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'antromanzo 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 arricchiti

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