso e ben disposto lettore di un esercizio poetico, che probabilmente dura da anni, si svolgeva oscuro ma onesto nei suoi dubbi sulla labilità di una gloria poetica raggiunta, sullo sfondo di un pessimismo cosmico da « sradicato ». Cecchetti insegna

negli Stati Uniti, quindi non è difficile immaginare quale sia la sindrome emotiva che lo spinge a scrivere versi (da una parte attenta lettura dei classici per le lezioni, dall'altra interazione tellurica fra i luoghi del suo peregrinare e quelli della Toscana nativa, nel « padule » fra Pescia e Fucecchio): l'elogio più forte che gli si possa fare è che schiva coscienziosamente gli arcipelaghi dei toni nostalgici ed elegiaci. Ma insomma qualsiasi lettore di poesia, nemmeno tanto « accanito », conosce per lo meno un migliaio di raccolte che sono significative quanto quella del Cecchetti (più quella diecina o giù di lì che si stacca per più alti voli). In questa dialettica dei mortali sarà bene lasciare la parola ad un esile, ma garbato poeta giovane, Umberto Piersanti, alla sua prima prova pubblica, *La breve stagione* (Quaderni ad Libitum, Urbino 1967), che così si rivolge « a quelli della propria razza »:

*Amici miei
poeti sconosciuti
pittori alla « prima personale »
musicisti squattrinati
a voi sognatori incalliti
razza di disperati
che nel grigio letale
la vita coi denti tirate
un pensiero d'affetto sincero.*

*Se la fortuna o il caso
se preferite
s'accoggerà di qualcuno
a te amico prescelto,
il nostro compiacimento sincero
senza invidia
senza adulazione
ma quando i piccoli uomini perbene
spunteranno le solite ingiurie
sulla nostra razza indifesa
tu, che ne sarai escluso,
ricordati che eri dei nostri.*

Un altro « sradicato » (diplomatico a giro per il mondo), aspirante all'Olimpo con il salvacondotto di alcuni giudizi critici articolati e ragionati a fondo, è l'ambasciatore Mario Alessandro Pau-

lucci, giunto ormai alla sua quinta raccolta poetica dal titolo *L'arte poetica 1963/1966* (Bologna, Cappelli 1967).

Paulucci è un poeta che non si risparmia, crede fino in fondo alla vocazione nobilitante del canto e della musica: non per niente molte sue composizioni si presentano come parole per *spirituals*, per cori, per partiture stereofoniche, ecc. Al fondo agisce il modello mitico della poesia classica, greco-latina, tanto da avere innestato su quello due esperienze analoghe, eppur con freccia direzionale opposta: in *Termidoro* (la raccolta immediatamente precedente a questa) aveva tentato di retoricizzare in senso pagano un implesso di spiritualità cristiana, qui in *L'arte poetica* direi che cerca di classicizzare l'avanguardia.

Donde tutta una serie di organizzazioni sintagmatiche che risalgono al canale barbarico di Pound (specialmente nelle composizioni dell'ultimo gruppo), ed anche sospensioni di senso con parole troncate bruscamente alla fine di verso e riprese nel verso successivo, ecc. Ma, come si è detto, Paulucci aspira all'aggio dei classici, sicché l'apparente casualità e indeterminazione dei contesti parrebbe ubbidire ad una sotterranea prosodia, con funzioni sistematizzanti. Nel poema *La lapide di Josaphat*, infine, Paulucci non si nega nemmeno un esperimento di trascrizione di poesia visiva, svelando l'antinomia divaricata delle sue tensioni, spiritualità biblico-classica trasfusa negli esplosivi otri modernissimi.

Sradicato (in accezione particolare) è anche Angelo Maria Ripellino, che presenta un'ampia raccolta delle sue poesie, *La fortezza d'Alvernia* (Rizzoli 1967), di cui la prima parte risulta appunto composta nel sanatorio di Dobříš, a quaranta chilometri da Praga. Ma Ripellino, oltre che «sradicato» è anche professore, o meglio studioso di letterature slave, dalle quali ha tradotto e fatto conoscere in Italia, secondo un modulo di eccellente precisione, i poeti protonovecenteschi ed attuali. Non si dice niente di speciale se si sottolinea la circostanza che i poeti prediletti da Ripellino (per esempio i futuristi russi, da Chlebnikov

a Pasternak) sono soprattutto virtuosi cesellatori della parola, arrabbiati sostenitori delle più complesse colometriche. Ripellino si è molto allenato in queste palestre ed è ovvio che, nell'operare poetico in proprio, abbia fatto tesoro di tali esercizi. Ne esce fuori un singolare impasto: un atleta della forma contorta che adibisce la sua sapienza alla restituzione di un senso degradato della vita, di uno spettacolo inutile. Cioè Ripellino ha le mosse, l'abilità dell'istrione e del clown, senza dividerne la scintilla entusiasta o la lacrimuccia provvisoria (tutte le variazioni sulla malinconia del Luna Park!), quel senso appagante dato dalla istantanea contemplazione della propria abilità. Ripellino scrive: *Trucioli truci di tralci intrecciano croci*, così, senza un sussulto che non sia sul registro del solito rifiuto d'adesione. Ne deriva il senso di un esercizio un po' pignolo, che nemmeno la drammaticità di certe situazioni (come l'assedio della morte) riesce a scuotere molto dal proprio pessimismo che tende ad accompagnarsi a fastosi ludi intellettuali e culturali, dal passivo ascolto, dalla registrazione afona.

In sostanza le cose più godibili ed abbandonate Ripellino le ha scritte nel *Congedo*, dove chiosa, inquadra, distrugge le proprie poesie: « Il toponimo "Alvernia" è una parola composta, un "portemanteau word", nella quale si assommano "inverno", "averno", "verna", e inoltre il ricordo dell'Auvergne francese e della *Chanson pour l'Awergnat* di Brassens, che spesso udivo in un disco di Juliette Gréco. "Nonostante" è il "Leitwort" del poema: l'avverbio si fa sostantivo, a indicare noi tutti che, contrassegnati da un numero, sbilenchi, gualciti, piegati da raffiche, opponevamo la nostra caparbieta all'insolenza del male. [...] Noi viviamo dentro caselle da cui gli altri non ci permettono di uscire. Noi siamo solo l'immagine che gli altri hanno costruito di noi. Per anni e anni ho scritto e stracciato poesie, vergognandomi di scriverne. Il mio mestiere di slavista, la mia etichetta depositata mi relegarono sempre in una precisa dimensione, in un ranch, da cui mi era rigorosamente vietato di evadere. D'al-

tronde, nel lungo imperversare del Dopoguerra, quando sparavano a vista sui giocolieri e sui trasgressori dell'imperante realismo e dell'Alto Vernacolo dei Robivecchi e poi su coloro che non accettassero la squallidezza di un'arte chiamata "industriale", non c'era posto per le mie metafore, tassate di barocchismo».

Un caso abbastanza vicino a quello di Ripellino mi sembra quello di Gilda Musa, in *Berliner Mauer* (Sampietro 1967), soltanto cambiando il punto di riferimento dalla letteratura slava a quella tedesca: di fatto Gilda Musa è traduttrice della «nuova poesia tedesca», dalla quale ha assorbito a grandi dosi la certezza più difesa, cioè l'incertezza assoluta. In genere le poesie della Musa sono restituzioni di dialoghi, colloqui fra intellettuali, in un codice estremamente tecnicizzato e scandito a fare da contrappeso alla natura centrifuga delle convinzioni che *non* vi sono enunciate. Un ingragnaggio abbastanza conosciuto, ma funzionante perfettamente in ogni pezzo.

Ma vogliamo concludere una rassegna di tanti «sradicati» (chi dalla terra natale, chi dalla letteratura d'elezione), con il poeta italiano più radicato, il maggiore dialettale vivente, Biagio Marin, che con *El mar de l'eterno* (Scheiwiller 1967) continua a dipanare il gomitolo che l'ultima volta era stato stabilmente annodato nella raccolta riassuntiva *Il non tempo del mare*. Appunto, dal non tempo all'eterno del mare è l'itinerario che impercettibilmente Marin viene compiendo in queste nuove poesie, che parlano ancora del mare, della sua isola di Grado, dei fiori, delle fanciulle, del vento e specialmente del soffio dell'eterno che si approssima. Marin è della razza dei Morandi alle prese con le solite bottiglie: sembrano restare lì, sempre a *piétiner sur place*, e invece compiono sempre passi da giganti, definitivi: queste poesie, nel chiuso e cupo dialetto gradese, sono quasi tutte uguali l'una all'altra, eppure basta qualche spostamento di accento, un gioco di varia lunghezza sul verso, per capire quanto sia largo il cantuccio in cui Marin volontariamente si è confinato.

ALDO ROSSI

Narrativa

Il gabbiano azzurro di Raffaele Brignetti

Osservazioni e giudizi seguiti all'assegnazione del «Premio Viareggio» a Raffaele Brignetti ribadendo e irrigidendo impressioni prima avanzate su un piano provvisorio hanno confermato un'ambiguità o un'incertezza della critica. Si può consentire con chi s'è rallegrato che quel successo sia avvenuto in nome di criteri di più aperto respiro culturale: è un riconoscimento che voleva estendersi a un tipo di narrativa oggi non più seguito, se non avversato, e che si richiama alla stagione della letteratura ermetica, usando però il termine in senso lato. E infatti il consenso a Brignetti per il suo *Gabbiano azzurro* (edito da Einaudi) è venuto anche da critici tutt'altro che inclini verso l'ermetismo o le eventuali derivazioni da quello. Ma è da dire che se gli addentellati con interessi che si vennero costituendo o s'arricchirono in quegli anni sono reperibili nella narrativa di Brignetti dai racconti di *Morte per acqua*, del '52, a oggi, tali interessi sussistono nella misura in cui già poterono risolversi col tempo nella storia di individuali svolgimenti: di scrittori, cioè, oggi anziani. Per il giovane Brignetti ogni richiamo non andrà forzato oltre un'affinità tematica alla quale dalle proprie origini abbia saputo mantenersi fedele. Invece, il consenso riservato eccezionalmente a quegli anziani sottolinea la forza d'un ricco complesso sviluppo personale per cui si distinsero con risolutezza dalle tendenze letterarie nel cui tempo, e nel cui clima, operarono e che in genere si definiscono dall'ermetismo che ne fu l'espressione di più accentuato carattere formale. Brignetti interessa piuttosto per l'affinità con una narrativa di caratteri del tutto nuovi rispetto a quelle presunte origini. Tra chi parla di fedeltà a un noviziato, e chi cerca l'adesione, in lui, a un campo tutto suo d'interessi, il punto d'incontro è in quei contenuti che già avevano cercato di cristallizzarsi in aspetti mitici, suggestivi, illimitati, della natura, come, in Pavese, collina e campagna, d'una zona particolare, e il mare in Brignetti. Elementi base, per una

narrativa di tale ispirazione, il gusto saggistico, e un estremo dominio dello stile, appunto la dote che può apparire nell'ancor giovane Brignetti un apporto della stagione ermetica. Apporto indiretto, e, come già nel primo Pavese, polemico, sebbene la pur relativa affinità di Brignetti richiami a temi del Pavese dell'immediato dopoguerra, quando nei luoghi cominciavano a cristallizzarsi significati mitici. Brignetti, più linearmente, si limita ad accenni, carichi d'una durata pungente. E i classici che ricorda sono gli stessi scrittori di mare di tradizione anglosassone presenti nella cultura di Pavese.

Intrecci drammatici son frequenti nei sette racconti del *Gabbiano azzurro*, ma l'esito ne resta intenzionalmente sospeso. Ne *Il grande mare* si lascia intendere che un cadavere seguito da un gabbiano potrebbe richiamare fatti accennati in altri racconti; in *Altri equipaggi* un intervento chirurgico dettato da una ad altra nave fallirà in coincidenza con altri scacchi dei quali è implicito il comune perdersi a causa del mare: casi, assunti tutti momentaneamente a testimoniare la costante d'un segreto fluire, anzi d'una oscura compresenza: il mare. Oggetto mobile, infinito, in cui è un perenne incrociarsi di leggi, e vite. Le avventure avviate e non concluse segnano una traccia, di quella realtà, in alcune apparizioni, o oggetti, storie di pesci, di navi, migrazioni, drammi umani: la segnano finché l'osservazione si fissa su quella rispondenza illimitata, segreta, nella quale rifluiscono e s'annullano. Non v'è l'ansia d'una legge da rintracciare nella natura, magari risalendo a miti o a forme spirituali di età primitive, come in Pavese. Brignetti non vuole portarsi oltre la testimonianza d'un essere oggettivo e onnipresente. Lo interessa l'oggetto nel suo esprimersi e incidere per la forza d'una instabile e vaga quanto infinita realtà, colta in indicazioni mobilissime: « episodi », e « neppure fra gli astri l'uomo si perde come qui », dice Brignetti; o, ancora: « Per ogni gesto umano il mare conteneva una risposta logica forse in qualche norma sua propria, ma inaspettata, diversa; e continuava a svolgere se stesso fermando, mandando, porgendo o ritirando: ironia di acque, ironia di tempo ». Ironia, e, insieme, vita: « ... il luogo aveva, sotto

gli scogli, muschi, alghe, acqua tanta come un cielo fluido e cupo, figure senza mosse: più ancora la sabbia stava ferma con acqua che sembrava tenerla come un velo. Eppure tutto ciò nel medesimo tempo palpitava, v'erano accenni; una risonanza liquida penetrava questa zona di mare e proseguiva per altre zone, tornando, o era un'altra: il mare al completo palpitava ».

Due fatti risultano evidenti, lo stile non risponde alle funzioni tipiche dell'ermetismo, e nemmeno alla ricerca di trasferirvi intatta la vita, com'era in Pavese. Inoltre, nonostante la vena d'ironia e il gusto avventuroso, quanto a partecipazione morale, o affettiva, è in lui un'estrema reticenza, come muovesse da interessi per leggi naturali più che per rappresentazioni artistiche. Sono caratteristiche che confermano l'origine prossima, recente, dei suoi interessi concreti di narratore.

La digestione artificiale di Fabio Carpi

Il romanzo di Fabio Carpi *La digestione artificiale* (editore Mondadori) suggerisce già nel titolo ambigue polivalenze: la realtà intorno a noi è solo un oggetto di consumo, ogni scelta è un errore poiché si dovrebbe poter correre sempre in tutte le direzioni a un tempo, l'ambizione ad analizzarsi tecnicamente come un prodotto è vanificata dall'istinto simbolico che è proprio di ciò che deposita nella memoria. Il romanzo, come prodotto, si restringe ai limiti d'una lettera, d'una confessione che ripete il fragile fluire del vivere fisico, a un ufficio quale compie l'enzima che scioglie gli alimenti più refrattari. Il titolo suggerisce il vanificarsi d'ogni impulso così del vivere come dell'acquisirne coscienza con l'oggettivo raccontare. La nota di presentazione del libro ne reperisce il tema nell'avidità di vita. Non direi che vi corrisponda il tono del romanzo, nel quale è dato seguire un filo che accenna a dipanarsi, anche se con interruzioni e impazzimenti improvvisi: incontri, ritorni su luoghi mutati: un'educazione sentimentale, infine, orgogliosamente respinta, ma non negata nelle sue sorgenti amorose, affettive. E che è altro dalla astratta avidità di vita, e dall'ambiente psico-

logico che più le sarebbe connaturale, l'infanzia, la cui funzione è solo strumentale, serve ad arricchire l'analisi del presente e i presagi d'un avvenire disillusivo. È facile passare, dall'avidità di vivere, a un progetto d'ordine espressivo, a una scrittura che equivalga alla realtà viscerale, a una idea di «romanzo del romanzo» e cioè di una operazione dall'esito scontato in partenza: impossibile fissare o possedere veramente la vita nel suo fluire, o passivamente subendola, o con l'analisi narrativa. Il romanzo equivarrebbe a una corsa a perdifiato, vanificantesi nel suo momento più ambizioso, l'invenzione, la scrittura. V'è, ne *La digestione artificiale*, anche tutto questo, ma a livello di irritazione, sfogo. E v'è altro. Crediamo che a quest'altro convenga guardare.

Carpi ha scritto due volumi di racconti, e due romanzi, *Dove sono i cannibali*, del '58, *I luoghi abbandonati*, del '62, che non offrono precedenti alla struttura del nuovo romanzo. Infatti la disponibilità de *La digestione artificiale* non viene da interesse per le tecniche narrative. Converterà ricordare che Carpi esordì nella poesia, e, a un tempo, nel campo degli interessi cinematografici. Si tratta di una linea di sviluppo che porta i suoi frutti più complessi nel nuovo romanzo. Le contrastanti tensioni delle quali il titolo stesso sembra voler offrire una cifra, tendono, pur senza speranza di realizzazioni, a un vago cristallizzarsi, a una utopia dalle incerte mutevoli prospettive, ma, comunque, di natura diversa da un gusto solo materico, o dall'impulso a una reimmersione nell'infanzia. Ogni moto tende a un gusto razionale, al compiacimento della distruzione condotta lucidamente, per abitudine alla conoscenza di sé. Si tratta di una inclinazione saggistica, le cui forme espressive confinanano o passano spontaneamente nel campo d'un linguaggio sintetico, quale è proprio della lirica, e, insieme, con incroci e scorciatoie analogiche, in cui sembra bruciarsi ogni coerente sviluppo logico, sostituito dalla visionarietà, ora polemica, ora fantastica, delle figure, dei rapporti. E giova a Carpi in quest'ultimo risultato la sua pratica di cose del cinema. Di lì il montaggio sciolto, disponibile, di alcuni nuclei narrativi: lo scarto d'età con la ragazza, il mutare dei luoghi,

le metamorfosi delle cose, e la moglie, i viaggi, i ritorni, sia pur col pericolo dell'insistere sull'uno o l'altro di questi temi, ricchi di insidie sentimentali e, al tempo stesso, di inganni espressivi. La narrativa richiede l'acutezza e il pungolo dell'inchiesta saggistica, della premura ostinata, della denuncia, e lo specchio immediato, e ambiguo, della figura, dell'immagine, con i suoi addentellati simbolici, e il suo stesso vanificarsi. Qui ha effettivo significato l'optare, contro la letteratura, per la conoscenza. Proprio per simile tensione razionale non parlerei di risultati o di operazione stilistica, mentre l'interesse espressivo deposita e si sostanzia nella partitura del libro, nel tornare da disposizioni diverse dell'inchiesta razionale ad aggredire un'utopia di conoscenza e confessione.

L'atteggiamento di Carpi, è in sostanza, di disinteresse stilistico. Conta invece lo scavo ansioso, l'aggressione razionale — e con ogni sussidio della sensibilità, della fantasia — della mutevole informe materia: questa, nella insistenza con cui è provocata, inseguita, lascia liberarsi bagliori di confessioni, accenni di figure, sostanzia la vita e ne permette, a tratti almeno, il fissarsi di quell'equivalente che è la disposizione saggistica e fantastica: che è attività umana, nutrimento interiore. Le vicende sentimentali, tema del romanzo, il ritorno, e il non ritrovar ciò che cerca, il non essere inteso dalle compagne, i viaggi, le avventure, dalla giovinezza, tali discrete vicende rappresentano, in forma più esplicitamente simbolica nelle ultime pagine del libro: d'apparizioni e figure, il «Metodo», cioè il rovescio polemico e razionale d'una vocazione disperata all'impossibile, all'utopia.

Tappeto volante un romanzo di Francesco Leonetti

La disponibilità sembra il primo elemento culturale documentabile in Francesco Leonetti, quarantatreenne e che, passati da poco i trent'anni, venne presentato nei «Gettoni» da Elio Vittorini col romanzo *Fumo, fuoco e dispetto*, del '56. Era già redattore di «Officina» con Pasolini e Roversi; ha fatto parte del «Gruppo 63»; ha pubblicato

poesie, e i romanzi *Conoscenza per errore*, del '61 (editore Feltrinelli) e *L'incompleto*, del '64, edito da Garzanti; nelle edizioni Mondadori esce ora il nuovo romanzo *Tappeto volante*. Leonetti vuole che la cultura, nella misura stessa in cui deve rispondere ai più avanzati e capillari aspetti d'orientamenti generali politici e di costume, questi accolga in quanto esperienza e programmi teorici di gruppi artistici. L'inserzione nella realtà sociale non costituisce una scelta che porti a partecipare a fatti collettivi, mira a cogliere invece gli aspetti più d'eccezione d'una rivolta strettamente artistica, d'una polemica letteraria. Aspetti d'eccezione: e che ora s'esprimono in un gesto di protesta, ora cercheranno di realizzarsi in qualche fatto formale. Gesti, o progetti di colpire bersagli mutevoli con delle invenzioni formali, si pongono gli uni e gli altri, di fronte alla crisi denunciata, combattuta, con la consapevolezza d'una instabilità immedicabile. Si salva sempre, tuttavia, una vocazione a vivere fisicamente, e in mitiche esecuzioni artistiche, contraddittorietà e mutevolezze del momento storico, così da rendere possibile e accompagnarne di persona l'apertura sull'avvenire, sul domani. Anarchia, rivolta, ma, insieme, disinteresse ad andar oltre un progetto che non sia la perenne discussione teorica: il gesto equivale al mutar incessante delle ipotesi. Leonetti indica un maestro, Vittorini, e nomina compagni: ma amicizie e incontri, in una vicenda tutta prospettata polemicamente, riusciranno sottoposti a inconsistenza e contraddittorietà non meno degli elementi, della situazione generale del giorno, più aggrediti. In modo più scoperto e diretto, questo è il clima e il tema del nuovo romanzo: questo, il *tappeto volante* del titolo: « Io afferro il tappeto greco-orientale e lo vorrei gettare contro i consumi frettolosi e i rapporti viziati e tutte le falsità e le doppiezze assolute del mondo. Fosse la rivoluzione, invece che il tappeto! Eppure la rivoluzione, che ha una gran parte di utopia, mi sembra come un tappeto greco-orientale, divenuto una strada per tutto il mondo ».

Vittorini aveva proposto di intender come una « autobiografia di ognuno » *Fumo, fuoco e dispetto*, perché — diceva — invece di restare autobiogra-

fico « indaga verso direzioni svariate cercando di stabilire che vento tiri al momento attuale, nei rapporti tra interiorità e realtà, e insomma tra angoscia e storia ». E in *Conoscenza per errore* Leonetti parlava di sé nel protagonista Giacomo, col risalire all'esperienza dell'*impegno*, dal dato negativo delle elezioni del 1948, al '51, al sospetto di un vuoto tra cultura e politica. Tema, ora, di *Tappeto volante* è l'adesione ai recenti movimenti giovanili di rivolta e alle nuove correnti artistiche, specie dell'America. Con riferimento a quest'ultime, reperisce un valore di cultura nella analogia o nel doppio significato di ogni gesto, e consapevolmente si richiama al surrealismo sulla traccia di un operare entro gli elementi più allusivi ad ogni anarchica disponibilità: tuttavia, ogni operazione resta nel cerchio chiuso d'un interesse innanzi tutto formale. Di qui lo schema del romanzo: un cadere in paradigmi d'esperienze capaci di metamorfosi per cui esercitano con rinnovato successo un incanto stregonesco: le due donne, il cane, in cui accetta di subir la suggestione di quelle, e, nonostante un ripetersi di scacchi ed errori, l'ostinata attesa d'una libertà, e progettazioni e ritorsioni esemplate tutte in amici e amiche, e, soprattutto, nelle discussioni su vecchie e nuove correnti artistiche, e nel « tappeto volante » che simbolicamente tutte le riassume.

Si può dire tuttavia che, per quanto interessante, il romanzo si presenta sfocato, vago, proprio negli elementi formali, inventivi. Il ricorso a dati formali oggi d'uso corrente non conserva il segno tipico di questi, né arriva al grado di lievitazione visionaria o di messaggio di cui il testo narrativo dovrebbe risultar portatore. Linguaggio simboli ed emblemi sono tradotti in una relazione ordinaria e indistinta: la favola stessa ha uno scheletro esile, a causa di quel tanto di comune convenzione psicologica che vi sussiste. Può essere un insuccesso per generosità, per il desiderio di razionalizzare al massimo i termini, fatalmente frammentari, d'una esperienza riconosciuta impossibile se non come risolutezza solo nella rivolta: e tuttavia definibile almeno come progetto d'una continuità d'esplorazione intellettuale. È una narrativa, quale egli indicava in Vittorini, raggiunta

per continue trasformazioni di nessi analogici: « in cui le immagini danno un progressivo assetto o avvicinamento alla realtà ». Un'operazione astratta ma da misurare sulla volontà di pervenire a un giudizio; la meta difficile, non ottenuta, ma riconoscibile in questo romanzo, che si nutre d'un elemento d'esperienze quasi tutte letterarie, ma capaci d'apporto ulteriore di generosità sentimentale.

La narrativa di Palazzeschi:

Il Doge

Lo sfruttamento, così è lecito chiamarlo, del nuovo romanzo di Aldo Palazzeschi *Il Doge* (Mondadori editore) sulla linea dei canoni programmatici delle tendenze degli ultimissimi anni, e delle avanguardie (antiromanzo, o non romanzo: manca, del resto, la qualifica di romanzo da parte dell'autore) poggia su basi poco probabili, ma testimonia un fatto incontestabile, un'affinità di gusto e di metodo, una disponibilità del vecchio narratore che può dai giovani esser sentita coerente con gli intendimenti e le scelte degli indirizzi d'avanguardia. Non è, però, un fatto nuovo. Quanto più, negli svolgimenti della sua opera, indipendente, assolutamente originale, polemicamente libero, più ha saputo sempre conservare un segreto contatto con quanto era tipico del costume e del gusto nel momento in cui scriveva. Indipendente e sciolto nel proprio lavoro, ma l'ispirazione, l'occasione che mettevano in moto il suo estro inventivo nascevano direttamente come tratti rivelatori d'un ambiente, d'una società, ed erano attinti con immediatezza a una profondità tanto più rivelatrice quanto risolta tutta nel riso, nel divertimento, in un clima di esibizioni fisiche sciolte in giuoco. La indiretta ma forte contemporaneità e coincidenza delle sue invenzioni con le condizioni intime d'un momento sociale rendeva quest'ultimo già trasposto e come sottilissimamente cristallizzato in temi, a un tempo stesso, di libera fantasia, e a fiore delle tendenze artistiche e culturali del momento, così da prestare alla sua narrativa un aspetto d'avanguardia, e insieme, d'indipendenza costante. Non si trattava d'una

condizione ottenuta agevolmente: come spesso si verifica in artisti che sembrano assistiti da una fantasia felice, gratuita, lo svolgimento di Palazzeschi era stato scontato con crisi difficili, soprattutto quella degli anni della prima guerra mondiale, che lo portò a ripensamenti e modifiche tanto più risolutive per gli sviluppi della sua narrativa quanto meno avvertibili in superficie (anni decisivi anche per altri scrittori, da Ungaretti a Cecchi, Bacchelli, Gadda). Da allora la sua prosa ha guadagnato in ricchezza e complessità, non solo con riuscite d'un progressivo illimpidimento, e la schietta libertà inventiva era il dato più autentico e puro delle sue prime esperienze narrative, il più difficile da conservare aggiungendogli sostanza di significati e libertà di forme espressive, di linguaggio; ma, al tempo stesso delle nuove riuscite, con svaghi meno originali, e con qualche residuo, ora, di sforzo e appesantimento. Ma come nel linguaggio era il segno della libertà inventiva, così anche *Il Doge* è da porre tra le sue riuscite più sicure, e appunto in quel dato espressivo una delle ragioni del consenso dei giovani, di cui s'è detto. Riuscite, e residue difficoltà, come nel linguaggio, così sono direttamente avvertibili nella struttura del romanzo.

In particolare, il linguaggio di Palazzeschi sembra ignorare le norme della sintassi normale, per effetto della carica accentratrice di forme e di termini familiari spesso giuocati col ricorso ad accentuazioni e a superlativi, come può esser proprio d'un discorso diretto, d'un dialogato affettivo, ironico (e non importa se si tratti di dialogo, o discorso, reale, o di una carica solo d'improvviso estro, di fantasia libera). Luci e colori, e alcuni dati delle forme e della tecnica musicale sembrano particolarmente indicati per render un'immagine di questo aspetto della sua narrativa: sono riferimenti che servono anche a dar un'idea adeguata del modo di comporre il racconto, cioè della struttura delle novelle e, forse ancor più, dei romanzi di Palazzeschi, nei quali pur in forme analogamente libere la struttura è costretta però a protrarsi, insistere e, in certo modo, a esteriorizzarsi. Il caratteristico significato della struttura venne osservato già da Giuseppe De Robertis a

proposito del nucleo centrale dell'invenzione delle *Sorelle Materassi* (la scena della cambiale: «risenti il Palazzeschi dei vent'anni», scriveva De Robertis: ed è vero, ma già il brio sciolto vi ha acquistato una trasparenza e fermezza nuove per essersi fuso in una struttura del pari armonica e limpida nella libertà e mobilità). Tuttavia, mentre nei racconti una sospensione attinente al tipo stesso fantastico o irrazionale del caso può trovar soluzione, esito, nel riflettersi del tema in variazioni briose, come in alcuni racconti di *Bestie del Novecento* (*Ritratto di Regina, Via Veneto: 21 Marzo, Kan*) o, nel *Palio dei buffi*, stringersi nell'inespresso dei ritratti di «semplici» (*Carburo e Birchio*) o nel chiuso nodo di un «caso» come in un emblema di segreti umani (*Il punto nero*), nei romanzi il filo di una variazione che dall'interno svolge il tema si presenta anche come un fatto strutturale, la cui soluzione più consueta è il portarsi del racconto apertamente a un punto di apparente conclusione, congedo, fine, per rovesciar di lì l'ordine apparente dei fatti e riprender con semplicità e naturalezza da capo. Gli episodi non valgono se non nella loro condizione di portatori d'una intima significante deviazione, ed è questa che porta ulteriore luce sul segreto dei protagonisti, sulla loro eccezionalità, e li riscatta da un possibile condizionamento in un intrico normale d'eventi: si pensi al rovesciamento della situazione dopo il colpo di pistola e il processo, nei *Fratelli Cuccoli*, e all'innamoramento del vecchio protagonista. In *Roma* tentò un'espressione più diretta, rompendo e scorciando e abolendo in parte gli elementi narrativi per sostanziare un entusiasmo lirico ch'era all'origine di quella invenzione. Gli riuscì solo in parte; ma, per via indiretta, quell'esperienza ha preparato il successo del *Doge*, in cui quell'entusiasmo lirico torna nel tema stesso, nell'invenzione, rendendola così lievitante e trasparente da legittimare il vedervi addirittura un esempio d'antiromanzo o non romanzo: ma si tratta d'altra cosa, d'altri interessi.

Cecchi indicava una certa fatica nel Palazzeschi più normale, e a indicar la felice prepotenza dell'estro si richiamava ai primi, giovanili esiti positivi, da *Perelà* alla *Piramide*, vivi ancora anzi arri-

chiti nel *Palio dei buffi*, nelle *Sorelle Materassi*, in *Bestie del Novecento*: invece, scarsa voglia di sacrifici, di libertà assolute, e quindi una certa regolarità in *Stampe dell'Ottocento* e nei *Fratelli Cuccoli*. Ma interessa tener conto proprio del valore degli arricchimenti guadagnati col tempo, e pur al prezzo indicato; arricchimenti, testimoniati da opere quali *Il palio dei buffi* e le altre già ricordate, sulle pur felici invenzioni giovanili: interessano quell'intensificazione e durata e illimpidimento che sono poi coerenza intima della fantasia, complessità di significati, e un trapasso della felicità del parlato e della sciolta scrittura delle opere giovanili in più complessi significati delle storie, e delle strutture in cui quelle storie si dissolvono e combinano in invenzioni, sfumanti, ma, come un'impressione fantastica, o di sogno, insistenti e quasi emblematiche. Si tratta d'elementi pur liberi, ma che chiedono un sostanzarsi ulteriore, e senza limiti: così da una battuta si liberano intere e altrettanto svaganti fila d'invenzioni. Lo stesso *Il Doge* era già un tema, uno spunto, d'uno dei racconti di *Bestie del Novecento: Il Doge di Venezia*: protagonista, siora Teresita, custode del Palazzo Ducale, una vecchia un po' svanita che, appassionata d'un gatto, si fissa sia tornato il Doge: «*Il Doge no xe morto*. E il genero considerandola preoccupato aveva risposto: *e allora la xe fata*». Una battuta appena, ma il tema di quella battuta si combina con gli occhi irreali e la personalità misteriosa e sultanesca del gatto, e con la singolare natura della città: «Un gatto mai veduto fino a quel giorno, tutto nero, non più giovane e ancora bellissimo, d'una corporatura al disopra della normale. Gli occhi erano due smeraldi che avevano incastonato al centro un brillante di pura acqua»; e la città: «Quella sera, entrata nel salone del Maggior Consiglio con la lanterna cieca, e nell'oscurità scorti gli occhi sfavillanti del gatto che ferivano i suoi, quello le intimò di seguirlo fino alla finestra del balcone che guarda il Bacino di San Marco. Lo seguì umile, sottomessa, e il gatto, con un ordine al quale non sarebbe riuscita a sottrarsi, le impose di aprirla. Aperta appena, balzò sul davanzale come una palla, ponendosi seduto al centro e volgendo lo sguardo a dritta, a manca, e fissan-

dolo davanti a sé nella lontananza acqua. Rattrappita in un angolo del balcone siora Teresita guardava un poco il gatto, e dove il gatto guardava. Una notte d'estate e di luna piena. Sotto il cielo scintillata la terra col suo firmamento: Venezia. E la luna che allungava il suo strascico all'infinito in mezzo all'acqua. Le isole dell'estuario, spente, vivevano raccolte nel loro pensiero. E quando passata l'ora di coricarsi fu per venir via non ebbe cuore d'invitare il gatto a scendere, né egli l'avrebbe obbedita, seguitava a guardare sempre più interessato, sempre più lontano, sempre più assorto nella vastità luminosa. Usci rasentando il finestrone quasi non volesse esser vista da lui, e ne lasciò una parte accostata. La notte era tanto calma da non temere insidia. Corse a nascondersi fra le lenzuola dove ridusse il suo piccolo corpo in forma sferica ».

Qui, nella novella, il linguaggio apparisce normale sintatticamente, seppur non del tutto: ma è apparente anche l'anarchia di tanti altri periodi e pagine sue: sempre il linguaggio in Palazzeschi tende a farsi esclamazione interiore, stupore fantastico, indipendentemente dall'osservanza o meno d'una normalità esterna, che resta fortuita e solo, caso per caso, interessante come sintomo d'una minore, o più limpida invece, intensità espressiva. Ma vi concorrono pur altri elementi. Così, la libertà inventiva era, nel *Doge di Venezia*, tutta nelle battute, nel dialogo, o nella fissazione della protagonista e nell'assurdo dell'invenzione, e nella bonarietà apparentemente distratta del finir tutto in fumo e riso. Oltre questo, cioè oltre un rapporto che dalla particolare novella si riporta a quello fra struttura e linguaggio nei temi di Palazzeschi, e fra struttura narrativa e nuclei centrali, svagati quanto sorpresi in elementi incantati e forme superlative, sarebbe improprio andare. Ma il rapporto sotto tale aspetto è preciso, e il romanzo nuovo ci apparisce come un'estrorsa larga ripresa di modi e temi tra i più a lui connaturali. Né interessano somiglianze o possibilità di più minuti rapporti, accidentali in realtà e fortuiti.

Nel *Doge* tema è Venezia (una delle città più a lui care e già, come le altre, Firenze, Parigi, Roma, portate nel cerchio delle sue invenzioni), i colori

cioè del mare e del cielo, della città con le sue vie, e i viventi, locali, e forestieri: una felicità tutto investe e a tutto dà vita, e si esprime in canti, voci, luce, una estrema disposizione all'allegria è natura nei veneziani: sono a letto, e a quell'allegria dà moto la voce degli altoparlanti che invitano per mezzogiorno la popolazione in piazza, quando il Doge s'affaccerà. Attesa vana, che si ripeterà altri due giorni, portando all'estremo, all'exasperazione, le ipotesi più opposte, le supposizioni, il dividersi delle voci fra ottimisti e pessimisti: turisti, valigie in piazza, barche in mare, al frenetico movimento succede la reazione, l'apatia, nessuno risponde all'ultimo invito, e circola la voce che il Doge s'è affacciato sulla piazza deserta. Poi un frastuono, i cavalli di bronzo han portato via la Basilica di San Marco a volo, guidati dal Doge. Infine nuovo annuncio: tutto è a posto. Non vi son protagonisti veramente; pure tutto si muove e le voci s'intrecciano senza fine: il linguaggio si presenta in un'anarchia che risponde all'improbabilità delle avventure: le notizie lievitano e sfumano in una luce incantata, esaltata dalle voci degli altoparlanti, ed elementi minori, divertimenti, bizzarrie, s'accompagnano come sottili variazioni al tema centrale. Come, pur nei romanzi in cui un intreccio narrativo poteva apparire più normalmente seguito, la reale disponibilità inventiva restava sostanzialmente gratuita, corrodendo internamente la logica dei fatti, degli intrecci, lievitandoli di pretesto in pretesto, di fatto in fatto, anche il periodare per lunghe lasse incuranti d'una normalità grammaticale e sintattica è solo, nel *Doge*, più esplicitamente e bizzarramente liberamente sostenuto, ma in armonia con la natura delle sue invenzioni, della sua narrativa. Né si può dire fino a che punto per non essere introdotti di fatto non ne siano protagonisti Doge e dogaresse, ottimisti e pessimisti, la città, il mare: voci attraverso le quali si estende una vocazione all'abbandono puro e felice del vivere, un invito emanante dalla città stessa a uscir dalle norme, dalle convenzioni, e ripreso e svolto tramite i dialoghi indiretti, che sono al tempo stesso immagini, e il ripetersi degli inviti, per mezzo cioè d'elementi più propriamente strutturali ma inseparabili dal

linguaggio e dal tema nella sua semplicità e nel suo naturale assurdo. Il linguaggio fissa questo clima in una accentuazione ed esaltazione degli aggettivi, sale all'inesprimibile attraverso i superlativi. Era già un dato tipico dei racconti giovanili, e delle poesie, e s'è venuto arricchendo e affinando progressivamente: «Dopo aver resistito fino a l'inverosimile, posseduti da una forza nostalgica, spaventosa, s'eran decisi a partire»; «... gondole, sandali, barche e barchette, gusci e grandi peate in cui si assiepano i festanti di un'omerica folla, ondeggiano laddove si eseguiscono musiche sentimentali e appassionate ne l'abbandono di una inesprimibile soavità»; «Il Doge si sarebbe sposato col mare chi sa come e chi sa quando, in un giorno difficilissimo da stabilire, c'era sempre tempo per un tal genere di matrimonio, il mare poteva aspettare, non appena in terra si sarebbero chiarite le acque che per il momento seguitavano a intorbidarsi spaventosamente, mentre quelle del mare erano di una limpidezza ideale». Non ne daremo esempio come di linguaggio normale: la logica che sorregge queste immagini, queste battute, è la stessa tutta lievitante e libera delle lasse più anarchiche e irriducibili a ogni tentativo d'ordine razionale. Conta l'intonazione espressiva, l'accentuazione significante, erratica: quanto interessa la struttura stessa del *Doge*, nel suo tema, nelle riprese e variazioni che ne estendono illimitatamente la felicità dell'invenzione.

ALDO BORLENGHI

Critica e Filologia

L'Alfieri «diarista»

È stato davvero un felice incontro questo di Giampaolo Dossena, critico tra i più acuti dell'ultima generazione, e l'Alfieri: l'Alfieri, s'intende, dell'autobiografia, cioè della *Vita scritta da esso*, riproposta dal Dossena ai lettori d'oggi in un bel volume della «Nuova Universale Einaudi», con un eccellente saggio introduttivo, con un commento minutamente preciso, e con un indice copioso come mai si era avuto per l'addietro.

È questo un incontro propiziato da molti assaggi

e approcci più antichi: sin da quando, nel 1950, il giovanissimo Dossena, poco più che ragazzo, scrisse dell'Alfieri «diarista» in un volume miscelaneo del Collegio Ghislieri di Pavia e ne ricevette lode pubblica da Benedetto Croce in uno dei «Quaderni della critica». Alcuni anni appresso, tra il 1957 e il 1960, Dossena è tornato a dedicarsi all'Alfieri degli scritti memorialistici della giovinezza, in lingua francese e in lingua italiana, e ha così felicemente collaborato a quel nuovo corso di studi alfieriani che hanno avuto per scopo, negli ultimi tempi, di eliminare quanto ancora restava della rigida armatura e dell'inamidato sussiego da cui la persona e l'opera dell'Alfieri sono state lungamente gravate ad opera di certa tradizione critica d'ascendenza soprattutto piemontese.

Sviluppando infatti stimoli recenti verso una più libera e non conformistica riesumazione della gioventù d'Alfieri, consumata su e giù per l'Europa, e quindi in Torino, coi compagni di Accademia e di svaghi letterari e mondani, Dossena ha mirato a riproporre, accanto all'immagine matura dell'Alfieri corrusco e tragico, volitivo e severo, una immagine inedita dell'Alfieri, lasciata sinora nell'ombra: un Alfieri viaggiatore avventuroso, amante spregiudicato, diarista lucido ed ironico, schiettamente «libertino». Per questa via Dossena non ha inteso affatto dissacrare la figura dell'astigiano, ma piuttosto arricchirla, illuminandone con sottile penetrazione aspetti reconditi della sensibilità ombrosa, umori segreti e dissimulati.

Fatto esperto da queste sue più antiche indagini alfieriane, Dossena ha oggi scritto una prefazione alla *Vita* alfieriana che è un vero e proprio saggio organico. Qui, svolgendo e approfondendo precedenti spunti critici, egli ha ricostruito assai bene la genesi dell'inclinazione autobiografica alfieriana, la naturale vocazione diaristica dell'astigiano. E quindi ha seguito la elaborazione della *Vita* nelle sue varie stesure, accuratamente distinte, con proposte filologiche nuove: tra il primo momento, giovanilmente impavido e romanzesco, imbevuto di cultura filosofeggiante francese, e il momento della maturità, in cui la vena autobiografica si è concretizzata nel concepimento di un personaggio-attore che domina la scena e incentra su di sé

tutte le luci, sostituendo all'idea del diario mondano e cronistico, saggistico-satirico, l'ideale, tutto letterario e poetico, di una autobiografia eroica. Non più dunque il libro aperto del viaggiatore curioso e divertito, il taccuino del « libertino » spregiudicato, ma il libro del letterato-poeta, il suo volitivo e monumentale autoritratto in piedi, in cui sono rispecchiati, sopra ogni altra cosa, e in tutta serietà, la fatalità di una vocazione e il senso di un alto destino, insomma la traiettoria di una eccezionale carriera letteraria.

È dunque una proposta, questa di Dossena, che induce a leggere la *Vita* dell'Alfieri non soltanto nel suo esito finale, nella sua cristallizzazione estrema, ma negli strati intermedi, distinguendo le varie redazioni e ripercorrendo l'intero processo elaborativo dell'opera. Questo invito ad una lettura dinamica dell'Alfieri memorialista, dai primi appunti diaristici sino al compimento dell'ultima stesura della *Vita*, è assai stimolante perché apre al discorso critico sull'astigiano prospettive non del tutto consuete.

Omaggio a Montale

L'anno scorso fu festeggiato il settantesimo anniversario di Eugenio Montale. Tra gli « omaggi » che amici e ammiratori vollero, in così fausta occasione, offrire al poeta ci fu anche un grosso fascicolo della rivista fiorentina « Letteratura » interamente dedicato a saggi e testimonianze di critici e scrittori, vecchi e giovani, intorno alla figura, alla personalità e all'opera di Montale. Questa cospicua pubblicazione, curata da Silvio Ramat, riappare oggi, pressoché intatta, in un volume che reca il titolo *Omaggio a Montale* e che è stampato e divulgato dall'editore Mondadori, il quale ha voluto così partecipare direttamente a questa « appendice » di festeggiamenti.

Nel presente volume mondadoriano il lettore ritroverà, dunque, studi e note già apparsi nel fascicolo di « Letteratura », con qualche omissione e talune integrazioni di cui varrà la pena dare ragguaglio. Pochissime sono le esclusioni, e limitate a una « prosa » inventiva di Antonio Pizzuto

e a due poesie di Romeo Lucchese e di Maria Luisa Spaziani, in tutto indipendenti dalla circostanza celebrativa. Della Spaziani, del resto, è stata ora stampata, in sostituzione dell'omessa poesia, una proposta di interpretazione critica del montaliano *Sogno di un prigioniero*. Più numerosi sono, invece, gli incrementi. Avanti a tutti, in apertura, il testo inedito di una remota lirica di Montale: il titolo è *Elegia*, e la data *26 gennaio 1918*. Il che significa che questa *Elegia* ci avvicina, a ritroso, al famoso « osso di seppia » *merigiare pallido e assorto*, che risale al 1916 e che va considerato come la testimonianza poetica più antica di Montale, almeno tra quelle a noi note e date alle stampe. *Elegia* è dunque da aggiungere a quell'esiguo gruppetto di liriche montaliane, escluse dal volume *Ossi di seppia*, che vengono riesumate via via in questi ultimi tempi e che sono importanti per ricostruire, non solo congettzionalmente, i primordi della poesia di Montale.

Tra gli altri incrementi spiccano, per guizzi di vivida intelligenza e per stile di scrittura, alcune paginette del migliore Carlo Emilio Gadda. Basterà a persuadercene questo frammento: « A rigo a rigo, sicuro o sfiduciato del vivere, obbligato dai tristi obblighi o libero, fantasioso e civicamente rimesso ai consensi civili, confuso della dorata luce di un sogno oltre cieli e vette della Corsica dorsuta (« Nuvole in viaggio, chiari / reami di lassù / D'alti Eldoradi / malchiuse porte ») o attediate da immagini che gli vietavano fianco di sperare, egli si rivolgeva al lettore col pacato distacco di chi conduce per mano un fratello e si vede rivestito di una responsabilità fraterna ».

E quindi ancora si registrano le note critiche di Vittore Branca, in margine a certe estreme correzioni montaliane, sin sulle bozze di stampa; gli *Appunti per un ritratto* di Elio Filippo Accrocca; e le varie testimonianze di Alberto Moravia, che attesta la chiaroveggenza della poesia montaliana, la sua virtù profetica; di Alessandro Bonsanti, che rievoca certi suoi lontani viaggi in Liguria; di Franco Russoli, che parla di Montale pittore; di Carlo Ludovico Ragghianti, che commenta la recente raccolta saggistica di Montale intitolata,

con deliberata ambiguità, *Auto da fé*; e infine l'omaggio, quasi privato di due giovani critici e poeti: Giovanni Raboni e Roberto Sanesi, a cui ci saremmo aspettati di vedere aggiunto il nome di Edoardo Sanguineti, che pure ha scritto pagine acute su Montale e che non avrebbe dovuto mancare in questa così folta e persino eterogenea compagnia.

Tra gli studi già apparsi nel fascicolo di « Letteratura », e che ora riappaiono nel presente volume, saranno da ricercare con vantaggio quelli, almeno, di Marco Forti e di Oreste Macri, rispettivamente sugli *Ossi di seppia* e sulla *Bufera*, di Cesare Segre su Montale prosatore e di Luciano Anceschi su Montale critico; e poi ancora le note di Luzi, Seroni, Cambon, Antonielli, Bocelli, Varese, Corti, e certe testimonianze di Barile,

Betocchi, Bigongiari, Binni, Fortini, Piovene, Paronchi, Sereni e molti altri.

Sarà, infine, da dire che in questo *Omaggio a Montale* è riprodotta, da ultimo, l'antologia della critica montaliana che sigillava opportunamente il fascicolo di « Letteratura ». Così, adesso come allora, trovano luogo al termine del volume, e in giusta prospettiva storica, quei giudizi che hanno costituito la vera trama della fortuna critica di Montale attraverso gli ultimi quarant'anni. Le voci, qui finalmente presenti, di Cecchi, De Robertis e Gargiulo, e quindi di Bo, Contini e Solmi (per stare alle voci che sostanzialmente contano), completano questo « coro » celebrante colmando i vuoti involontari, ma non per questo meno spiacevoli, della prima parte.

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA INGLESE

L'anno di Auden

Il 21 febbraio di quest'anno Wynstan Hugh Auden ha compiuto i sessant'anni. È forse una mera coincidenza, ma proprio intorno al suo compleanno ruota oggi in Italia un interesse per questo poeta, inatteso dopo il lungo oblio che aveva seguito la bella presentazione di Carlo Izzo (una scelta di poesie che Guanda pubblicò nell'ormai lontano '52). L'anno scorso, infatti, Lerici ha cominciato la pubblicazione delle *Opere poetiche* di Auden (tradotte da Aurora Ciliberti e da Giovanni Fattorini), e Mondadori ci ha dato *L'Età dell'Ansia*, la celebre « egloga barocca », nella versione di Antonio Rinaldi e Lina Dessì. Nei primi mesi di quest'anno sono apparsi il *Saggio su Auden* di Francesco Binni (un volume di Neri Pozza), e *Auden: Lo specchio ed il caos* di Alessandro Serpieri (un lungo saggio uscito ora su « Il Ponte »).

Wynstan Hugh Auden, nato in Inghilterra ed emigrato in America nel 1939, è ben noto come il maggior poeta di lingua inglese fra T. S. Eliot e Dylan Thomas; ed è anche, si dice, il poeta essenzialmente rappresentativo della nostra epoca,

la quale, proprio dal titolo della sua famosa « egloga barocca », è stata denominata totalmente (da Mario Praz) « l'età dell'ansia ». Sarebbe infatti la nostra un'età angosciosa ed instabile, nella quale nessun valore è accettato, tantomeno l'uomo, e nella quale, quindi, tutti i valori sono in crisi continua e l'uomo ridotto ad una perpetua solitaria incertezza (incertezza soprattutto di sé): questo il tema fondamentale della famosa « egloga », ed anche, a ben vedere, di tutto l'Auden.

La sua primissima poesia, quella apparsa intorno al 1930, limita l'osservazione alla società inglese, la critica di quel mondo a un « distacco clinico » (l'aggettivo è del poeta); è ancora poesia essenzialmente amorosa, cioè privata; ed i toni ora sociali, ora di alienazione che pur già vi si leggono sono ancora soltanto premonitori. Solo dentro il decennio (al tempo della breve adesione al marxismo e della partecipazione alla guerra di Spagna) la poesia dell'Auden si fa dichiaratamente civile, talvolta polemica: il poeta, allora, spinto anche dai suoi critici, vuol farsi soltanto interprete del proprio tempo, tempo di ansia, cioè di angoscia,

di incomunicabilità, ed anche di disumana oppressione. La tendenza ingenita all'alienazione, già presente nelle poesie del '30, trova alimento e sostegno nella lettura di Freud, di Marx, ed anche, purtroppo, nelle grandi tragedie degli anni trenta: la guerra civile in Spagna, l'invasione della Cina, il massacro degli ebrei, la seconda guerra mondiale. E più tardi dalla lettura di Kierkegaard viene il ritorno dell'Auden al cristianesimo: sarà però un cristianesimo esistenzialista che non ripudia le esperienze intellettuali trascorse, ma cerca semmai di risolverle in un trascendente miracoloso, gratuito ed improbabile.

Tutto questo in due toni: uno serio, freddamente e lucidamente impegnato, l'altro ironico, satirico, od anche soltanto faceto; senza che sia sempre nettamente tracciabile la linea di separazione: l'Auden, infatti, se visto totalmente, appare più vittima che dominatore della propria straordinaria perizia tecnica. Sembra, inverò, che non vi sia cosa che egli non sia capace di dire in versi, né ritmo né stile che egli non sappia costringere ai suoi contenuti: l'« egloga barocca » *L'età dell'ansia* riprende i ritmi poetico e linguistico dell'elegia anglosassone; *In tempo di guerra* è una collana di sonetti che, formalmente, farebbero invidia ad un petrarchista (anche se in tutt'altro linguaggio); le canzoni de *La carriera del libertino* riecheggiano quelle dell'*Opera del mendicante* di John Gay; l'« oratorio di Natale » *Per il tempo presente* (meglio però *Per il momento*) porta l'identificazione eliotiana fra « ritmo poetico » e « ritmo parlato » alle sue estreme conseguenze. A questa luce appare giustificata, come da una continua sfida a se stesso, l'ultima attività poetica dell'Auden, quella di librettista di opere.

La perizia verbale dell'Auden è la sua forza e il suo limite. Ogni sua poesia, egli scrisse, è « un inno alla lingua inglese », cioè alla sua monosillabicità, alle sue libertà e ambiguità sintattiche, alle sue peculiarità di simbolismo fonico diretto e indiretto, ma è perizia puramente linguistica, poiché la poetica dell'Auden ripudia quasi totalmente ogni immagine visiva. Ne consegue che nella sua

poesia è diretto il rapporto fra idea e forma poetica — come del resto in tanta poesia del Settecento (dalla quale si distingue però per i simboli diversi), con tutti i dubbi che essa suscita.

Dubbi che non toccano il Binni, il quale nel suo informatissimo *Saggio su Auden* segue puntualmente e delucida l'intenzione del poeta tendendo a un affettuoso commento che non potendo essere totale è esemplificativo senza essere antologico. Per il Serpieri, invece, il dubbio sussiste, rafforzato dalla certezza che un'antologia di Auden non sia possibile. Quindi, bisognerebbe concludere, il dubbio del Serpieri non è su questa o su quella composizione, ma su tutta la poesia di Auden — e questo è forse un andar troppo oltre.

Nell'affermare che anche per Auden sarebbe possibile un'antologia, cioè, sarebbe possibile scegliere fra poesie valide e composizioni velleitarie, non vorremmo però dire che farla sia facile. Bisognerà liberarsi prima, però, da ogni pregiudizio romantico. Anche in Auden, come nei poeti del Settecento, il sentimento e l'individualismo del poeta sono volontariamente soppressi, ed egli volontariamente si riduce a voce anonima di una universale condizione umana: fiduciosa l'una, disperata l'altra, ma entrambe tendenti all'oggettività matematica. La funzione del poeta, in questo caso, è dar voce ad un'umanità altrimenti muta, non quella di imporle la propria soggettività. Così, anche l'abilità tecnica (linguistica) si fa valore positivo. In questo senso, quindi, si può ancora porre la questione di validità per ogni singola composizione, e antologizzare, cioè liberare la poesia dell'Auden (amorosa, civile, e soltanto — nel suo senso — umana) da quanto non si è compiutamente espresso, e resta biografico e contingente.

Cosa però che non può essere fatta mai, e tanto meno per Auden, a spese dei valori formali, di quei valori formali che specialmente per Auden hanno senso soltanto nella lingua e nella tradizione letteraria inglese. L'impresa del traduttore mi pare quindi disperata.

SERGIO BALDI

LETTERATURA TEDESCA

Carteggio di un editore: Kurt Wolff

La vita letteraria di un paese non è fatta soltanto dagli autori-poeti, narratori, drammaturghi, studiosi — e dal pubblico dei lettori, ma anche da quegli intermediari di natura ed elezione molto varia che sono gli editori. Di solito — e non è certo una coincidenza, un caso — a una schiera di scrittori di prim'ordine si affianca un gruppo nutrito di editori, ove questi autori sanno di poter trovare facile e rispettosa accoglienza. Basti pensare, da noi, all'ultimo Ottocento per averne una conferma. Così è avvenuto in Germania, nel periodo che dai primi del Novecento va, in cifra tonda, al 1930. È uscito ora un volume che conferma l'importanza e il ruolo che nella vita letteraria tra il 1910 e il 1930 ha avuto l'editore Kurt Wolff (K. W. *Briefwechsel eines Verlegers 1911-1963*, Heinrich Scheffler editore, Francoforte sul Meno, 1966). Bernhard Zeller vi ha premesso una presentazione di ben 56 pagine; in fondo al volume a cura di Ellen Otten (anche se non sono firmate) si trovano quasi 100 pagine di annotazioni, di elenchi, di riferimenti molto ben fatti. Il volume, di 621 pagine, sarebbe certo piaciuto a Kurt Wolff, nella sua veste esteriore e per il suo contenuto. Di solito, anche tra gli specialisti egli è noto come l'editore degli scrittori espressionisti; per quanto l'Espressionismo sia nato, in cifra tonda proprio nel periodo della sua maggiore attività, egli aveva ragione a ribellarsi a una definizione che lo relegava nei limiti di un movimento e trascurava tutta la sua attività in favore di tutto quel che era vivo nella nuova letteratura. Ci voleva un intuito e una preparazione eccezionale per giungere a 26 anni a essere un grande editore. Nato nel 1887, figlio di un musicologo e direttore d'orchestra, si era dedicato allo studio del violoncello e aveva frequentato l'Università di Marburgo per la germanistica, e subito era stato notato da Friedrich Gundolf, che a sua volta lo aveva segnalato a George. Ci fu anzi perfino un incontro col « Maestro » a Bingen, di cui Wolff parlava con ammirazione ancora nei suoi ultimi anni. Ma

proprio George non doveva tra tutti i contemporanei esser stampato dal volenteroso editore; per una ragione molto semplice: George aveva fatto di un suo amico-discepolo Georg Bondi il suo unico editore, gli aveva fatto forgiare dei caratteri tipografici unici e riconoscibili tra tutti e non poteva mancare al suo impegno di dare a lui in esclusiva la sua produzione e quella dei suoi allievi. Così il nome di George manca in questo carteggio come quello di Hofmannsthal, per ragioni analoghe: lo scrittore viennese aveva dato vita a una casa editrice — insieme ad altri amici — che si proponeva di diffondere la cultura, in tutti gli strati della popolazione tedesca, anche nelle sue manifestazioni più raffinate: una casa, che esiste ancora oggi ed è tra le più conosciute e anche benemerite: la « Insel », in cui vennero stampate molte opere di Hofmannsthal e tutte quelle di Rilke, a suo tempo. Di quest'ultimo ci sono invece diverse e importanti lettere con le relative risposte dell'editore, che Rilke, per quanto legato strettamente all'Insel-Verlag, avrebbe partecipato volentieri alla attività della casa editrice di Kurt Wolff, perché sentiva che i giovani scrittori tutti si rivolgevano a lui e temeva non di restare ignorato, ma di costringersi troppo in uno « splendido isolamento ». Le lettere di Rilke, stampate già qua e là e non ancora nella grande edizione in VI volumi dell'Insel-Verlag (Lipsia-Francoforte s. M., 1955-67), sono messe, quando sono lette insieme alle risposte di Kurt Wolff, in un grande rilievo. Il carteggio si conclude con una pubblicazione, non di prima mano, ma comunque molto interessante, dello scritto di Rilke sulle *Bambole (Puppen)* tradotto in italiano da L. Traversi (Firenze s.a.), come commento o presentazione alla illustrazione dei pupazzi di Lotte Pritzel. L'opera passò sotto il nome della casa editrice Hyperion (1.200 esemplari, 1921) acquistata da Kurt Wolff in quel tempo e non mancò di irritare profondamente il dott. Anton Kippenberg, direttore della Insel, che in una lettera risentita all'autore delle *Elegie Duinesi* (Vedi *Die Insel. Katalog zur Ausstellung im*

Schiller-Nationalmuseum, 1965, pag. 122) rimproverava a Rilke di esser venuto meno al buon principio di non collaborare con riviste, anche con opere già stampate dall'Insel, specialmente in pubblicazioni « ove domina uno sterile diletterantismo e una sterile prosopopea ». L'allusione alle riviste espressioniste e soprattutto ai volumetti, pubblicati come estratti dalla casa editrice diretta da Kurt Wolff è chiara; ma si deve pensare che in quelle collezioni apparvero le prime opere di Kafka, di Sternheim, di Hasenclever, di von Unruh, di Werfel, perfino di Heinrich Mann, di cui il giovane editore si comprò i diritti d'autore proprio dalla Insel e riuscì far vendere, attraverso una accorta propaganda, prima 100.000 copie della *Kleine Stadt* (*La piccola città*) poi altre 100.000 copie in 6 settimane del romanzo *Der Untertan* (*Il sedito*, 1918) prima proibito dalla censura, poi diffuso in maniera tale, che l'editore pensò subito a fare una raccolta di romanzi e novelle di questo autore in 12 volumi, con una scelta che venne, nelle grandi linee mantenuta nella successiva edizione, ugualmente di 12 volumi, compiuta a cura di Alfred Kantorowicz nella Germania Orientale (Casa editrice Aufbau, Berlino, 1953-56) come si vede a distanza di quasi 40 anni. Naturalmente in questa corrispondenza con i più vari autori si parla anche di percentuali, di onorari e qualche volta si discute piuttosto animatamente. Kurt Wolff era nato per concludere rapidamente la sua carriera: a 20 anni interrompeva gli studi universitari, si sposava con una giovane di 17 anni e si dedicava interamente all'editoria. Proprio in una lettera a Rilke del 10 dicembre 1917 egli scrive: « Se io, sentendo insufficiente per me lo studio scientifico e l'indagine estetica della poesia e della letteratura, mi sono deciso con tutta la passione dei miei venti anni a dedicarmi improvvisamente alla professione dell'editore, non fu soltanto la partecipazione alla poesia contemporanea che mi spinse a questo passo. Fu questo e anche più. Fu la volontà di agire con la violenza del mio convincimento, per quello che amavo, per quello che mi pareva importante, attuale, sincero; di intraprendere la lotta contro il Moloch della stupidità e del pubblico (pag. 147) ». Una vocazione dunque

più sociale che letteraria, ove occorre una preparazione non solo scientifica, ma anche finanziaria; una prontezza di decisione e un intuito non trascurabile; un mestiere, in cui occorre far qualche volta grossi sacrifici, ma in cui non mancano soddisfazioni, di carattere squisitamente spirituale. Kurt Wolff fu anche l'editore tedesco delle opere di Rabindranath Tagore e lo incontrò quando egli venne in Europa dopo il conferimento del Premio Nobel.

Del resto in queste pagine del suo carteggio se ne incontrano diversi di Premi Nobel: tra gli altri Thomas Mann che fu in rapporti con lui al tempo del comune esilio americano; Hermann Hesse, di cui Wolff restò amico per tutta la vita; Gerhart Hauptmann, che avrebbe visto volentieri la fusione della casa editrice Kurt Wolff con quella diretta da S. Fischer, la più importante esistente allora in Germania, per cui erano avviate serie trattative, interrotte alla fine dalla diffidenza « e contro la diffidenza e la mancanza di decisione non vedo possibilità di combattere » scriveva Wolff a Gerhart Hauptmann, dopo che lo aveva conosciuto in casa di Björnstjerne Björnson, un altro Premio Nobel. La risposta di Hauptmann, in una lettera del 7 giugno 1923, ancora non mai venuta in luce, è quanto mai interessante, non solo perché inedita, ma perché caratterizza involontariamente lo spirito da cui era animato Kurt Wolff e che tutti gli scrittori gli riconoscevano: « Col mio amico Fischer, a cui avrebbe fatto tanto bene di completare la sua attività nel senso a Lei noto, è la solita storia. Tutto va avanti al solito, anche se sicuro, trotto di ieri. Fischer è per me personalmente un caro amico, che stimo e apprezzo anche come uomo d'affari. Ma io sono rimasto più giovane. Sento la mancanza di uno spirito d'iniziativa fresco, giovanile e di una collaborazione eccitante, che mi spinga innanzi. Così, come stanno le cose non mi resta altro che cercare di andare avanti per due, il resto si rimedierà in qualche modo ». Kurt Wolff aveva una inventiva e una intuizione che lo fecero presto emergere. Dopo appena pochi mesi di apprendistato presso la casa editrice Insel aveva incontrato un altro giovane, specializzato nella parte tecnica della

editoria, Ernst Rowohlt e avevano deciso di mettere su una piccola casa editrice, col nome di quest'ultimo, diretta però, per la parte letteraria, proprio da Kurt Wolff. Da principio gli autori furono quelli cari a Rowohlt: Eulenberg, Dauthendey e altri minori. Poi Wolff cominciò a stampare piccoli volumi a poco prezzo che vennero accolti con grande fortuna. Tra questi c'era il primo volume di Franz Kafka *Betrachtung*. Con un intuito veramente ammirabile Wolff, che si leggeva attentamente i suoi autori, comprese che Kafka era lo scrittore del futuro e via via gli strappò quasi di mano, anche coll'aiuto di Max Brod, i volumetti che l'autore del *Processo* riuscì a stampare in vita. Si può dire senza timore di deludere che il carteggio tra l'editore e Kafka è dei più interessanti del volume. Kurt Wolff cedeva a ogni richiesta del suo eccezionale autore, qualche volta lo consolava, anche se non ce n'era bisogno, della scarsa vendita dei suoi volumetti, gli promise perfino di aiutarlo finanziariamente quando egli decise di abbandonare la natia Praga per stabilirsi a Berlino, ultima tappa, prima del sanatorio in cui doveva morire. Coll'aumentare del successo e delle iniziative i due compagni — Rowohlt e Wolff — si divisero. Il primo andò a Berlino, poi creò ad Amburgo quella grande casa editrice che esiste anche oggi, a diversi anni dalla sua morte. Kurt Wolff si impiantò a Lipsia, presso la tipografia che gli aveva dato i primi successi colla particolarità dei suoi caratteri, colla modernità delle sue impaginature e copertine. Si trasferì in un secondo tempo nella Königinstrasse e scherzosamente perciò Else Lasker-Schüler lo apostrofava a volte « König ». Poi il volume degli affari aumentò ancora, la casa editrice stampava due riviste letterarie: *Arcadia* diretta da Max Brod e *Die weissen Blätter* (*I fogli bianchi*) diretta dopo il suo primo anno da René Schickele; una rivista di « politica spirituale » intitolata *Das Ziel* (*Il fine*) e di arte intitolata *Genius*. Per dominare un giro di affari simile ci volevano notevoli capitali e Kurt Wolff non esitò un momento a mettere all'asta la sua preziosa biblioteca, racimolata da lui sin da quando era al Liceo, ricca di ben 12.000 volumi. Il successo gli veniva spesso, come avveniva

nel caso di Heinrich Mann, in maniera insperata; acquistava per poco i residui di un'opera da un editore che la faceva dormire nei magazzini e, al momento giusto la lanciava, ottenendo dei risultati spettacolosi. Nei primi tempi lettore di Kurt Wolff fu Franz Werfel, considerato unicamente un poeta, una specie di visionario, incapace di qualsiasi contatto colla realtà. Il carteggio tra Werfel e Kurt Wolff è tra i più intensi e importanti, anche perché completamente inedito. Vi si leggono delle confessioni preziose come questa che si trova in una lettera di Werfel del 25 marzo 1930: « È strano che nessuno voglia più credere che la generazione della guerra sia ancora spiritualmente viva. Questo capita anche a me e di continuo leggo con particolare soddisfazione che io sono formato da due persone distinte, dal Werfel del 1914 e dallo scrittore di libri di successo, orientato in maniera completamente diversa, di questo anno. Eppure non sono convinto di nessuna altra cosa più di questa, che cioè il mio *Weltfreund* (*L'amico del mondo*, uno dei primi volumi di liriche) e *Barbara* sono assolutamente la stessa cosa » (pagg. 350-351).

Da Lipsia l'intraprendente e fortunato editore, che non andava ormai più in cerca di autori, perché erano questi a cercare lui, passò a Monaco. Nella sua casa si tenevano riunioni e anche conferenze. Una di queste fu tenuta da un personaggio di primo piano nella letteratura austriaca di quel tempo, Karl Kraus, che redigeva e faceva stampare una rivista famosa « *Die Fackel* » redatta quasi unicamente da lui, con uno spirito satirico e una volontà di distruzione uniche nel suo tempo, a cui affiancava anche un notevole estro creativo. Nessuno era mai riuscito ad avvicinare un personaggio simile. Kurt Wolff vi riuscì. La conoscenza tra i due venne fatta per merito di Franz Werfel, ma per merito di lui venne anche messa in pericolo l'amicizia che si era faticosamente venuta costruendo. Werfel in alcune sue liriche, precisamente in quella intitolata *Der Dichter* e nell'altra famosa dello *Spiegelmannsch* (*L'uomo allo specchio*) fece delle chiare allusioni, naturalmente negative, alla figura di Karl Kraus. Questi fece subito notare a Wolff che non poteva continuare ad essere edito

da chi stampava le opere dei suoi denigratori. Wolff corse ai ripari. Creò una casa editrice esclusivamente per la stampa delle opere di Karl Kraus, che per un poco si sentì soddisfatto e lasciò pubblicare alcuni volumi. Quando gli attacchi di Werfel si ripeterono e gli espressionisti si dimostrarono comunque ostili a lui, una rottura fu inevitabile, anche se i rapporti umani restarono in fondo inalterati, specie da parte dell'editore.

Kurt Wolff non si contentava della letteratura, della politica, dell'arte nei paesi di lingua tedesca. Nel 1924 egli fondava a Firenze una casa editrice di nome « Pantheon » del cui comitato consultivo facevano parte nomi illustri come quelli di Bernard Berenson, Wilhelm von Bode, Heinrich Wölfflin e per gli italiani Arduino Colasanti e Adolfo Venturi. Con una genialità di intuito che precorreva i tempi Wolf voleva che i volumi riccamente illustrati e compilati volta per volta da uno specialista uscissero contemporaneamente in più lingue, principalmente in tedesco, in inglese e poi in francese. L'iniziativa era veramente coraggiosa, ma stentò a meritare il successo che le sarebbe venuto con una attività più prolungata. Per far fronte a tutte queste imprese Kurt Wolff, che nell'immediato dopoguerra aveva fatto una collezione di incunaboli, venduti da biblioteche pubbliche e private, che si erano trovate, con la svalutazione del marco, improvvisamente senza fondi e avevano avuto l'autorizzazione di utilizzare le opere che possedevano in doppia copia, non esitò un'altra volta a vendere questa sua preziosa e rara biblioteca. Si mantenne sempre in condizioni di far fronte ai suoi impegni e di poter essere largo di aiuti ai giovani. Di questo periodo c'è un bel ritratto di lui, che ci ha lasciato proprio un italiano, Felice Casorati, ove il profilo dell'uomo spiritualmente interessato e insieme deciso si riconosce chiaramente. Ma già i tempi stavano facendosi sempre più difficili, per l'insorgere del nazismo. Egli si era reso conto della situazione dei grandi editori, in generale e in una lunga lettera a Rilke da Lipsia del dicembre 1917 scriveva: « Noi editori, se pur abbiamo vissuto veramente, rimaniamo vivi per pochi anni. Cotta, Goeschen e molti altri ne sono un esempio. Quel che importa è di restare

attenti e giovani, sicché lo specchio non si appanni troppo presto. E Le posso assicurare: Lei misconosce il senso del nostro lavoro professionale se è dell'opinione che prima di formulare piani e fissare intenzioni si debba avere il consenso degli altri. Se ci ripensa un poco vedrà che questa opinione cadrà da sé » (pag. 148).

Kurt Wolff non sarebbe stato un uomo di eccezionale intuito, se non avesse compreso che, dopo 25 anni di lavoro, la fortuna della sua casa era fatalmente sottoposta a usura e che le cose in Germania stavano mettendosi male, non tanto per lui, anche se aveva un quarto di sangue ebreo addosso, quanto per tutti gli scrittori che egli aveva scoperto e diffuso e costituivano dunque il nerbo della sua attività. Nel 1930 egli liquidò e vendette le sue diverse case editrici, salvo il « Pantheon ». Poi soggiornò in Svizzera, in Italia, precisamente in una villa vicino a Firenze, alla Lastra a Signa, infine si rifugiò in tempo in America. Nell'esilio, poiché vedeva aprirsi dinanzi nuove possibilità, riaprì una casa editrice cui dette il nome di quella fiorentina e fu in contatto con molti autorevoli emigrati. Se prima di chiudere la sua attività in Europa aveva stampato *Babbitt* di Sinclair Lewis, ora, in America poté vantare altri due successi meritati: la stampa della versione americana del *Dottor Zivago* di Boris Pasternak, di cui si incontrano nel carteggio due affettuose lettere e la prima edizione — in inglese e in tedesco, contemporaneamente — della *Morte di Virgilio* di Hermann Broch. Ma non si finirebbe mai di spigolare in questo libro ove si incontrano lettere — oltre a quelle ricordate — di Walter Hasenclever, Sternheim, Ernst Stadler, Georg Trakl, della principessa Mechtilde Lichnowsky, una specie di Duchessa di Noailles tedesca, di Max Brod, Oskar Kokoschka, Heinrich Mann, Gottfried Benn, Hermann Hesse, Alfred Kerr, Oswald Spengler, Ernst Toller, Paul Klee, Alfred Kubin, Jakob Wassermann, Stefan Zweig, Carl Zuckmayer, Romain Rolland, Ernst Ludwig Kirchner, Georg Heym, Hermann Broch, Anne Morrow-Lindbergh (la moglie del transvolatore), Günter Grass, Julien Green e molti, tanti altri, più o meno noti.

Si chiederà forse come queste lettere sono giunte a esser pubblicate: in una conversazione radiofonica Kurt Wolff disse una volta: « Per quindici anni, tra Europa e America, mi son strascicato dietro un cestone, che non veniva mai aperto e sentivo come un peso e come un ostacolo ai miei movimenti: sapevo solo che si trattava della corrispondenza cogli autori della mia casa editrice, che aveva un carattere personale. Un'idea chiara del suo contenuto non l'avevo. Verso il 1947, su consiglio di un amico, che insegnava come germanista alla Yale University, mandai il cestone a quella biblioteca universitaria, dove si trovava un importante archivio manoscritto della moderna letteratura tedesca » (op. cit. pag. 511). Si trattava di ben 4100 lettere di autori moderni con le copie dattiloscritte delle risposte dell'editore: per cui si può dire che il carteggio presentato in questo volume non è che una scelta. E due altre osservazioni si possono ancora fare: il numero di lettere scritte dall'editore, per rispondere a una massa così compatta di autori — sono rimaste, in assoluta maggioranza solo quelle che si riferiscono agli anni tra il 1911 e il 1930 — è veramente imponente, tanto più se si pensa che ce ne sono alcune lunghe, sottili nell'espressione, magnificamente scritte. In secondo luogo si noterà che coi suoi autori, anche con uno come Hasenclever che gli era stato compagno di studi all'Università, Wolff usa sempre il « Lei ». Unica eccezione è Curt von Faber du Faur, che gli fornì i primi 7500 dollari in America per ricominciare il suo lavoro. E questo mi fa tornare alla mente un detto di Fausto Torrefranca, che mi confidò una volta: « Tutti quelli che mi hanno fatto del male, mi davano del tu ». A noi l'usanza tedesca può apparire strana. Ma è preferibile che, pur mantenendo una certa distanza uno aiuti, solleciti, sostenga uno scrittore piuttosto che lo sfrutti, lo umili, lo disprezzi, dandogli appunto del tu. Da questa lunga rassegna il lettore avrà forse una pallida idea di quel che questo volume costituisce per la storia della vita letteraria in Germania dal 1910 al 1930, della personalità eccezionale di Kurt Wolff e della necessità di conoscere il suo carteggio per raccogliere tutte le fila che sfociano nella

grande creazione della letteratura tedesca prima dell'avvento del nazismo.

Le opere di Georg Kaiser

Gli espressionisti vengono ristampati con gran cura, ora in edizioni critiche, come quella di Georg Heym (per cui v. il n. 29 di questa rivista), ora in edizioni non critiche ma comprensive di quasi tutta la loro opera, come è stato per Barlach, Kokoschka, Hasenclever, Stadler, Göring, Sternheim, di cui si è parlato recentemente in questa rassegna (v. n. 21 e 27). Ora è la volta di Georg Kaiser, forse il più noto dei drammaturghi espressionisti che viene presentato da Walter Huder in un grosso volume di più di 850 pagine con la parte più sostanziosa delle sue opere di teatro, con alcuni racconti, articoli, scritti vari e poesie (*G. K. Stücke, Erzählungen, Aufsätze, Gedichte*, Kiepenheuer & Witsch editori, Colonia-Berlino, 1966). Stupisce di non trovare nella così accurata bibliografia neppure una menzione di una traduzione italiana, quando sono ricordate quelle in giapponese; è il solito segno di disinteresse verso l'opera dei germanisti italiani, che abbiamo dovuto constatare già diverse volte e che continua tenace.

In un volume come questo, che si propone evidentemente, anche se non lo dice, di risuscitare l'interesse di tutti per il drammaturgo espressionista, non poteva essere accolta tutta l'opera di Kaiser, estremamente numerosa. Si sa che lo scrittore tedesco era capace di scrivere un dramma in tre settimane e anche meno. Il suo repertorio teatrale arriva alla cifra quasi incredibile di 74 tra drammi e commedie o tragicommedie. Qui se ne incontrano undici. Ci sono alcuni lavori famosi come *Von morgens bis mitternachts* (Dal mattino a mezzanotte), *Die Bürger von Calais* (*I cittadini di Calais*, dove la ispirazione delle sculture di Rodin pare essenziale) *Gas I e II* (ma non si capisce perché non vi sia *Die Koralle* che costituisce con questi due drammi una specie di trilogia); inoltre sono pubblicati in questo volume lavori difficilmente reperibili come il grottesco *Schellenkönig* (lett. *Re di quadri*) ancora scritto in versi, la commedia *Kolportage* dal francese e si potrebbe tradurre

letteralmente *Vendita ambulante* se non si trattasse di una donna che vende il figlio e così aiuta una contessa a ingannare il suo indegno marito), infine *Die Lederköpfe* (lett. *Le teste di cuoio*), ove prendendo lo spunto nientemeno che da Erodoto veniva fatta una sanguinosa satira dei nazisti. Ma direi che la parte più interessante e nuova di questo volume non è costituita tanto dai drammi, più o meno diversamente noti, quanto dalle prose, dalle trame di film e infine da una notevole messe di poesie.

In fondo al volume, a cura di Wilhelm Huder, si trova un elenco prezioso di tutte le opere di Kaiser, scritte, rappresentate con la data esatta della prima assoluta; di tutti gli articoli stampati da lui in giornali e riviste e, per le poesie, l'indicazione della fonte, che è quasi sempre l'Archivio Georg Kaiser di Berlino. Insieme a questa bibliografia che completa tutte quelle già esistenti Huder ha disegnato una breve biografia dell'autore in una tavola cronologica molto ampia e precisa. Anche questa è utilissima. Nato nel 1878 come figlio di un assicuratore, frequentò dapprima regolarmente le scuole, ma appena giunto al Liceo, abbandonò lo studio e dopo varie prove venne spedito nell'America sopra una nave col ruolo non di mozzo, come tanti altri figli ribelli, secondo l'uso di quel tempo, ma di addetto al carbone. A Buenos Aires, assunto da una ditta tedesca, tra le balle di caffè, come ebbe a raccontare più tardi, si era letto tutto Platone, che rimase uno degli autori preferiti, per tutta la sua vita. Andò poi a fare il cow-boy, e dopo lunghe cavalcate si prese la malaria e tornò in patria, passando dall'Africa, la Spagna e l'Italia. Mentre si curava la malaria, avvicinò per un momento la cerchia di George, per abbandonarla subito. Nel 1908 si sposa — e con la dote della moglie incomincia per lui un periodo di intensa attività. Da notare che questo « homo novus » rimane per tutta la vita fedele alla sua donna ed è un padre amorevole e preoccupato. Tanto più che, per quanto cresciuto in mezzo a commercianti e banchieri, era tutt'altro che un buon uomo d'affari. Appena le cose cominciarono ad andare meglio, mise mano a imprese gigantesche, come l'acquisto di un teatro, in cui si dovessero eseguire soltanto le sue opere e quelle

degli amici. Aveva cominciato con una satira di Hebbel e poi di Wagner; si avvicinò verso la fine della guerra 1914-18 agli espressionisti sino a diventare uno dei loro uomini di punta, nel dramma e anche nella commedia. Ma cominciava a dar noia al gruppo dei reazionari, che vedeva di mal'occhio la sua amicizia con Ernst Toller, e approfittò subito di un passo falso di Kaiser per accusarlo di appropriazione indebita, farlo arrestare e trasportare da un carcere all'altro insieme a delinquenti comuni. Venne condannato anche se il suo editore si offrì di pagare tutti i danni che un certo barone pretendeva dallo scrittore. Dopo due mesi veniva rilasciato, ma posto sotto sorveglianza speciale per 6 mesi. Venne accolto dallo scrittore austriaco. F. Theodor Csókor a Vienna, sinché non poté riprendere pienamente la sua prodigiosa attività. In questo libro si possono cogliere brevi, ma interessanti confessioni autobiografiche: « Non riesco a lavorare a un'opera teatrale più di quattro settimane di seguito. La tensione è troppo grande sintanto che dura il lavoro vero e proprio. Ma quando il manoscritto è concluso, per me è finito tutto. Non ho visto nessuno dei miei lavori sulla scena mai e penso che non lo farò neanche in futuro » (pag. 700). Con quella sua febbre di lavoro riuscì in poco tempo a essere l'autore più rappresentato della Germania postbellica. Ma i nazisti, che pur non lo potevano avversare dal punto di vista razziale, approfittarono di una rappresentazione della *Spiel-dose* (*La tabacchiera a carillon*, che si trova in questo volume) per inscenare una manifestazione ostile, in maniera che poi le autorità gli proibirono qualsiasi attività artistica e letteraria. Nonostante che fosse espulso dall'Accademia Prussiana delle Arti che i suoi libri venissero bruciati ed egli fosse praticamente condannato al silenzio, Kaiser cercò di resistere in patria, scrivendo alla macchia dei pamphlets antinazisti. Vi rimase sino al 1938 quando una guardia a lui amica lo avvisò che la Gestapo stava per arrestarlo e perquisire la sua casa. Fece appena a tempo a prendere un direttissimo per Amsterdam e riuscì così a salvarsi. Da questo momento comincia la sua vita di emigrante, spesso assai triste. Si mette a scrivere

romanzi su ordinazione e soltanto a intervalli riesce a vivere con una certa tranquillità. Aveva voluto che la moglie e i figli restassero in Germania, per non coinvolgerli nei suoi guai. Praticamente si rifugia in Svizzera, ove gli viene concessa una grande consolazione: aveva provato tutti i generi letterari, aveva scritto molti copioni per film, ma non si era cimentato, se non occasionalmente nella lirica. E ora con la stessa febbre creativa dei primi anni scrive poesie su poesie, di solito brevi, di tre strofe, spesso di contenuto filosofico e di carattere epigrammatico. Sono forse la sorpresa più grossa di questa edizione, in quanto la maggior parte di loro è inedita. Se ne era avuto appena il sentore in uno scritto di Walter Huder su *Alezente* (n. 2, aprile 1962) e, non che in Italia, mi pare che neanche in Germania si sia prestato sino a questa edizione, molta attenzione alla potenza lirica di certe poesie del drammaturgo espressionista. Se al teatro drammatico dedicava ancora le ultime forze con un trittico ispirato dalla tradizione greca, cioè con libere elaborazioni di *Pygmalion*, *Zweimal Amphitryon*, *Bellerophon* (ci sono cioè due versioni dell'*Anfitrione*, seguendo in

questo un autore da lui sempre ammirato, Heinrich von Kleist) non comprese in questo volume, forse perché ancora accessibili (Artemis editore, 1948, Zurigo), la poesia occupava tutto l'ultimo anno della sua vita, pieno di intensa attività (tra l'altro aveva tentato di fondare una casa editrice insieme a Bertolt Brecht, che riconosceva in lui un maestro) e concluso a 67 anni il 4 giugno 1945 per una improvvisa embolla, che lo colpisce mentre ad Ascona lavora ad un romanzo. Dopo aver avuto con la folla, col pubblico, col teatro un contatto profondo, la lirica nasce in lui da una forma di distacco, in cui le cose e il mondo gli si illuminano in sempre nuovi contrasti. Poco tempo prima di morire scriveva: « Un giorno il mio addio più crudele sarà quello che dovrò dare alle opere ancora non scritte. Vorrei avere dieci teste, venti mani e duecento dita per notare tutto quello che sento e vedo — in forma tangibile — nella mia solitudine grandiosa, satura, che sussurra, canta e suona da ogni parte ». Son parole da non dimenticarsi nel giudicare l'ultimo messaggio poetico di Georg Kaiser.

RODOLFO PAOLI

LETTERATURA SPAGNOLA

Juan Goytisolo

Nel 1960, Juan Goytisolo, ben noto romanziere spagnolo, rappresentante e portabandiera della generazione di scrittori cosiddetta del « mezzo secolo », scrisse un libro-documentario, che si intitolava *Campos de Nijar* (tradotto poi in italiano, presso Feltrinelli, con il titolo di *Le terre di Nijar*). La premessa al volume iniziava con queste parole: « Ebbi il mio primo contatto con il Sud attraverso i suoi uomini. Da bambino distinguevo un uomo del Sud dalla lingua e dal modo di parlare, così diverso da quello dei catalani. Li sentivo cantare sulle impalcature dei cantieri, bestemmiare nelle fosse dei lavori stradali, ...o faticare la lingua e le parole sotto il sole, col tricorno, il moschetto e la divisa verde della Guardia civile. ...Almerini,

murciani, granadini, passeggiavano la domenica per plaza de Cataluña o nel parco di Montjuich... Durante alcuni anni ebbi una visione unilaterale del problema. Il Sud, ai miei occhi, era il bracciante analfabeta e la Guardia civile; la cintura di vizio, miseria e sudiciume che circondava — e ancora circonda — il nucleo urbano di Barcellona... Più tardi, sotto le armi, il contatto quotidiano con i murciani e gli andalusi mi rivelò un fatto per me sorprendente: gli affastellati emigranti dei sobborghi fuggivano da qualche cosa... Questa scoperta m'ispirò il desiderio di viaggiare per il Sud. I miei amici mi parlavano di Lubrín, di Totana, di Adra, di Guadix. Mi ricordo che, varcato il fiume Segura, la bellezza del paesaggio mi abbagliò. Il cielo azzurro, il color ocra e rosa della

terra, il giallo delle messi, non mi si cancelleranno mai dalla memoria. Poi, a mano a mano che andavo avvicinandomi ad Almería e ne contemplavo le montagne lunari, le desolate lande, e gli alberi, l'estatico stupore si trasformò in amore... A Sorbas mi fermai a bere un bicchier di vino in una bettola e dissi: «È il posto più bello del mondo». Il padrone trafficava dall'altro lato del banco e mi guardò inarcando le sopracciglia. La sua voce mi risuona ancora all'orecchio, mentre risponde: «Per noi, signore, è un posto maledetto».

Riletto oggi, questo passaggio risulta fondamentale per spiegare il nuovo atteggiamento di Goytisolo, così come appare nel suo più recente romanzo: *Señas de identidad* (Connotati), pubblicato in Messico (Joaquín Mortiz). Il Goytisolo di *Terre di Nijar* era un romanziere a successo, che viveva da molti anni a Parigi, e contava dietro di sé i romanzi della gioventù bruciata (*Giocchi di mano*), dell'infanzia passata attraverso la Guerra civile (*Lutto in Paradiso*), dei sobborghi miserabili di Barcellona mortificati dalla religione e dalla legge (e in *Fiestas* già affiorava il problema dei murciani nella «cintura di vizio») e altra narrativa meno riuscita in cui, in forma più superficiale, comparivano i problemi della borghesia arricchita nella nuova Spagna del boom turistico. Questi temi disparati, spesso discordi, ritornano oggi, sublimati dalla gran pietà per il Sud e per la Spagna, nel nuovo libro. Tra il 1954 e il 1960, potevano facilmente far pensare, ad un tastare a vuoto, a un tentativo, spesso fallito, di afferrare quella realtà spagnola, che il Goytisolo definiva, d'accordo con la sua scuola letteraria, come l'unico scopo della letteratura e che, in qualche modo, finiva poi sempre per sfuggirgli di mano. «Per tornare ad essere universale e popolare», proclamava il Goytisolo di quegli anni, «il nostro romanzo deve essere nazionale e popolare... deve sforzarsi di riflettere la vita e la problematica dell'uomo spagnolo contemporaneo, così come fecero nella loro epoca, Baroja, Galdós e i grandi maestri del romanzo picaresco». E ancora, rievocando la celebre frase di Mariano de Larra: «Dov'è il cimitero? Fuori o dentro? Il cimitero è dentro

Madrid, è Madrid il cimitero. Da allora sono trascorsi centoventitré anni, e le parole di Larra vibrano ancora nelle nostre orecchie, risvegliano le vocazioni, e, paradossalmente, schiudono una strada all'avvenire e alla speranza».

La stessa frase di Larra, accompagnata da altre due epigrafi, una di Quevedo («Ieri non c'è più; il domani non è arrivato») e una di Luis Cernuda («Meglio la distruzione, il fuoco»), apre *Señas de identidad*. Ma le tre citazioni hanno un rintocco lugubre, di tempo senza nome e senza connotati, che pare precludere tutte le attese e le speranze di pochi anni or sono. Juan Goytisolo, ancora a Parigi, ancora notissimo, scrive e concede interviste, proponendo, tuttavia, soluzioni del tutto diverse. La speranza di una rivoluzione in Spagna gli sembra oggi del tutto scomparsa, impossibile anzi da realizzarsi. «Se la Spagna è migliorata da un punto di vista materiale», dice Goytisolo (si veda la rivista «Margen», 2, dicembre 1966 - gennaio 1967) «la sua situazione spirituale è catastrofica. È questo il gran paradosso del momento; il paese s'ingrandisce, ma resta muto. E per ridargli la parola, noi altri intellettuali non abbiamo altra soluzione che l'aggressione. Entrare in guerra assoluta e senza pietà contro tutti i miti»... Una volontà d'aggressione che si rivolge non solo contro tutti i pilastri della società spagnola (si veda l'altra intervista, *Dstrucción de la España Sagrada, Nuevo Mundo*, 12, giugno 1967) ma anche contro la lingua stessa, contro il castigliano accademico trasformato in «semplice veicolo dei valori della classe dominante» e che salva soltanto la civiltà dei veramenti poveri, dei sotto-sviluppati, di quei murciani ed andalusi che conservano «la spontaneità, il sentimento del piacere, l'abbandono sensuale al momento».

Il bilancio è dunque tragico, e salvo una difficile e quasi mitica proiezione verso il Terzo Mondo, verso una rivoluzione di tipo cubano (il viaggio di Goytisolo a Cuba si riflette nel libro *Un pueblo en marcha* del 1963), comporta soltanto valori negativi. Comporta, si potrebbe dire, soltanto disperazione e dolore.

All'insegna di questa disperazione nasce *Señas de identidad*, vera e propria autobiografia scritta in

chiave lirica, che avrebbe potuto facilmente portare il titolo di *Ritratto di intellettuale spagnolo da giovane*. Nato a Barcellona nel 1931, Goytisolo non è più in realtà giovanissimo, ma della gioventù conserva non solo l'irruenza ma la presunzione. In questo volume denso di complicazioni, di sovrapposizioni temporali, di ricorsi stilistici ibridi e, a volte, incomprensibili, oltre l'artificiosità monotona ed inutile, così scarsamente originale da rasentare il divertimento suscitato da una composizione da *creative writing class* americana, irrompe, irrefrenabile, il sentimento autobiografico, lo sfogo e, spesso, addirittura la maledizione. La novità di questa opera prolissa e in gran parte derivata (ricorrono istintivamente alla memoria i paragoni con il *nouveau roman*, con Butor, o semplicemente con un clima di sperimentality ormai alla portata di tutti) sta nella sua angolazione lirica del tutto personale, non camuffabile con mode di impassibilità o di distacco stilistico. Il lirismo le conferisce un carattere di sincerità e di tragedia quale nessuna rappresentazione diretta e fotografica della realtà, nessuna abile trasposizione di motivi già sperimentata nelle opere precedenti del Goytisolo aveva saputo raggiungere.

Il fotoreporter Álvaro, che convive da cinque anni con Dolores, è una trasposizione appena velata dell'autore stesso: catalano, vive a Parigi, costretto, per il suo mestiere, a frequenti spostamenti in Europa che culminano, verso la fine del libro, in un viaggio a Cuba. La realtà della Spagna ossessiona e domina la vita del giovane esule. Gli è presente di continuo: attraverso l'origine di borghesia catalana e i ricordi infantili della guerra civile; attraverso il ricordo della morte del padre, caduto vittima dei rossi in un villaggio presso Albacete, negli ultimi giorni della Repubblica e attraverso la visita che Álvaro compie sul luogo vent'anni più tardi; attraverso le vicende pseudo rivoluzionarie del periodo universitario; attraverso la vita degli esuli ed immigrati spagnoli di Parigi ed infine attraverso quella visione del Sud-Est spagnolo che egli va a ritrarre in un documentario neorealista. Che per esprimere questa molteplice e profonda realtà Goytisolo senta il bisogno di adoperare ora la prima ora la terza

persona singolare, ora la prosa ora il verso libero (invero abbastanza efficace), confondendo così l'attenzione del lettore, non ha, poi, data la riuscita totale del libro, molta importanza.

Conta qui l'angoscioso senso di esilio, di inutilità e di rimorso: comune a tutti gli esuli di tutti i tempi, ma rinnovato dalla vicinanza della patria, dalla consapevolezza dell'apparente prosperità del paese, e delle fortune del Regime, dall'insorgere di una nuova falsa moralità nel paese stesso. Compagno qui, in forma molto più matura e spontanea, tutti quei tratti di mitologia personale che Goytisolo aveva già cercato di rivelare nelle precedenti opere narrative e documentarie.

Ecco la visione della Barcellona della gioventù: «La Barcellona che ti facevano vedere cominciava più giù della cattedrale e la luce che bagnava le sue case non l'avevi trovata in alcun luogo durante i tuoi viaggi: era quella della calle Montcada con i suoi palazzi di mercanti ricchi e nobilitati, le vicinanze della chiesa di Santa Maria del Mar, la calle Carders con la sua splendida cappella romanica, il *paseo del Borne*. Ana vi guidava con saggezza istintiva attraverso un dedalo di viuzze in cui il bucato scorreva tra i balconi, i gatti fiutavano i secchi di immondezza e si poteva indovinare il colore del sole sulla cima dei tetti...». E la croce del luogo dove è morto il padre: «Che tu non lo dimentichi mai: nella provincia di Albacete, seguendo la strada provinciale 3212, a una dozzina di chilometri da Elche de la Sierra, tra il crocevia della strada di Alcaraz e la biforcazione che porta al pantano della Fontesanta, si alza a destra della via, in mezzo a un paesaggio desertico e arido, una croce di pietra con uno zoccolo rustico...». E il bilancio dell'esilio: «I tuoi sforzi di ricostruzione e di sintesi s'incontravano con un grosso ostacolo. Grazie ai documenti e prove accumulati nelle cartelle potevi spolverare dalla tua memoria eventi e incidenti e che tempo addietro avresti dati per persi... ma, causa il tuo espatrio volontario a Parigi e la tua esistenza errabonda in Europa, la comunione anteriore era svanita e, strappato tu dal suolo ingrato... la tua avventura e quella della tua patria avevano preso direzioni divergenti: da un lato tu, rotti i

vincoli che ti legavano anticamente alla tribù... dall'altro lei con il gruppo dei tuoi amici che persistevano nel nobile scopo di trasformarla, e raggiungevano la maturità pagando lo scotto degli errori indispensabili, adulti loro con la temperatura esatta che mancava a te: la dura esperienza della galera che non conoscesti; la coscienza limitata dei limiti della vostra dignità alienata. Vuota la tua memoria da dieci anni di esilio, come ricostruire senza danno l'unità perduta? » E, infine, l'amarissimo dialogo con Dolores: « Credevo che a Cuba ti saresti ritrovato » « Ho perduto la mia terra e ho perduto la mia gente » « Che pensi di fare? » « Non posso far niente. Non so neppure chi sono ». « E i tuoi amici? » « Non ho amici ».

Un libro simile suscita inevitabilmente polemiche: e per la nuova posizione morale, politica e letteraria assunta dall'autore e per la crudeltà, forse ingiustificata, con la quale infierisce contro i suoi compatrioti, dentro e fuori di Spagna. Ma si tratta di un libro profondamente sofferto. Grazie a questa sofferenza, una volta abbandonata la strada del romanzo « costruito », del romanzo « nazionale e popolare » e ritrovata la via del Sud, di Nijjar, dei murciani e degli andalusi, Goytisolo ha finito per raggiungere, nei vizi e nelle virtù, il gruppo dei grandi romanzieri spagnoli dell'esilio. Con Sender, con Aub, egli ha in comune la violenza della denuncia, la liricità del linguaggio, l'amarezza del ricordo, la sproporzione della rappresentazione, il carattere, in fin dei conti, poco narrativo della sua vicenda.

Non romanzo moderno, dunque, malgrado l'apparente attualità di alcuni ricorsi stilistici. Tutt'altro. Romanzo spagnolo, questo sì. Narrazione che si tiene sempre in bilico tra l'autobiografia, la poesia, il documentario, *Señas de identidad* attinge la sua grandiosità dalla tragedia, fin troppo evidente, degli avvenimenti narrati.

Alfonso R. Castelao

Si può dire che non vi sia opera importante della letteratura ispanica degli ultimi centocinquanta anni che non sia in qualche modo traversata dal tema dell'immigrazione e dell'esilio. Esattamente all'op-

posto polo spirituale e geografico del romanzo di Goytisolo, ma anch'esso segnato dalle vicende di allontanamento e dalla nostalgia, si trova un libro pubblicato dall'Alianza Editorial di Madrid, *Cosas*, di Alfonso R. Castelao. Il titolo non ha bisogno di traduzione, neppure quando si aggringa che è seguito da un'altra operetta chiamata *Los dos de siempre*, (I due di sempre). Tanto per cominciare non si tratta di novità, e neppure di opera originariamente castigliana: i due lavoretti rappresentano la versione spagnola di un classico gagliengo, composto tra il 1924 e il 1928 da un noto umorista, scrittore e pittore, Alfonso R. Castelao. Castelao, che con Ramón Otero Pedrayo, assunse, poco dopo la prima guerra mondiale, la direzione spirituale del movimento di rinascita gagliega, conferendole un carattere nazionalista e politico, nacque a Rianxo nel 1886 ed emigrò durante i primi anni dell'infanzia e dell'adolescenza. Tornato in Spagna e laureatosi in medicina (e qualcosa delle esperienze di medico traspaiono nei suoi bozzetti) abbandonò poi la professione per dedicarsi alla caricatura e al giornalismo. Eletto deputato alle Corti Costituenti del 1931, lasciò di nuovo la Spagna al momento della guerra civile e visse, fino alla morte, a Buenos Aires.

Il lato più appariscente dell'arte di Castelao sta nella combinazione unica della prosa e dello schizzo, che è rivelata dalla parola stessa, « cosa ». « Cosa », nei bozzetti omonimi così come nella vicenda di tipo picaresco dei *Due di sempre*, sta a significare una realtà che è superficiale e che al tempo stesso va oltre la superficie a narrare una tragedia, una vita, un mistero nascosto.

Il senso nascosto delle cose, che sono poi persone, esistenze, modi di dire, ci vien dato di sfuggita, quasi con pudore: ora grazie a un particolare stilistico, ora grazie ad un'associazione continuamente ripetuta, ora grazie all'apparente semplicità.

Il mondo di Castelao è infatti estremamente semplice: tutto compreso nella realtà galiziana, tra il mare, i bassi monti, il porto, le piccole chiese, i crocefissi agli incroci dei sentieri abbandonati, e i pochi personaggi dei villaggi poveri e quasi deserti. La passione del vagabondaggio e l'amore

verso il mendicante, diffusissimo nella letteratura ispanica di tutti i tempi e espresso, in tempi recenti, dall'invenzione letteraria di un Camilo J. Cela, si unisce qui ad un senso di mistero e di peccato che è più tipicamente galiziano. È stato detto, con molta esattezza, che il gran paradosso dell'*humour* di Castelao si nutre molto spesso di elementi tetri, escatologici, dovuti all'*etbos* particolare del popolo galiziano « nei cui interstizi gorgogliano le storie dei morti e i germi di molteplici convitati di pietra ». Le associazioni macabre sono infatti sempre presenti, in forma così spontanea da passare quasi inavvertite, da costituire, anche per il lettore, un sottofondo naturale, le fondamenta stesse su cui poggia la vita di ogni giorno. Ecco l'inizio di *Sentiero dimenticato*: « Sentiero dimenticato che non va da nessuna parte. Un sentiero coperto di roccia, invaso da rovi intricati e da ortiche selvatiche, che si perde nella bocca oscura di una svolta. Io chiedevo sempre a mia nonna: " Dove va questa vecchia strada? ". E mia nonna mi rispondeva con certo mistero:

" Non va da nessuna parte, figlio mio " ». E la storia della grotta dei contrabbandieri: « Nella grotta dei contrabbandieri vive secondo quel che raccontano, una donna incantata che ogni mattina presto va a pettinarsi presso alcune rocce che stanno vicino al mare... ».

Brevissime, concise, con i temi allacciati dell'amore, della morte, del peccato, dell'al di là, *Cosas* si snodano con infinita grazia nell'economia serrata dei *romances*. E a far loro da sfondo sta il paesaggio singolarissimo della Galizia, conciso e rinchiuso anch'esso a mo' di stampa antica: i monti, i sentieri, le grandi baie con le squadre inglesi pronte a salpare, la vita brulicante dei porti. Così perfetto e unico, questo luogo umano, da riportate alla mente un altro angolo quasi sconosciuto della terra, la Nuova Inghilterra ottocentesca della scrittrice americana Sarah Orne Jewett, che con pochi, fondamentali elementi seppe anche essa costruire un microcosmo di passioni, di esistenze, di natura e di morte.

ANGELA BIANCHINI

LETTERATURA AMERICANA

Hawthorne e l'alchimia

Septimius Felton, il romanzo postumo e incompleto di Nathaniel Hawthorne che Elémire Zolla ha molto appropriatamente tradotto ed acutamente presentato per la collana diretta da Agostino Lombardo (*Settimio Felton*, Vicenza, Neri Pozza, pagg. xxxvi-213), ci appare oggi a una rilettura attenta assai più di un esperimento interrotto dalla morte dello scrittore. Per comprenderlo era necessario ricondurlo a un preciso *point de repère*, quello dell'iniziazione magica o, meglio, alchemica, come appunto Zolla ha fatto nella sua prefazione e in un ampio contributo che consigliamo di leggere insieme (*Septimius Felton e la letteratura alchemica*, in « Rivista di Estetica », I, 1966, pagg. 1-39). Si coglierà allora il senso preciso di un itinerario interno dell'opera hawthorniana che prende le mosse di lontano, vale a dire dai

racconti, per culminare purtroppo non compiutamente nel romanzo di cui stiamo parlando.

Lo Zolla è il primo a localizzarne le costanti, ad analizzarle nei particolari ma anche a porle in un più ampio e necessario contesto. Che *Septimius Felton* richiedesse un chiarimento preliminare, o per lo meno una serie di informazioni, era apparso evidente già al tempo della pubblicazione della edizione « Riverside » delle sue opere (tanto costellata di errori quanto unica tuttora, ahimè, per completezza). Aveva provveduto G. P. Lathrop con una nota introduttiva, utile perché precisa i tempi di composizione del libro, rivelando quanto a lungo Hawthorne vi avesse lavorato. Il motivo stesso della ricerca di un elisir di lunga vita, anche se trattato sostanzialmente in chiave ironica, si manifestava già nell'*Esperimento del dottor Heidegger*; là il protagonista agiva nei panni di un beffardo

demiurgo il quale ben sapeva trattenersi dal seguire le lusinghe malfide della scienza, e lasciava agli altri il rischio e le illusioni di una simile tentazione.

Giacché di questo si tratta, come sostiene lo Zolla; nel momento più acuto dell'affacciarsi della rivoluzione industriale e dell'affermarsi delle scienze positive, al cui richiamo non resisterà del tutto neppure un Henry Adams, Hawthorne ritrova e fa sue alcune premesse indubitabilmente puritane. Naturalmente, del puritanesimo tradizionale lo scrittore non accetta la casistica definitoria e risolutrice. La sua arte si fonda, contro certe apparenze che ingannarono non pochi contemporanei, sull'ambiguità, e sostanzialmente ambiguo rimane anche *Septimius Felton*. Peraltro, si deve consentire sul fatto che, mentre la secolarizzazione si realizzava ovviamente in Emerson o il puritanesimo diveniva per Thoreau una categoria esemplare non condizionante, Hawthorne compiva una scelta opposta. Secondo le parole dello Zolla: « Verso la fine della vita Hawthorne volle creare la figura di un Faust diverso da quello goethiano, giustificato e salvato, volle tornare ai suoi antenati puritani, mostrando il peccatore per libidine di scienza e di progresso precipitante nell'inferno, nelle mani di un Dio irato ». Lo svedemborghismo di Emerson si mistificava sino ad avallare la rivendicazione prometeica di Napoleone (« Un uomo simile era necessario, e un uomo simile nacque; un uomo di pietra e di ferro... »), e cioè, a ben vedere, di un archetipo di eroe vitalistico che, attraverso un sia pure inevitabile logorio, arriverà sino a Hemingway e, paradossalmente solo in apparenza, si mortificherà per meglio difendersi sotto la maschera dello Herzog di Bellow. Per Hawthorne risulta tragicamente chiaro che l'accettazione del potere illimitato della scienza conduce non tanto all'espedito convenzionale della catastrofe, ma piuttosto all'avvento e alla legittimazione della società industriale, della morale del danaro e dei consumi, e quindi alla formazione dell'America divisa e contraddittoria che ormai conosciamo.

S'intende che, sul terreno più diretto, la polemica contro la scienza è una polemica anti-illu-

ministica; così per il Melville di *Pierre*, e in termini più confusi per Poe; al contrario, osserva opportunamente Zolla, la scienza-alchimia di Irving propizia un'equazione positiva e « progressiva ». Del resto, il Paracelso di Browning rivela pure inequivocabili risvolti prometeici, per tacere di Shelley. Ciò spiega una serie di implicazioni facilmente discernibili in taluni racconti e nella *Lettera Scarlatta*. Se lo stesso Rappaccini sembra presupporre scopi pratici per i suoi esperimenti, lo scienziato del *Neo* suggerisce uno stereotipo ironico in cui si identifica l'idolatria per la scienza empirica ed applicata, la « useful knowledge » di Franklin. Né va dimenticato che il Chillingworth della *Lettera Scarlatta*, per esplicita testimonianza dello scrittore, si era proposto in un primo tempo di servirsi delle sue conoscenze per il bene comune e dunque per il progresso, a conferma di quanto labili siano i confini in questo campo. Ma le connotazioni della scienza, nei racconti di cui parlavamo e della *Lettera scarlatta* (o di *Ethan Brand*, per ricorrere a un altro esempio fortemente indicativo), comportano costantemente un rimando all'alchimia: basta rammentare gli aspetti rituali dei racconti in questione o la persistenza di parole chiave tecnicamente qualificanti (« talisman », « talismanic », e così via).

Con *Septimius Felton* si perviene a una riduzione di materiali diversi, e Hawthorne ci riconduce alle radici stesse del problema. I materiali erano, e lo sappiamo bene, disparati. Una matrice medievale permane qui e altrove; ma al catalogo si potrebbero lecitamente aggiungere Spenser, Marlowe e la *Religio Medici*, Goethe e i meccanismi del romanzo nero, Bulwer Lytton (specie *Zanoni*) e, per l'influsso diretto e una presenza costante, spesso facilmente verificabile sui testi, Tieck e specie Hoffmann (si pensi alle analogie tra *La figlia di Rappaccini* e *Der Sandmann*). Senonché Hawthorne li utilizza ai propri fini; dal meccanismo prevedibile del romanzo nero mutua soltanto un ironico ammiccamento, presente alla fine di *Septimius Felton* (« ...potrebbe dipendere dalla mia immaginazione... »); « ...oserò suggerire che » — si parla dell'Orma Insanguinata, emblema capitale nel romanzo — « fosse soltanto una mac-

chia naturalmente rossastra della pietra, tramutata dalla superstizione in Orma Insanguinata»). In quanto a Hoffmann, il puritano Hawthorne non potrebbe essere da lui più remoto nelle motivazioni. La storia di colui che grazie al delitto, sia pure legalizzato dallo stato di guerra, entra in possesso delle indicazioni necessarie a distillare un elisir di immortalità e se ne serve con scopi in definitiva contingenti, a dispetto di ogni intimazione metafisica e quindi secondo intenzioni empie, propiziando così la catastrofe, diviene sotto ogni verso paradigmatica. La condanna della scienza che non rispetta alcun limite e che vien meno ad ogni relazione divina e umana si configura esplicitamente ma senza che le ambiguità vengano cancellate. Si tenga a mente quell'altro emblema che è il ragno mostruoso e perfetto del dottor Portsoaken, il quale se ne serve come per esorcizzare il male e insieme come oggetto di una sinistra contemplazione; entelechia della bellezza malefica e negativa.

Ma *Septimius Felton* non si esaurisce qui. Innanzi tutto, la scoperta e poi la disperata ricerca di immortalità del protagonista consentono a Hawthorne una esplorazione del tempo umano e del tempo assoluto che si proietta sull'infinito e fornisce una prospettiva di dimensioni sconvolgenti. La vittima di *Septimius*, al momento di morire, offre al suo uccisore il simbolo stesso del tempo, l'orologio: « Ah! Il mio orologio. L'ho finita col tempo, io! e tu forse ne hai ancora una lunga provvigione: prenditelo dunque, non come una spoglia ma come il mio dono d'addio ». Analogamente a quel che accadrà in Faulkner, l'orologio indica precisamente una esplorazione distruggi-

trice ma ansiosa e frenetica del tempo, la ricerca di alternarne le proporzioni e di impadronirsi dei suoi meccanismi. Poi, e diremmo per conseguenza diretta, il tentativo di alterare le coordinate del tempo comporta una distorsione nei rapporti umani: « Poteva davvero rinunciare a tutti, alla soave sorella, all'amico d'infanzia, all'austero maestro della sua giovinezza, ai volti domestici e conosciuti da tutta una vita?... Eppure sarebbe stato bello avere un solo immutabile compagno, infilare le perle e i diamanti della vita su di un unico affetto ininterrotto; perché così gli accadeva spesso di pensare: nulla avrebbe meglio conferito unità e identità alla vita, e altrimenti la più lunga esistenza sarebbe stata soltanto un aggregato di frammenti isolati senza rapporto l'uno con l'altro ».

In altri termini, *Septimius* intuisce che la sua ricerca, il suo sforzo di debellare il tempo, vale come ricerca di identificazione, di « appartenenza ». La compromette la superbia della soluzione individuale, da cui non può non discendere il fallimento dell'estraniamento, della mostruosa ipertrofia dell'io. Ma qui non si tratta solo del suo problema, ma del problema primo dell'artista. Ritorniamo al faustismo dell'*Artista del bello*, ove l'artefice disprezzato dà vita a una creatura meccanica di sublime perfezione, a supremo scorno di chi lo deride e non lo comprende, ma anche a prezzo della propria identità. Il problema tornerà in James spogliato della sua qualificazione metafisica, e ha ragione lo Zolla quando afferma che proprio per questo James non poté comprendere l'ultimo romanzo di Hawthorne. Li divideva il vuoto apertosi dopo il tramonto del puritanesimo o, meglio, il suo disseccamento.

CLAUDIO GORLIER

LINGUE E LETTERATURE ROMANZE

Il Proemio all'A. G. I. di G. I. Ascoli

L'interesse per lo stato presente e le prospettive avvenir della lingua italiana da qualche anno è meno che mai proprio soltanto di linguisti e filologi, insomma dei cosiddetti specialisti. I let-

tori ricorderanno certamente un interessante e stimolante articolo di Pier Paolo Pasolini, intitolato *Nuove questioni linguistiche* e pubblicato nel fascicolo di « Rinascita » del 6 dicembre 1964, al quale fecero seguito in riviste e quotidiani interventi variamente consenzienti o dissenzienti di

scrittori e di critici, oltre che di qualche cultore professionale di studi glottologici. A quasi tre anni di distanza non si può certo dire oggi che quel dibattito abbia perso di attualità e sia da considerare concluso, sembra anzi lecito sperare in una sua ripresa caratterizzata da una maggiore consapevolezza teorica della varia e complessa problematica ad esso relativa e da una migliore conoscenza delle più importanti opinioni espresse su quell'argomento dagli studiosi nel corso di un secolo della nostra unità nazionale. A ciò senza dubbio contribuirà validamente l'opportunistissima ristampa del *Proemio* all'« Archivio glottologico italiano » di Graziadio Isaia Ascoli, che è parte preponderante di un aureo libretto dell'editore Silva: G. I. Ascoli, *Scritti sulla questione della lingua*, Milano 1967. Il curatore, Corrado Grassi, allievo di Benvenuto Terracini e docente nell'Università di Torino, lo ha corredato di un'eccellente introduzione, sulla quale ritorneremo più avanti, e di una preziosa nota bibliografica.

L'autore del *Proemio*, nativo di Gorizia e vissuto nella seconda metà del secolo scorso, è stato uno dei nostri più eminenti glottologi, indoeuropeista e romanista insigne. Alla composizione dell'opera di cui qui si discorre egli fu indotto da certi antecedenti che occorre sommariamente ricordare. Negli anni immediatamente successivi all'unificazione politica dell'Italia, la situazione linguistica del paese era in parole povere la seguente: l'italiano lo scrivevano pochi e pochissimi lo parlavano, in suo luogo prosperavano ovunque e in tutti gli strati sociali i dialetti. Per ovviare a tanto scarsa cognizione della lingua nazionale, nel 1868 il ministro della pubblica istruzione Emilio Broglio decise di nominare una commissione di esperti che studiasse i provvedimenti da prendere per diffondere « la notizia della buona lingua e della buona pronuncia » fra tutti gli italiani. Manzoniano di stretta osservanza, il Broglio affidò la presidenza della commissione suddetta ad Alessandro Manzoni, che al termine dei lavori stese la relazione *Dell'unità della lingua e dei mezzi di diffonderla* resa pubblica sulla « Nuova Antologia » di quello stesso anno. La novità più rilevante di questo documento, come giustamente osserva il Grassi,

sta nel fatto che « per la prima volta, nella dibattutissima e plurisecolare questione della lingua italiana, si teneva conto delle esigenze pratiche di un'intera nazione giunta all'unità politica, e non soltanto di quelle relative al "bello stile" e alla norma grammaticale di una ristretta cerchia di letterati ». La tesi sostenuta nella relazione è naturalmente quella manzoniana, auspicante una divulgazione programmata e sistematica in tutta la penisola della lingua parlata dalle persone colte di Firenze. Strumento efficace per l'affermarsi di questa lingua comune modellata sul fiorentino doveva essere nell'intendimento del relatore la scuola elementare, il cui personale insegnante si raccomandava pertanto di reclutare specialmente nella regione toscana. Come sussidio a quello strumento il Manzoni propose inoltre l'approntamento di un repertorio lessicale del fiorentino parlato, per la compilazione del quale lo stesso ministro nominò una Giunta che si mise all'opera alacramente, tanto che già nel 1870 vedeva la luce il primo fascicolo del *Novo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze*. Fu tale evento editoriale a provocare la presa di posizione polemica dell'Ascoli sul problema della lingua italiana, contenuta nel *Proemio* all'A.G.I. Prescindendo dalle difficoltà di attuazione pratica della teoria manzoniana dovute alla manifesta impossibilità di reperire un congruo numero di maestri in « una terra così fertile d'analfabeti » qual era allora anche la Toscana, l'obiezione fondamentale di ordine teorico che l'Ascoli oppose ai fiorentinisti fu quella di un'indebita inversione del rapporto gerarchico fra lingua e dialetto. Egli non ignorava certo che la base della lingua letteraria italiana è costituita dal fiorentino trecentesco, sapeva però bene anche quanto si fosse allontanato da esso per secolare evoluzione il dialetto in uso nella Firenze del l'ultimo quarto del secolo XIX. Prendendo le mosse dalla prima parola del titolo del *Novo vocabolario*, l'Ascoli dimostrava l'assurdità del voler imporre in tutta l'Italia la *ò* del fiorentino moderno in risposta ad *o* breve tonica libera del latino contro l'originario ed ampiamente diffuso esito dittongato in *uo*, facendo osservare che quando l'antico fiorentino « è diventato lingua, aveva

florida questa proprietà, e la mantenne o la imise in ogni altra regione italiana, sì che, da più secoli, quanti italiani o stranieri hanno conosciuto o creduto di conoscere la lingua della civiltà italiana, hanno sempre scritto ed anche pronunciato quest'«no». Quanto all'argomento addotto dai manzoniani a suffragio della loro tesi, cioè l'analogia con la Francia dove l'idioma dell'Ile-de-France divenne il modello linguistico di tutta la nazione, l'Ascoli lo giudicava improponibile per il fatto che se «Parigi è il grande crogiuolo in cui si è fusa e si fonde l'intelligenza della Francia intera», altrettanto non si poteva dire della Firenze ottocentesca nei confronti dell'Italia. Molto più istruttivo per noi di quello francese egli considerava non a torto l'esempio della Germania, a lungo divisa essa pure politicamente oltre che nella fede religiosa, ricca di varietà dialettali e tuttavia, a differenza dell'Italia, da tempo in possesso della «più salda e potente unità di linguaggio che abbia mai risonato sulla terra». Effetto, questo, non già dell'essersi in quel paese mai pensato di «ribattezzare le lettere ad alcuna fonte privilegiata di lingua viva», bensì di una grande diffusione della cultura grazie alla quale «nessuna distanza materiale ha più diviso fra di loro i tedeschi, e son tutti diventati cittadini di una città che non esiste». Siamo così giunti al punto in cui soprattutto consiste la superiorità della tesi ascoliana nei confronti di quella manzoniana, cioè al riconoscimento della causa della situazione italiana in quel «doppio inciampo» che per la nostra civiltà sono da sempre «la scarsa densità della cultura e l'eccessiva preoccupazione della forma». Si tratta di una constatazione di fatto, con implicita una direttiva pragmatica, di cui non è chi non veda l'odierna attualità: come ebbe a dire molto bene Maria Corti (in «Paragone» 182, p. 10), «dando uno sguardo alla cultura d'oggi si potrebbe postulare che il primo male è stato soggetto a parziale terapeutica da parte della storia, il secondo ogni tanto dà luogo, in certi settori del mondo letterario, a virulente ricadute». Alla luce di quella constatazione l'Ascoli ebbe modo di vedere limpidamente che la pedagogia linguistica fiorentinista rischiava di frenare il progresso generale della

cultura e di promuovere un nuovo purismo. Contro la volontà del Manzoni stesso, infatti, severo antipurista e antipedante, «le squisite brame di quel Grande, che è riuscito, con l'infinita potenza di una mano che non pare aver nervi, a estirpar dalle lettere italiane, o dal cervello dell'Italia, l'antichissimo cancro della retorica, hanno pur dovuto, per tutto quanto concerne le rinnovate norme della parola, degenerare prontamente, fra gl'imitatori, in un nuovo eccesso dell'Arte». Non senza motivo il Carducci da parte sua tuonava contro il «manzonismo degli stenterelli».

È merito precipuo del Grassi l'aver perentoriamente affermato nel suo pregevolissimo saggio introduttivo che l'Ascoli non conduceva la sua polemica antifiorentinista da posizioni di retroguardia quali quelle «premanzoniane che, ponendo per lo più l'accento sull'aspetto esclusivamente letterario della questione, si limitavano spesso ad opporre una norma all'altra», ma situandosi dal punto di vista manzoniano che la questione della lingua aveva inquadrato in una prospettiva sociale e civile, seppe dare al problema un'impostazione ben più ricca di senso storico. La storia, perciò, non poteva non dargli ragione contro il suo autorevole antagonista, senza possibili compromessi: il Grassi a buon diritto denuncia con fermezza e chiarezza senza precedenti l'intrinseca inconsistenza del tentativo esperito dal D'Ovidio, confortato da quasi unanimi consensi, di conciliare la posizione dell'Ascoli con quella del Manzoni riducendo il ruolo del fiorentino da quello di maestro a quello di «consigliero spesso prezioso... ovunque l'uso letterario ondeggi o manchi del tutto». Le pagine che contengono l'acuta motivazione di quella denuncia si possono senza esagerazione ritenere definitive al riguardo. Esse mostrano persuasivamente che dal 1861 ad oggi il fiorentino e il toscano hanno contribuito ben poco alla formazione della lingua unitaria italiana, nei confronti della quale, per contro, essi vanno accentuando il loro carattere dialettale lungo una traiettoria che, se consente agli scrittori toscani l'uso di regionalismi in funzione stilistica, non li autorizza a «proporre un rinnovamento dell'italiano sul toscano». La veloce esemplifica-

zione fornita non lascia dubbi, così nell'ordine fonetico come in quelli morfologico, sintattico e lessicale. È pertanto senza riserve che possiamo concludere col Grassi che « solo le argomentazioni dell'Ascoli sono perfettamente adattabili alle attuali condizioni linguistiche italiane », racco-

mandando vivamente l'attenta lettura del volume da lui curato a tutti coloro che, pur non essendo linguisti, in quanto persone colte abbiano debitamente a cuore le sorti presenti e future della lingua italiana.

GIORGIO CHIARINI

STORIA E CULTURA

I militari e la politica nella Germania moderna

Quando uscirà anche il secondo volume de *I militari e la politica nella Germania moderna*, la monumentale opera di uno dei maggiori storici tedeschi viventi, Gerhard Ritter, del quale Einaudi ha pubblicato ora la prima parte dedicata al periodo che va da Federico il Grande alla prima guerra mondiale, disporremo anche in lingua italiana dei testi-cardine per stabilire una comparazione fra due distinte e quasi contrapposte linee di interpretazione della storia tedesca dell'ultimo secolo. Presso lo stesso Editore, e nella stessa collana, uscì infatti non molto tempo fa la traduzione di *Griff nacht der Weltmacht* (Assalto al potere mondiale) di Fritz Fischer, un professore dell'Università di Amburgo, il quale già nel 1959, presentando sulla « *Historische Zeitschrift* » le prime conclusioni di una sua lunga ricerca, aveva scatenato una ridda di polemiche in Germania, sostenendo che l'analisi dello sviluppo delle forze economiche, politiche e sociali della Germania fra '800 e '900 da un lato, e del comportamento dei responsabili politici nel decisivo luglio 1914 dall'altro non potevano lasciare dubbio alcuno sulle responsabilità tedesche nello scoppio della conflazione mondiale e sulla volontà annessionistica della classe dirigente: ivi compresi quei Rahtenau e Bethmann-Hollweg per i quali la documentazione del Fischer era in grado di correggere la corrente opinione che li riteneva moderati e, sostanzialmente, antiespansionistici. La ben diversa posizione del Ritter, che il pubblico italiano già conosce attraverso due o tre opere fondamentali

uscite in collezioni di vari editori, al di là del fumismo filosoficeggiante di certe pagine, emerge in tutta nitidezza da un breve periodo della prefazione all'edizione del '58 del presente volume di Einaudi: « ... A me interessa mostrare — scriveva il Ritter — in che modo e perché soltanto nell'epoca post-bismarckiana (dopo il 1890) si sia avuto un vero e proprio capovolgimento nel rapporto naturale tra arte dello stato e mestiere della guerra », da leggersi insieme ad un più ampio brano riguardante l'esplosione del primo conflitto mondiale (luglio 1914): « ... Il popolo tedesco — egli afferma — fu spinto alla guerra in buona fede... Anche i suoi capi politici e militari poterono dire a se stessi di non aver mai voluto questa catastrofe; essi ne furono semplicemente sopraffatti, né abbiamo alcun diritto di mettere in dubbio la sincerità della loro fondamentale volontà di pace... ». Insomma la guerra scoppiò, a suo avviso, per una imprecisata « cecità politica che, beninteso, non fu monopolio di Vienna e di Berlino ». Che ci sembrano affermazioni tanto contrastanti, almeno in una certa misura, quanto intese, nel loro netto rifiuto di ogni ricerca di responsabilità, ad offrire una complessiva giustificazione storica della latente ed effettiva aggressività dell'imperialismo tedesco. Anche se, a leggere con estrema attenzione l'ultimo capitolo del libro, che è tutto lavorato con grande finezza tecnica e con sottile acume nella scelta e nella valutazione delle fonti, la presenza di una consistente pressione tedesca sull'Austria perché non recedesse dalle richieste ultimative presentate alla Serbia dopo le rivolte di Sarajevo, finisce per essere avvertita, per quanto oscurata con indiscutibile perizia ed atte-

nuata dall'impiego parziale o selezionato di documenti.

Il fatto è tuttavia che al di là delle contraddizioni e delle pur inaccettabili conclusioni del Ritter sugli stimoli reali che dettero origine al conflitto mondiale, conclusioni che denotano una sua sostanziale quasi commossa adesione d'altronde nostalgicamente esplicitata nella, "Introduzione", ai ferrei principi ed alle non lilliali idealità che reggevano ed informavano di sé la Germania guglielmina, dominata dalla casta militare prussiana e dalla Corte, ma anche dai potenti gruppi economici che erano sorti dal possente sforzo industrializzatore dell'ultimo trentennio del secolo XIX, al di là di tutto questo, ciò che ci pare inaccettabile sul piano metodico è il tetro irrazionalismo dello storico tedesco: «... la nostra esistenza terrena — egli sostiene — si muove costantemente sul limite in cui la volontà e la capacità dell'uomo si scontrano con forze soprannaturali, demoniache, con potenze fatali, spesso indomabili». Un irrazionalismo che non riesce a cogliere altro valore positivo, in un processo storico comprensibile giudicabile solo « a posteriori » e sulla base della stabilità del potere statale scaturente da una determinata fase di lotte politiche, che, per dirla con il compianto Delio Cantimori, « la pur grande tradizione della classe dirigente di alti funzionari e alti ufficiali prussiani, col loro illuminato conservatorismo e il loro razionalismo pratico su sfondo luterano ». Un « valore positivo » che si traduce in ultimo in canone di interpretazione storiografica lungo una linea che non è certo nuova nella cultura storica tedesca e per il quale, per citare ancora il Cantimori, emergono

soltanto « le cime tradizionali: dinastie, gabinetti, stati maggiori ».

*

Un altro grande storico compatriota del Ritter, Friedrich Meinecke, nel suo celebre *La catastrofe della Germania*, pubblicato poco dopo la fine della guerra 1939-1945, aveva sì affermato che «... il nazionalsocialismo non è un fenomeno prodotto solamente da componenti germaniche ma presenta altresì certe analogie e vanta precedenti nei sistemi autoritari di paesi vicini», ma con apprezzabile ed estremo coraggio, lui che pure apparteneva allo stesso mondo ed alla stessa cultura del Ritter e che si era gettato con fede ed entusiasmo nell'avventura bellica del 1914, aveva anche ammonito, indicando una strada che ben pochi storici tedeschi hanno successivamente battuto, che, «... nella situazione attuale, mi è sembrato importante ed urgente di far risolutamente pulizia davanti alla porta di casa» ritenendo che «... il corso demolitore della prima e ancor più della seconda guerra mondiale non consente più di passare sotto silenzio la domanda se fin da allora [dai tempi di Bismarck] in quello stato non si celassero sostanzialmente i germi delle sventure che seguirono ». È la ricerca che Gerhard Ritter pare aver eluso sul piano del metodo come su quello del contenuto d'altronde difficilmente scindibili. Ed è invece questo tipo di ricerca che costituisce l'idea forza e, nella attuale storiografia della Germania occidentale anche l'originalità, del sopracitato volume di Fritz Fischer.

GIORGIO MORI

ARTI FIGURATIVE

La Mostra di Arezzo: Sei pittori italiani dagli anni Quaranta ad oggi

La presentazione contemporanea di due artisti così diversi come Burri e Guttuso era già avvenuta altre volte, alla Biennale del 1960 per esempio,

ma nel modo più chiuso possibile, come semplice fatto di catalogazione, senza mai lo scopo di creare una polarità significativa. Il primo interesse della Mostra di Arezzo intitolata « Sei pittori italiani dagli anni Quaranta ad oggi » sta proprio invece nel tentativo di dare significato alla distanza che

corre tra alcuni dei sei, usandola non solo come stimolante critico, ma addirittura come paradigma di una situazione verificatasi già in alcuni « casi » dell'arte moderna, ma più specificamente nell'intera generazione di mezzo. Sono lontani i tempi in cui pareva che l'arte fosse irrimediabilmente divisa nei due campi dell'« astratto » e del « figurativo »; molte preclusioni o certezze dogmatiche, pur legate a crisi reali e dolorose, sono cadute, e ci si è pian piano accorti dell'inconsistenza e della superficialità di quella divisione.

Così la Mostra di Arezzo si presenta subito con gli attributi più seri e criticamente utili che oggi una esposizione possa avere: cioè anzitutto come un atto di scelta, il più preciso, rigoroso e parziale possibile, e di completa compromissione; di conseguenza come impostazione di problemi critici che, non essendo del tutto risolti, mantengono la loro complessa e stimolante vitalità. Si presenta cioè come l'opposto della mostra fiorentina « Arte moderna in Italia 1915-1935 »; tesa, seria, decisa, intellettualmente e criticamente approfondita, quanto quella era caotica e occasionale. È chiaro che per arrivare a questi risultati i due ideatori della Mostra Enrico Crispolti e Antonio Del Guercio, hanno dovuto mettere in gioco la loro storia di critici, hanno dovuto cioè compiere un atto di partecipazione nel quale fossero impliciti tutti gli atti precedenti di quella storia; cosicché i due saggi introduttivi sono risultati un'articolata dichiarazione del loro rapporto con l'arte contemporanea e con gli artisti scelti. Ed ecco che quanto venne loro imputato come privata presunzione, appare a noi invece un altro degli elementi di grande interesse della mostra.

Il metodo che essi hanno seguito è stato quello di aprire uno spaccato nell'ambito dell'arte italiana del nostro secolo, corrispondente pressappoco al periodo in cui si è maturata la generazione di mezzo, in esso fissare i punti nodali, di maggiore drammaticità e risonanza e quindi metterli a contatto, cioè a contrasto, tra di loro; in modo da istituire dei rapporti, di rispondenza, di fusione o di complementarità, dalla complessa trama dei quali potesse uscire il senso di un periodo. I pittori quindi sono stati scelti non secondo un criterio

di qualità, almeno intesa in senso generico e formale, ma secondo la loro storia e i problemi che essa ha affrontato, secondo il loro spessore vitale e la forza delle posizioni artistiche che impersonano.

Venendo ai nomi, che sono quelli di Burri, Cagli, Fontana, Guttuso, Morlotti e Moreni, si coglie subito il formarsi di due posizioni del tutto diverse: da un lato il piano esistenziale, realistico naturalistico o psicologico che sia, nel cui ambito si creano pure delle polarità, anche drammatiche e stimolanti, come quella, cui abbiamo accennato all'inizio, tra Burri e Guttuso; dall'altro il razionale che si articola, in Cagli, secondo un elemento fantastico, mitico, metafisico, in Fontana, secondo un elemento puristico, tecnologico. Ora è dalla messa in urto di questi schieramenti che dovrebbe nascere quella pluralità e ricchezza di sensi adatta a determinare il volto di una situazione storica totale.

Ma è proprio qui che si crea uno squilibrio: non ci sembra infatti che la forza di Cagli e di Fontana, nell'approfondire il piano su cui si svolge la loro storia, sia altrettanto funzionante e vitale di quella degli altri; si sente da questo lato una carenza che non è dovuta alla direzione delle loro ricerche, ma alla loro personale partecipazione. E poiché non si vede chi a loro sostituire, resta solo da trarne la conseguenza che lo squilibrio sia più generale, cioè della intera situazione italiana, almeno a livello della generazione che qui è considerata. Sarebbe molto interessante studiare le ragioni storiche, politiche, filosofiche, sociologiche, che hanno contribuito a configurare in tal modo un periodo dei più importanti della storia artistica italiana contemporanea, anche per poi istituire un rapporto con quelle, del tutto cambiate, delle generazioni successive.

Proprio nello stimolare e nel proporre questi problemi sta ancora l'interesse della Mostra di Arezzo.

Vedutisti veneziani

La Mostra che, come al solito negli anni dispari, Venezia organizza per commemorare la sua grande tradizione pittorica, dedicata quest'anno ai « vedu-

tisti» del Settecento, pur ricca di personalità maggiori e minori che tracciano una storia varia, mossa e corrente lungo molti anni, dalle opere di Luca Carlevaris sulle soglie del secolo fino a quelle del Guardi che toccano ormai l'80; questa Mostra, non semplice ma neppure monotona, è tutta dominata dal dialogo che vi fanno e, converrà subito dirlo, alla pari, i due grandi zio e nipote, Canaletto e Bellotto. Di fronte alla loro forza d'invenzione e di poesia, e soprattutto allo scontro tra le loro nature così diverse, ogni cosa passa in secondo piano, anche la pur stupenda accensione cromatica di Francesco Guardi.

Perché chi potrà non aderire pienamente a una immagine che, liberata da ogni occasionalità naturale e da ogni movimento che non si adatti alla purezza cristallina della forma, costruita con una elaborazione mentale che non lascia più niente all'arbitrio della realtà, perviene a un assoluto in cui la luce ha la sua funzione primaria, come è nel Canaletto? Ma subito dopo chi potrà non fare altrettanto di fronte all'immagine di Bellotto che, pur sul traliccio della « veduta » bloccata dalla luce, affonda in spessori, cui può rimanere estranea la perfezione formale ma non l'emozione della realtà?

Il Canaletto ha scelto un'ora di pomeriggio avanzato, quando la luce si fa netta e un po' malinconica e le ombre delle cose si allungano, e l'ha resa eterna; niente più si muove, ogni cosa presa e fissata nel suo gesto, un remo appena affondato, un cavaliere che discorre, un operaio che aggiusta il tetto, un bastone appoggiato al muro, un'ondulazione dell'acqua, una gondola che attraversa il canale, un cane accovacciato sulla piazza; come su un grande teatro i personaggi e gli oggetti sono ognuno al suo posto, ognuno chiuso nel suo nucleo di spazio, diretto da una sublime regia; torno torno i palazzi, i vecchi muri, le antiche case si screziano di luce, si ammorbiscono d'ombra. Il mondo è un cristallo, l'orizzonte non è infinito, vasto come la laguna ma ritornante su se stesso, un grande spazio perfettamente dominato dalla misura mentale dell'uomo.

Nel Canaletto si fa miracolosa la fusione tra la dolcezza cromatica propria alla pittura nel Settecento e la razionalità luministica che pervade quasi ogni altra cosa di quel secolo; egli ne resta un culmine estremo di perfezione.

Bellotto non si allontana teoricamente da questo modello e, poiché non ne è lui l'inventore, è sembrato solo che si desse a sistemarlo con uniformità. Ma quel modello, quasi senza che lui se ne accorgesse, era poco più di un pretesto, e non per estroflettere la « veduta »; anzi per affondarvi dentro. Non credo, come si è detto, che lo spettatore sia attratto nello spazio del Canaletto, ma piuttosto, come ha dimostrato Brandi, che quello spazio emerga verso di lui. Con Bellotto invece lo spettatore sprofonda. Ogni regola della visione canaletiana è rispettata, tranne quella, fondamentale, dell'emergenza, poiché Bellotto dipinge degli spessori, e insomma, per quanto faccia, non riesce a liberarsi dalla realtà; il suo processo intellettuale non sa mai avere il sopravvento sull'emozione naturale.

S'ingorgano le ombre dense sulle rive dell'Adda e ancora la luce ultima del sole, in quella improvvisa rianimazione che ha prima di spegnersi, sbianca le facciate dei palazzi, mentre sul fondo incupiscono ormai nella sera, appena sfiorati di chiaro alle cime, gli alberi della Brianza; si sgretolano i muri di Varsavia, e sui tetti il rosso s'intorbida cupo e denso come sangue; il mercato di Vienna è percorso da sbattimenti di luce così violenta che sembra una deposizione di materia e l'ombra è tanto macchiata che si suppone incancellabile, per quanto si muova il sole. Son fatti questi da non potersi contenere nonché entro i limiti di quegli anni, neppure in quelli del secolo; vi si sente una qualità di sensazione già addentrata nell'Ottocento, forse Constable, forse Courbet.

Il Canaletto resta così rinchiuso nel suo secolo, intoccabile come una delle sue « vedute »; ma Bellotto è su una strada che viene di lontano, fin dagli anni passati del Caravaggio, e va a perdersi in quelli futuri dell'Europa.

ROBERTO TASSI

TEATRO

Il Concerto di Sant'Ovidio

In questi ultimi anni si notano, nella cultura spagnola, validi motivi di fronda che ci provengono non da autori esiliati ma da intellettuali impegnati al duro lavoro di ricerca e di studio, operanti nel proprio paese. E la posizione è simile, in teatro, in cinema, in letteratura, in arte: o la ricerca, nel tessuto sociale contemporaneo, e la rappresentazione dei fermenti vivi e autentici; o il rifiuto — sotto forma di allusioni e di simboli — e la denuncia di quanto sostanzialmente permane di negativo e di tragico. È questa la scelta di Antonio Buero Vallejo di cui la XXI Festa del Teatro ha presentato *Il Concerto di Sant'Ovidio* con opportuna scelta e precisi significati.

Scrittore cattolico, già condannato a morte per la posizione assunta durante la guerra civile, dimesso dal carcere con libertà provvisoria nel 1946, Buero Vallejo è oggi impegnato a portare avanti la sua battaglia con il rifiuto del dialogo, attraverso una precisa volontà di essere implicito nei significati, allusivo, simbolico. « L'implicito non è un errore per difetto — scrive Buero Vallejo — ma una virtù per eccesso ».

Non conosciamo le altre opere di questo autore, (1) ma già *Il Concerto di Sant'Ovidio* ci sembra tipico del suo mondo espressivo, inaspettatamente nuovo nella sua ampia apertura, nella sua impostazione, strutturato attraverso trasparenti riferimenti, similitudini sin troppo chiare, impastato delle esasperazioni di un espressionismo protestatario e violento.

Nella Parigi del Settecento un impresario senza scrupoli contratta con la Priora dell'Ospizio un gruppo di mendicanti ciechi, suonatori da strada, per farne un'orchestrina da esibire nelle fiere popolari. I ciechi sfruttati e umiliati acquisteranno coscienza ma non troveranno la forza di affermare la loro dignità. Solo uno, David, avrà la forza della ribellione, ma sarà una rivolta isolata che

lo porterà ad uccidere lo sfruttatore e, quindi, alla ghigliottina.

La prima parte dell'opera ha una andatura concisa, muove rapidamente attraverso ambienti diversi, caratterizza una situazione drammatica, individuando i segni e i caratteri. C'è nell'aria questa umanità che rifiuta la consolazione, che si sente — nella falsa protezione che le viene offerta — indifesa e abbandonata alla mercé di ogni sfruttamento. La protesta è solo intenzionale, il silenzio o la ricerca di un compromesso sono il senso di una vita che cumula dentro di sé, per gli anni che verranno, ribellione e rabbia. Per questo David uccide e prima piange, amaramente, per le umiliazioni. Il teatro di Buero Vallejo non è un teatro dialettico. Piuttosto può definirsi dell'azione, e della visione, così concretamente legato all'evocazione di tempi e di ambienti. Basta un accenno, un breve dire per impostare una situazione, la spalvata certezza dell'impresario privo di scrupoli, la ipocrita cautela della Priora, e via via, sino al gioco amaro di una Festa che altro non chiede che la perdita della dignità d'essere uomini. Ma nella linearità delle azioni il pensiero si fa oscuro, i problemi si accavallano gli uni agli altri, senza chiarezza dimostrativa. La ricerca conclamata dell'implicito non è un pregio in tempi di libertà; è un mezzo, a volte necessario, in tempi di dittatura. Così questo *Concerto di Sant'Ovidio* ci appare, alla fine, come parabola o allegoria di una trasparenza persino ingenua, nella quale non è difficile scorgere il volto di una umiliazione che perdura ma alla quale l'Autore non disdegna di aggiungere elementi scenici da Grand Guignol (come ad esempio la uccisione dell'impresario) come la stessa conclusione che vede sul proscenio certo Valentino Hauy prevedere un futuro già cominciato, nel quale i ciechi potranno ritrovare la loro posizione nella società, imparando a leggere, e quindi, a studiare e a capire.

La regia di Paolo Giuranna ha inteso il testo nel suo impalco esteriore; gli ha dato una cornice da oratorio medioevale, di esatta efficacia stilistica, ma non ha saputo darne una interpretazione sicura

San Miniato, agosto 1967, presentato dal Teatro Stabile di Genova.

(1) *Un idealista per un popolo* è stato presentato dal Terzo Programma.

tra le molte possibili, scavando nella polivalenza di simboli. Sono rimaste inespresse le ascendenze espressionistiche, la violenza e il furore di una umiliazione e di una ribellione affascinanti. Il dramma è restato, nel suo insieme, estraneo alla coscienza civile dello spettatore, si è come opacizzato nei suoi stessi risvolti critici, è apparso più un lamento che la parabola di una presa di posizione. Hanno recitato Ivo Garrani, Lucilla Morlacchi, Omero Antonutti e altri.

Misura per misura

L'ambiguità è il tratto rilevante di *Misura per misura* nella situazione, e soprattutto, nel personaggio del Duca, vero protagonista del dramma. Questa città di peccatori *lamentosi* richiamata improvvisamente alla crudeltà di leggi, cadute in disuso e mai abrogate, da un Vicario, Angelo «che ha per sangue la neve acquosa del disgelo», appartiene al fantasioso mondo delle invenzioni scespiriane nonostante tutte le possibili erudite ascendenze trovate dagli studiosi. È un dato di fatto attorno al quale ha modo di dispiegarsi il più puro dei ragionamenti su cose laiche e religiose, sull'eterno problema dell'essere e dell'apparire, delle leggi e delle interpretazioni, del fatto e delle intenzioni. Ciò che è mirabile in Shakespeare è proprio questo discorrere con disinvoltura e profondità di temi rilevanti, prendendo le mosse da occasioni ordinarie che nascondono, però, lo straordinario. L'annunciata condanna a morte di Claudio scatena curiosità, preoccupazione, sgomento e dolore. Nelle intenzioni del Vicario vuole essere un esempio, un richiamo alla rigida purezza dei costumi: «la legge può punire solo ciò che alla legge è rivelato». Il delitto di Claudio è un delitto d'amore: lo si accusa di aver reso madre la giovane amante Giulietta. Il ragionamento sulla legge è inflessibile: «è la legge che dannava tuo fratello». Alla supplica della giovane Isabella, il Vicario appare intransigente. Poi, all'uomo gelido subentra l'uomo caldo di passione. La notte trascorsa a sentire la supplica della giovane donna,

in procinto di prendere il velo, lo sconvolge. Prepara un piano sottile, ciruisce la fanciulla, le chiede una notte d'amore per dar salva la vita al fratello. A questo punto interviene il Duca, sotto le mentite spoglie di un monaco, a predisporre lo stratagemma. Non sarà Isabella ad andare all'appuntamento galante ma Francesca, innamorata respinta del Vicario. E questi amerà Francesca credendola Isabella ma ordinerà lo stesso di mettere a morte Claudio. La condanna non viene eseguita e la testa, da lui reclamata a prova del misfatto, sarà quella di un altro prigioniero.

La figura di Angelo, il Vicario, è complessa, il suo essere ambivalente si rivela in tutta la sua povertà ma per Shakespeare non è questo il centro del discorso; quando il Duca deciderà di smascherare Angelo vorrà essere imprevedibilmente benevolo: il *fatto* non è accaduto, Claudio non è stato ucciso, sia pure contro la volontà di Angelo ma questi è ugualmente innocente di tale delitto. L'intrigo, la viltà del ricatto sono invece fatti colpevoli e come tali saranno puniti dal Duca che farà sposare Francesca ad Angelo.

L'età nuova è presente, i diritti civili sono legati ai fatti e non alle intenzioni, i delitti e le pene sono commisurati anche a quell'ipocrisia che è l'aspetto stesso del vivere civile. La donna in matrimonio vista come punizione al libertinaggio è un momento particolare dell'etica. Shakespeare anticipa la società moderna, legge e condanna il patriarcato, si difende dall'interpretazione arbitraria dei fatti, stando ai fatti.

L'ambiguità così si rivela appieno.

Questo ampio ragionamento è stato in parte recepito e in parte no da Luca Ronconi, il giovane regista che si è cimentato anche nella difficile opera di traduzione, rammodernando arditamente talune espressioni, correndo via disinvolto anche là dove la tradizione appariva più aulica nel trovare equivalenze stilistiche. Però, nella messinscena, poteva fare di più, smuovere la polvere di una ricerca a tutti i costi legata al teatro della crudeltà, imposta su una figuratività manieristica, tra il liberty e il neo-classico, con accentuazione di un narcisismo austero. Gli stessi costumi prescelti, di Ferdinando Scarfiotti, non avevano altra ragione

Ostia Antica, agosto 1967, presentato dal Centro Teatrale Italiano.

di apparire stracciati che quella di rifarsi al gusto melodrammatico dell'*Opera* di John Gay, dalla quale Shakespeare è assai lontano. C'è l'intuizione di una severità di rappresentazione in palcoscenico, all'inizio, giocato a scena unica, che schiude una dentro l'altra le porzioni — le scene — in cui il dramma

è diviso. Ma non la coerenza di una ricerca di significati più moderni che il testo imponeva. Hanno preso parte allo spettacolo Massimo Girotti, il Duca; Sergio Fantoni, Angelo e Valentina Fortunato, Isabella.

EDOARDO BRUNO

CINEMA

Da Parigi a Praga

Durante una conversazione — fra evasiva e confessionale, ma sempre distratta — col marito aviatore, la deliziosa adultera di *La femme mariée* esce a dire: « il presente mi basta, la memoria non mi serve, non m'interessa. Ma vorrei capire quello che mi sta succedendo mentre mi succede, e non mi riesce ». È un rilievo echeggiato dalla problematica attuale, ma niente affatto polemico. Il marito, invece, aveva affermato di essere tutto memoria, di afferrare la vita solo attraverso ricordi, i più meticolosi e precisi. Un sessantenne, infine, ospite della coppia, insiste sulla funzione dell'intelligenza, chiave del mondo: e cita il caso di un amico maquisard che aveva voluto recarsi a Vichy per rendersi conto di come ragionavano i collaborazionisti. La verità, conclude, è che toccherebbe ai giovani essere saggi e ai vecchi essere un po' pazzi. Questo scambio di battute, apparentemente convenzionali, sta a indicare la situazione ambiente di *La femme mariée*.

Un lavoro, non occorre dirlo, di una coerenza ammirevole e di così alto livello che riesce quasi incredibile come la censura italiana l'abbia tenuto tanto a lungo in quarantena. Con tutti i tagli e salti che pare vi siano stati operati, esso resiste magnificamente. Non so se il sottotitolo « frammenti » si riferisca al risultato di questa castrazione, ma il fatto è che esso si attaglia talmente al ritmo narrativo del film, alla sua struttura, da far sperare che lo abbia dettato lo stesso regista per il testo originale.

La storia è semplice e non ha importanza: una giovane donna borghese, tipica della sua genera-

zione, ama il marito e l'amante, dorme con tutti e due e non sa decidere a chi tenga di più: un fatto di ordinaria amministrazione psicologica, specie in tempi che il sesso è un tabù a rovescio e domina e legifera. Tuttavia la giovane non gli obbedisce supinamente, il suo problema è dirimere cosa sia il piacere e cosa l'amore. Se si abbandona al presente e non sa resistere alle sue offerte, non è per vizio. Vorrebbe, come dicono i meridionali, « essere spiegata », ma nessuno la soccorre, men che meno i suoi due uomini, arroccati sulla loro posizione tradizionale. Nel tempo di ventiquattr'ore la vediamo correre, impetuosa e innocente dall'uno all'altro letto, così simili, dopo tutto. È gentile, non vuol far male a nessuno e sebbene incapace di rinunciare, rispetta le convenzioni borghesi, recandosi ai convegni di nascosto, con mille accorgimenti. Corre come una ragazzina che ha marinato la scuola, una volta inciampa e cade: forse per un suggerimento dell'inconscio; si sa incinta, ma di chi? Non è un dramma, è un problema.

È ovvio che Godard non parte da un presupposto morale, il suo fine si identifica col mezzo, cioè l'attenzione con cui segue un comportamento e lo fruga non senza abbandonarsi, di volta in volta, a una contemplazione un tantino estetizzante. I suoi nudi dalla grana perfetta, scremati di penombra fra le lenzuola gualcite, sono, in questo senso, puri; mentre le mani — ci si ricorda di Gombrowicz — si muovono come antenne in primo piano, ben altrimenti rivelatrici dei volti che passano rapidamente sullo schermo, per lo più fermi e chiusi. Tuttavia è proprio questa fissità stagnante a suggerirci quel che brulica dietro la fronte liscia della piccola adultera, appena impe-

gnata in un dialogo banale. « Agli uomini tutto è permesso, alle donne invece... », la sentiamo dire, a un tratto, senza ragione apparente, quasi concludendo un discorso interiore che da lei non ci aspettavamo: e non serve citare il nome della solita madame Bovary. In realtà ciò che preoccupa la protagonista di Godard non è la parità fra uomo e donna, ma l'attrazione che esercita su di lei, giorno dopo giorno, una rete di sotterfugi ben congegnati: un divertimento che è quasi un lavoro, a cui l'ha preparata una cultura dominata dal sesso. Le celebrazioni di questo mito le giungono da ogni parte e da ogni voce, marito, amante, e persino la domestica a ore che indugia a raccontarle l'assiduità erotica del proprio uomo. Lei non discute, ascolta distrattamente, riceve come un recipiente si colma di acqua.

Credo che il punto determinante di tutto il film sia l'ora vuota in cui la donna, in attesa di un convegno, sfoglia le pagine patinate di un settimanale di lusso, dove la pubblicità degli intimi accessori femminili, guaine, slip, reggiseni, agisce ipnoticamente su di lei. Sono i feticci sterilizzati di una nuova religione, le immagini in cui si riassumono gli obiettivi della donna piccolo borghese dei nostri tempi. Curare, correggere, secondare gli attributi del proprio corpo, renderlo più efficiente allo stimolo erotico: in fondo, più punto d'impegno professionale che ricerca di piacere, in mancanza di qualche altra cosa. Che cosa? Nelle ultime sequenze, l'amante, attore, si prepara al ruolo di Tito nella *Berenice* di Racine e prega l'amica di dargli la battuta: ecco che essa legge, dapprima di malavoglia, a poco a poco assorta. Uno scontro opaco, sordo, perché il segreto delle grandi parole è perduto, irrecuperabile. Anche qui, non dramma, problema.

*

Quasi a dimostrare che il cinema cecoslovacco è in pieno disgelo, disposto a tutti i registri (è di ieri il tragico e stupendo *Negojio al Corso* di Kadar) Milos Forman si è volto, con *Gli amori di una bionda*, al genere umoristico di sicuro successo per le platee che hanno voglia di ridere. Male informati come siamo del curriculum del regista, lo

supponiamo giovane, al corrente delle novità occidentali e deciso a un'azione di rottura. Per un solo lato, infatti, egli rimane nel quadro dello spirito di oltre cortina: la sua comicità, i suoi gags esilaranti risentono spesso della pesantezza dell'umorismo sovietico di consumazione; per intenderci, alla Ilf e Petrov.

Parlare di questo film dopo il ricordo di *La femme mariée* è come cambiare di latitudine, o, meglio, come passare dalla perfetta funzionalità di una metropoli moderna alle velleitarie architetture di Brasilia. E tuttavia un motivo è comune ai due films, giacché, pur su piani e con mezzi diversi, in ambedue la situazione sessuale della donna di oggi è al centro dell'attenzione del regista, avulsa da ogni preconcetto di vecchio stampo.

In una fabbrica di tessuti della provincia praghense lavorano duemila giovani operaie, quasi tutte nubili: pochi uomini in paese, esattamente uno per ogni sedici donne. Queste ragazze sono segretamente avvilitte, frustrate, votate alla solitudine, chi volesse sposarsi deve emigrare. Un anziano caporeparto, buona pasta d'uomo comprensivo, se ne impietosisce e prega l'autorità militare del luogo di procurare il trasferimento nella cittadina di un qualche battaglione. Il che avviene, però il treno non deposita soldati di leva bensì richiamati arrebatelli verso i quaranta: donde l'episodio centrale del film, una serata di danze al dopolavoro, durante la quale i soldati che hanno ricevuto un compito così imbarazzante fanno quello che possono, cioè molto poco.

Quanto agli amori della bionda che dà il titolo alla pellicola, essi si svolgono in margine alla festiciola, con un giovane pianista venuto da Praga per l'occasione. Avventura fisica, condotta spavalidamente all'occidentale, con esibizioni di nudità e, apparentemente, senza domani. Ma la ragazza pur scottata da una precedente esperienza, decide che questa sarà la volta buona e poiché l'amante di una notte non si fa più vivo, pianta la fabbrica e se ne va a Praga a cercarlo. Detto fatto, si presenta a casa dei genitori di lui che cadono dalle nuvole, ma poiché l'ora è tarda e il figliolo è assente, finiscono per ospitarla. Ritorno

a domicilio del pianista scordarello che trova il letto occupato e se ne accomoderebbe volentieri se la madre, scandalizzata, non lo obbligasse a dormire con i genitori. Gran finale di mugugni e battaglie di coperte e cuscini contesi, un po' alla Mac Sennett, su cui il film si chiude: ma è da credere che tutto andrà per il meglio.

Non ci sembra che l'ovvietà di questa storiella alla buona, condotta sui binari della vecchia farsa ottocentesca, possa fuorviare il giudizio di uno spettatore provveduto: crediamo anzi che sia proprio il suo carattere scontato ad avvertire che il regista l'ha assunta per rovesciarla polemicamente. Niente drammi, nessuna lagna sentimentale, si tratta di vincere, la ragazzina non molla, il presente è quello che conta. Non bella, ma forte della sua esigenza erotica, essa si impone con la tenacia un po' brutale della gioventù. Nel mondo proletario a cui appartiene, il sesso non è un mito ma un diritto naturale che la nuova società ha sanzionato, va da sé che se la bionda si stancherà del pianista o viceversa, non ci saranno sotterfugi, l'involuzione borghese non fa parte del disgelo. Ma sarebbe un errore leggere nella fissità un po' torva

del viso della protagonista soltanto la ritrosia «guerriera» della campagnola: le sue lacrime in pelle davanti alla porta dell'amante sono più di dispetto che di sconforto. Non c'è sbigottimento in lei, ma un muoversi lento di riflessi, un domandarsi cosa le sta succedendo e perché la sua azione subitanea — e tutt'altro che ingenua — incontri degli ostacoli.

Della vis comica di Forman abbiamo già detto: ma Praga è più occidentale di Mosca e l'aura romantica che la storia rifiuta penetra nel film attraverso la melanconia del cittadino che ha accettato il comunismo, ma ricorda le antiche eleganze del suo paese. Le situazioni esilaranti finiscono con l'essere tristi e la risata s'inumidisce di pietà. Lo squallore del trattenimento danzante, la goffaggine dei soldati e delle ragazze, il livellamento di tutti, persone e cose, a un costume duro, inameno, testimoniano di una rinunzia collettiva, di una rassegnazione che va al di là della pittura di ambiente. Forse di queste ombre crepuscolari sottese al suo umorismo, il regista non si è accorto: ce ne accorgiamo noi, e magari abbiamo torto.

ANNA BANTI

Prezzo lire 750

Spedizione in abbonamento postale - Gruppo IV