

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 disilluso. 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 volerci 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 confinano 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 operate 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