

elementi dei romanzi precedenti, ma alleggeriti per la distanza che ha saputo conservare tra il tema, e i casi o gli esempi particolari; ad esempio, quel tanto di folclore, e di polemico che sussisteva nei romanzi precedenti, qui disturba o risulta assai meno perché tutta la vicenda, i conflitti, i dialoghi, le accuse, i riferimenti politici, acquistano funzione di simbolo d'una situazione che ha il suo senso storico e reale nel mondo d'oggi. Contribuisce a questa impressione la struttura stessa del libro, concepito su uno schema tradizionale, di rappresentazione sacra in cui l'elemento teatrale non è attuato ancora: i protagonisti sono voci espressive di forze morali, e di interessi mondani in conflitto con quelle opposte forze. Le parole, i dialoghi sono esami di coscienza, professioni di fede, inchieste interiori, confessioni, massime, prefigurazioni; apologhi, e saggistica, si fondono in tale struttura libera, volubile, sfumante sempre verso un senso centrale che è, soprattutto, d'oggi, del mondo nostro. Ha avuto l'avvertenza di staccarsi dalla contemporaneità dei fatti, in quanto necessariamente costituita di particolari problemi, e di chiamare la materia del racconto «utopia», riaffermando insieme la presenza di questa, senza interruzioni per diversità di civiltà e di epoche e di paesi. Distingue folclore, e regionalismo, elementi di costume superficiali, dall'ecumenismo contadino, che è altro dalle ideologie e dalle strutture religiose, perché è, appunto, «utopia», speranza. Quella in nome della quale Celestino seppe scegliere, e che propone il suo messaggio nel mondo ancora. In questo libro ottiene una scrittura più spaziata, libera, quanto più in apparenza ha fatto ricorso meno che nelle opere precedenti a una linea semplice e diretta di racconto. E forse potrà arricchire questa scrittura trasparente e simbolica, ora che gli si è venuta liberando da quell'affollarsi di interessi e di compiti che a lui premeva testimoniare nella sua letteratura. Forse la via d'un chiarimento spirituale, e ideologico, potrà farsi anche illimpidimento della fantasia, del linguaggio. È quanto distingue questo dai libri precedenti: non sarà agevole accordare la dedizione all'impegno d'una coscienza artistica e culturale, ma è proprio questo che *L'avventura d'un povero cristiano* promette.

***Il salto mortale* di Luigi Malerba**

I protagonisti del nuovo romanzo di Luigi Malerba, *Il salto mortale* (editore Bompiani) hanno consistenza di apparizioni, voci, personificazioni diverse di un unico personaggio-narratore, caduto, o suicida, presso il ponte di Ariccia. Per tutta la durata del romanzo il protagonista si muove attorno al cadavere, e confusamente oscilla tra progetti d'alibi, e di possibili identificazioni d'un autore del delitto. Ma tutti, un demoscattore, un macellaio, un bagnino, hanno il suo nome stesso, Giuseppe, e prima o poi ribaltano su di lui, s'annullano. Altrettanto vale per le donne, o piuttosto per i diversi nomi di donna, d'una compagna, che resta tuttavia elemento marginale a confronto di quanto è investito dalla rabbia di Giuseppe: il tumultuare della polizia, l'estendersi di Roma verso la campagna, e la società rifiutata nel suo passato, la guerra, nello strepito delle iniziative industriali sempre più oggi invadenti, e in un cataclisma prossimo nel futuro e avvertito a sprazzi dalla rabbia del protagonista come una conclusione. Struttura del racconto e linguaggio traducono l'inconsistenza di quell'inchiesta: mozzi pensieri hanno esito nel concludersi della frase in sfasature sintattiche accortamente non insistenti, e che danno un lieve effetto di comicità, riflesso del livello elementare delle ansie e delle paure, delle domande e risposte di Giuseppe. Le sue ipotesi, le suggestioni e visioni si producono come di dissolvenza in dissolvenza: una successione nella cui anarchica serie pur ricorrono dei nodi, rappresentati da parole o frasi in lettere maiuscole. Nel precedente romanzo, *Il serpente*, ai brevi capitoli alternava paragrafi in corsivo nei quali gli umori del racconto eran come tradotti in astratte divaganti massime, senza ottenere rapporto concreto o fusione tra le due parti. S'avvertiva però come quei corsivi mirassero a far lievitare e a dar maggiore libertà alla storia narrata. Meglio serviva a tale scopo il progressivo calare del protagonista, da particolari esercizi, ed esperienze, in una interio-

rità caratterizzata come bisogno e desiderio fisico d'autodefinizione, fino alla fantasia d'un soddisfatto amoroso cannibalismo. Nel *Salto mortale* il discendere entro i termini fisici d'una propria identità umana, recuperata in tronche immagini e lacerti del passato, è indicato già nel titolo, il «salto mortale» dalla vita alla morte, quando comincia un nebuloso e violento ribaltar tra cose del passato, d'un essere, un cadavere, aperto ancora a sensazioni fisiche; finché i sensi s'affievoliscono, il silenzio allontana voci di persone, strepiti di macchine, vita e morte si confondono e in un moto appena di stupore i diversi Giuseppe spariscono nel protagonista.

Ma tutto ciò non è detto esplicitamente mai. Insistono fino alle ultime pagine la ricerca di un alibi, i colloqui, la descrizione dell'arma, dei presunti colpevoli, progressivamente portando a una implicita denuncia della inconsistenza della vita, oggi. Il respiro concesso è un respiro appena a livello fisico, dal quale non si distingue un'anarchica proliferazione della fantasia, dei risentimenti, che sfogano sempre a livello dei sensi: ora il protagonista è involto nell'incubo, come demoscattore, della mosca «necrofila funeraria», e cala nella fantasia entro la foresta americana. Ora una vaneggiante fuga in Africa si fissa nel suicidio di Didone. Tutti Giuseppe, i portatori di tali vagabondaggi: un altro, bagnino, si perderà nel fuoco della nafta che infanga il mare; un altro, macellaio, è mentalmente fatto operare nel virtuosismo tecnico con cui disarticola le carni: animali, e uomini, sono, naturalmente, identificati. Ma tutto è detto in modo che ne venga sempre un senso come di incognita, un'incertezza, col sottinteso però dell'evidenza di quanto sotto quelle forme si vuol nascondere. Tutto è chiaro, e, insieme, inconsistente: chiaro, nel momento in cui nasce l'apparizione, la fantasia, o lo sdegno; inconsistente, per l'impossibilità che durino sdegni o fantasie. Finché il «salto mortale» avrà consumato l'effondersi di Giuseppe a livello della materia, e il silenzio si porterà via tutto. Tale procedere del racconto, in prima persona, tra ammicchi a una evidenza polemica e torpori in cui sfoga irato un intimo stato di incertezza, si risolve in un lieve tono ironico, in effetti

comici, ottenuti in questo romanzo con maggior sicurezza che nel *Serpente*, che pure dimostrava già doti notevoli d'un narrare indirettamente umoristico.

Ben graduato, nel *Salto mortale*, il dilatarsi e rompersi del conforto superstita che è in un vivere tutto fisico, piaceri, gusto di contatti diretti, e dati umoristici inerenti a simile situazione, fino al calare progressivo d'una vasta solitudine, d'un silenzio che ha la compattezza d'un esito lirico. Malerba è dell'Appennino parmigiano: per il suo primo romanzo vennero fatti nomi di scrittori locali; ma, più che a precedenti del genere, l'esito d'un così rattenuto umorismo fa pensare ad alcuni degli ultimi racconti di Pirandello, ad esempio, a *Di sera, un geranio*, o a *Una giornata*. E varrà ricordare che umorismo, e un senso diretto, elementare, della vita, che è quanto limita ogni riferimento a Pirandello o altri, erano presenti già e nel *Serpente* e nella prima raccolta di racconti, del '63, *La scoperta dell'alfabeto*. Arricchiti, illimpiditi nel *Salto mortale*, e ne abbiamo indicato modi, e ragioni.

ALDO BORLENGHI

Critica e filologia

Le commedie del Machiavelli

Roberto Ridolfi, il nostro maggiore conoscitore del Machiavelli e suo eruditissimo biografo, ha raccolto in volume i suoi preziosi studi sulle commedie del grande scrittore fiorentino (*Studi sulle commedie del Machiavelli*, Pisa, Nistri e Lischi). Si potranno dunque rileggere, in forma per larga parte nuova, le note pagine del Ridolfi sulla composizione, rappresentazione, prima e seconda edizione della *Mandragola*, e quelle, ora rielaborate e integrate, sul testo della medesima commedia oltre che su quello della *Clizia*. Cultura e filologia, competenza rara e solido buon senso, discrezione stilistica e rigore intellettuale contraddistinguono questi saggi e ne fanno un modello nel loro genere.

Ma veniamo ai risultati più importanti di queste