

L'APPRODO LETTERARIO

43

Rivista trimestrale di lettere e arti
N. 43 (nuova serie) / Anno XIV / Luglio / Settembre 1968

ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana

L'APPRODO LETTERARIO

Rivista trimestrale di lettere e arti

COMITATO DI DIREZIONE

RICCARDO BACCHELLI, CARLO BO, 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, Lungarno C. Colombo 6 - Tel. 2778
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

SOMMARIO

n. 43 (nuova serie) - Anno XIV - Luglio-Settembre 1968

DIEGO VALERI	<i>Poesie</i>	pag.	3
GIUSEPPE UNGARETTI	<i>Due versioni da Francis Ponge</i>	»	9
ADRIANO SERONI	<i>Protesta, pentimento e contestazione nella poesia campagnelliana</i>	»	25
CARLO MONTELLA	<i>Paese 1924 (racconto)</i>	»	48
ANTONIO BAROLINI	<i>Per Mario Pannunzio (una nenia e una nota)</i>	»	63
LANFRANCO CARETTI	<i>Dantismo fiorentino del primo Novecento</i>	»	66

LE IDEE CONTEMPORANEE

Il movimento milanese di « Corrente di vita giovanile » e l'Ermetismo (dibattito al Gabinetto Vieusseux)	»	79
--	---	----

DOCUMENTI

Celebri in ritardo (<i>Svevo</i> di G. Cattaneo, e <i>Céline</i> di G. Agamben)	»	101
--	---	-----

RASSEGNE

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	»	119
ALDO BORLENGHI	» » <i>Narrativa</i>	»	121
LANFRANCO CARETTI	» » <i>Critica e Filologia</i>	»	125
PIERO BIGONGIARI	<i>Letteratura francese</i>	»	127
SERGIO BALDI	<i>Letteratura inglese</i>	»	130
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	»	131
ANGELA BIANCHINI	<i>Letteratura spagnola</i>	»	135
CLAUDIO GORLIER	<i>Letteratura americana</i>	»	137
GIORGIO MORI	<i>Storia e cultura</i>	»	140
ROBERTO TASSI	<i>Arti figurative</i>	»	142
CARLA LONZI	» »	»	143
EDOARDO BRUNO	<i>Teatro</i>	»	145
MARIO LABROCA	<i>Musica</i>	»	148

Illustrazioni: FAUTRIER - LEONCILLO

Le fotografie delle opere di Fautrier provengono dall' "Archivio della Galleria Apollinaire"

POESIE

di

Diego Valeri

AUTUNNO PORTA GIORNI

*Autunno porta giorni
scorciati, pieni di taciti addii,
sparsi di vuoti improvvisi: le rondini
già partite, le voci della strada
più nude e rade, sfogliate le rose
ultime su le secche aiuole...*

*E nelle notti sole, dentro il nero
fondo dei nostri sonni,
viscido striscia e in sé si torce il verme
di quel pensiero.*

MITOLOGIA

*Questa pioggia d'estate,
muta minuta calda,
penetra fronda e zolla,
fa della terra carne.*

*Come una Danae bagnata d'amore,
soffusa gli occhi d'ombra,
s'apre la valle supina.
Giove è già in alto, lontano,
invisibile dietro la nube.*

IL CIELO VERSO SERA

*Il cielo verso sera
è una polpa di prugna
che stilla oro e profumo.
Nell'aria trema e passa
il respiro del lago
inquieto laggiù.*

*Non c'è tempo più bello
di questo, che declina lento
dal fulgido zenit d'agosto
alle ombre basse di autunno.
Tempo così bello e triste
all'uomo che sa, che già vede
disfarsi nell'informe della grande
notte il viso dorato della sera.*

NOTTE, TU PIÙ NON HAI PER ME...

*Notte, tu più non hai per me
dolci braccia, una spalla dolce,
su cui posare la tempia,
ad ascoltare
il tuo muto passo che va.*

QUANDO IL LUNGO POMERIGGIO...

*Quando il lungo pomeriggio d'estate
si fa lunga sera nel cielo senza colore
(quando tace il lagno della capra
e cresce il furioso stridir delle rondini),
io guardo quella pallida luce deserta,
trasparente in profondo,
e penso una cosa che non voglio pensare:
una cosa
che da sé, da sola, tutte le sere viene,
come viene più tardi la stella.
E dico a me stesso: la stella, la sera,
ma domani non più sera né stella.*

MERAVIGLIA DEL SONNO

*Meraviglia del sonno che vede.
Vedevo una fiammella, un fuoco fatuo,
come uscito dal fondo di me:
guizzava nell'oceano della notte.
E in quel bagliore vagulo
mi pareva che fosse tutto il senso
della mia vita.*

*Ora la piccola fiamma è sparita
al primo raggio del mattino:
s'è perduta, confusa al dolce errore
di quelle bianche nuvole di seta.*

« PETIT TESTAMENT »

*Vero: io ho molto amato la vita.
Come ininterrotto scorrere di fiume
e continuo mutar di paesaggio,
come dono gratuito di ogni ora,
come effimera parvenza di un ignoto che è.
Ho amato il giorno e la notte,
e l'aere nubilo e sereno,
e il monte e il mare (il mio mare
nel sole e sotto la luna!),
e il piano da ogni parte senza fine aperto,
e le stagioni labili,
e il riso e il pianto delle cose di natura.
Ho amato l'erbe e i frutti della terra,
la rondine e la rosa di maggio,
l'azzurra mestizia di settembre,
il tremar delle foglie ultime sul ramo.
E i piccoli bambini, e i piccoli cani,
e i fioretti sul ciglio del fosso.
Ho amato la donna, fatta di terra e di nuvola,
di angosciose dolcezze e di carità,
e gli occhi veri delle mie figliole
che ripetono la madre e mia madre,
e il passo dell'amico che si arresta
alla soglia della mia solitudine,
e chiama il mio nome, ed è qui.
Vero: ho molto amato la vita,
ogni giorno pagando il mio debito di dolore.
E più l'amo ora che a poco a poco mi manca,
che già non è mia più.*

NEL CREPUSCOLO BIANCO

*Nel crepuscolo bianco venato di rosa
i monti si fanno d'aria, di tenera luce,
di un denso azzurro grigio i vicini,
di un diafano azzurro di perla i lontani.
Giù in basso, dietro la siepe dei bossi,
brillano lame verdi di lago.*

O MIA VITA

*O vita, mia confusa
memoria di vita. Odo crosciare
i piovasci d'autunno su le fronde
folte ancora d'estate,
e più non so quel che fui, quel che fu.
Vedo un tremulo cielo
di luci e d'ombre, e più non so ragione
a questa vita, a questo
chiuso soffrire della vita, a questa
confusa memoria di vita.*

DOPO IL VENTO E LA PIOGGIA

*Dopo il vento e la pioggia aspra
ora è in pace l'estate.
Ferma, aspetta la sera, il sonno,
sul suo letto di prati ancora in fiore,
di grigi campi arati,
di arse stipe, di vigne
leggermente spruzzate di porpora.*

*Bel posare del tardo sole
su terre vive e stanche e felici;
dolce vaneggiar del settembre,
azzurro e oro, dietro
impalpabili veli
d'aria e di malinconia.*

COME LA ROSA

*Primaluce; e tu posi quieta
sotto le palpebre, sotto i seni.
Nell'incerto albore ti scopri e ti celi
come la rosa, nuda e segreta.*

TRA LE COSE

*Il vento che ci porta ci rapisce
all'amor di noi stessi,
al mondo ci ridona. E già vicino
è il dì che il nostro cuore sarà tutto
delle cose innocenti; come quando
nascemmo.*

DUE VERSIONI DA FRANCIS PONGE

di

Giuseppe Ungaretti

Le pagine che qui da me vengono presentate fanno parte di un libro di traduzioni di opere di Ponge al quale, con me, altri scrittori italiani hanno contribuito. Il libro è stato ordinato a cura di Piero Bigongiari, con la precisione critica che tutti gli riconoscono e vedrà la luce presso Mondadori.

Francis Ponge è la persona la più affabile che uno possa incontrare. Porta avanti una corporatura salda ad andatura compassata; a prima vista lo diresti un fattore di campagna, e in campagna passa difatti gran parte delle sue giornate.

È incredibile come, direi più da dita peritissime che dalla bocca, gli vengano le parole, come fossero portenti, sebbene dia loro il tono e la forza persuasiva che avrebbero nella lingua della gente più semplice. Sono fuochi d'artificio improvvisamente laceranti il buio, i suoi scritti; e sono anche parole confidate all'orecchio, tanto intrise di segreto, che sembrano non destinate ad ascoltatori, ma per provocarsi nell'animo un brio che lo invada di estro bruciante. È scherzoso, è ironico, è delicato, è pungentissimo, è smisuratamente affettivo, è acre, trabocca di umori. Le immagini gli fioriscono nelle mani come ad un arcangelo, ed è mago più del diavolo.

Possedere un amico come Ponge, intrattenersi con un poeta come Ponge, imparare a graffiare e ad accarezzare le idee e le parole come insegna Ponge, è il raro regalo che l'ottima sorte ha voluto elargirmi nel corso di lunghi anni e che continua a consolarmi.

IL PRATO

*La Natura, a volte, svegliandoci ci propone
Appunto ciò a cui eravamo disposti,
Nella gola nostra subito la lode allora si gonfia.
Ci sembra d'essere in Paradiso.*

*Ecco come ne avvenne del prato alluso,
L'argomento mio d'oggi.*

*Poiché si tratta più d'un modo d'essere
Che d'una pietanza agli occhi nostri servita,
La parola si confà di preferenza alla pittura
Che non potrebbe in nulla bastarvi.*

*Prendere un tubetto di verde, spargerlo sulla pagina,
Non si fa un prato.
Nascono in altro modo.
Sgorgano dalla pagina.
E occorre inoltre sia pagina bruna.*

*Prepariamo dunque la pagina dove oggi possa nascere
Una verità che sia verde.*

*A volte dunque — o, ugualmente bene, mettiamo qua e là —
A volte, la nostra natura —
Intendo dire, in una parola, la Natura sul nostro pianeta
E ciò che, ogni giorno, svegliandoci, noi siamo —
A volte la nostra natura ci ha preparato*(a)* un prato.*

*Ma che cosa, chi, il nostro cammino ostruisce così?
In questo piccolo sottobosco mezz'ombra mezz'sole,*

*Chi quei bastoni ci mette tra le ruote?
Perché, sino dal nostro uscire soprapigiombando sopra la pagina,
In quel solo paragrafo, tutti quegli scrupoli?*

*Perché dunque, visto di qui, quel frammento limitato di spazio,
Riprodotta in quattro scogli o in quattro siepi di biancospino,
Non affatto più grande d'un fazzoletto,
Morena delle foreste, increspata d'avverso segno,
Quel prato, superficie amena, aureola delle fonti
E del temporale iniziale sequenza dolce
Per richiesta o risposta unanime anonima alla pioggia,
D'improvviso più prezioso ci sembra
Del più esile tappeto persiano?*

*Fragile, ma non frangibile,
La terra vegetale vi riprende autorità,
Dove gli zoccolotti del puledro che vi galoppò lo marcarono,
O il calpestio del bestiame lento verso l'abbeveratoio
Vi si precipitò ...*

*Mentre una lunga teoria di passeggiatori indomenicati, senza
Insudiciarsi affatto le scarpe bianche, ivi procede
Lungo il torrentello, gonfio, di annegamento o di perdizione,
Perché dunque, sino dall'approccio, ci tiene interdetti?*

*Saremmo noi dunque già pervenuti al naos,
Finalmente al luogo sacro d'una colazione di ragioni?
Eccoci, in ogni caso nel cuore dei pleonasmi
E all'unico livello logico che ci conviene.*

*Qui già il mulino da preghiera gira,
Senza la minima idea, d'altronde, di prosternazione,
Poiché sarebbe contro le verdi verticalità del luogo.*

*Crasi di paratus, secondo gli etimologisti latini,
Vicino allo scoglio e al rivolo,
Pronto a falciare o a pascere,
Dalla natura per noi preparato,
Prato, parato, prato, presso, pronto,*

*Il prato giacente qui come il participio passato per eccellenza
Vi è anche riverito a modo come nostro prefisso dei prefissi
Prefisso già in prefisso, presente già in presente.*

*Niuna via d'uscita dalle nostre onomatopeie originarie.
Occorre dunque rientrarci.*

*Non occorre affatto, del resto, uscirne,
Le loro variazioni bastando a bene rendere conto
Della meravigliosamente fastidiosa
Monotonia e varietà del mondo,
Insomma, della sua perpetuità.*

*Ed anche bisognerebbe pronunciarle.
Parlare. E, forse, parabolare.
Tutte, dirle.*

.....

(Qui occorre intervenga un lungo passo, dove, un po' nel modo dell'interminabile sequenza di assolo di clavicembalo del quinto concerto brandeburghese, vale a dire nel modo fastidioso e meccanico ma nello stesso tempo meccanizzante, non tanto della musica quanto della logica, ragionosa, in punta di labbra, non del petto o del cuore, mi proverò a spiegare, dico bene spiegare, due o tre cose, e innanzi tutto che se il prato, nella nostra lingua, rappresenta una delle più importanti e primordiali nozioni logiche che possano esserci, è lo stesso di quanto avviene sul piano fisico (geofisico),

trattandosi a dire il vero d'una metamorfosi dell'acqua, la quale, invece di evaporare direttamente, al richiamo del fuoco, in nuvole, sceglie qui, legandosi alla terra e attraverso ad essa passando, vale a dire attraverso i residui intrisi del passato dei tre regni e in particolare attraverso le granulazioni più fini del minerale, reimpregnando insomma il ceneraio universale, sceglie di dare rinascenza alla vita sotto la sua forma più elementare; l'erba: elementarità-alimentarità. Questo capitolo, che sarà *anche* quello della musica dei prati, suonerà in modo fioco e minuzioso, con una quantità d'appoggiature, per compiersi (se si compie) in accelerando e rinforzando ad un tempo, sino ad una specie di rotolio di tuono dove noi ci rifugeremo nei boschi. Ma la perfezione di questo passo potrebbe richiedermi alcuni altri anni. Comunque sia...)

.....
La bufera originaria ha a lungo parlato.

.....
La bufera originaria non avrà dunque così a lungo in noi scrosciato

Solo perché finalmente

— *poiché essa s'allontana, non occupando più che parzialmente l'orizzonte basso
dove ancora folgora* —

Facendo riparo a quanto più urga, volgendosi verso ciò che richiede più fretta,

Noi usciamo da quei boschi,

Passiamo tra quegli alberi e i nostri ultimi scrupoli,

E, lasciando ogni portico e qualsiasi colonnata,

Travolti di colpo da una specie di entusiasmo quieto

A pro' d'una verità, oggi, che sia verde,

Noi ci si trovava subito a letto da capo a piedi distesi su quel prato,

Da lungo tempo preparato per noi dalla natura,

— *dove non avere altri riguardi se non verso il cielo azzurro.*

*L'uccello che in senso inverso dalla scrittura lo sorvola
Ci richiama al concreto, e alla sua contraddizione,
Accentuando del prato la nota differenziale
Quando a tali prossimità o prestiti, e al prato di prateria,
Suona breve e acuta come uno strappo
Nel cielo troppo sereno dei significati.
E' perché altrettanto bene, il luogo del lungo chiacchiericcio
Può diventare quello della decisione.*

*Dei due pari arrivati ritti, uno di essi almeno,
Dopo un assalto incrociato d'armi oblique,
Rimarrà coricato
Prima sopra, poi sotto.*

*Ecco dunque, su quel prato, l'occasione, valida,
Prematuramente, di farla finita.*

*Signori tipografi,
Mettete dunque qui, ve ne prego, il tratto finale.
Poi, sotto, senza la minima interlinea, coricate il mio nome,
Preso nella bassa cassa ⁽¹⁾, naturalmente,*

*Certo, salvo le iniziali,
Essendo esse anche quelle
Della Felce e del Papavero ⁽²⁾
Che vi nasceranno su domani.*

Francis Ponge

⁽¹⁾ *Bas-de-casse*: è la cassetta del tipografo contenente i caratteri comuni minuscoli.

⁽²⁾ Le parole *fenouil* e *prêle* che Ponge usa come nomi di piante aventi le stesse iniziali del suo nome avrebbero dovuto essere tradotte letteralmente con *finocchio* e *pinchero dei fossi*. Abbiamo preferito cambiare piante per evitare una ambiguità di significati lontana dalla castità di linguaggio dell'autore.

NUOVE NOTE SU FAUTRIER

in fretta segnate a matita dopo la sua morte

L'energia nella voluttà mi pare uno dei segni caratteristici di Fautrier (in lui, niuno attardarsi passivo, né estasi *attesa* e finalmente talvolta ottenuta a furia di piccoli sorsi degustativi, come alla maggior parte degli impressionisti accadeva; e nemmeno immobilizzazione ieratica dell'attimo, come in Piero o in Seurat: non colpo d'intimazione al sole, non interruzione di traversata, non tentativo di arresto del corso delle cose; se alla briglia va a porsi dei cavalli del tempo, è per saltare loro addosso, con la sua frusta sferzarli, impadronirsene e alla fine porla in orbita, la sempiterna diligenza alla quale sono attaccati; quella diligenza può d'altronde altrettanto non essere stata, prima — o non ridiventare, alla fine — se non una scatola di biscotti, o un calamaio); *nient'altro salvo l'essenziale*, cioè quella particolare sfumatura dell'insieme (colta con lucidità, disimpegnata dalla frusta che scaccia tutto il resto), *la differenza*, insomma, voluta con passione, amata e soddisfatta, condotta alla sua giubilazione massima.

La tensione, il nerbo, la fierezza, la centinatura — insomma il *lazo*, il tutto per tutto.

*

Uno sguardo puntato, cupo, serio, interrogativo, pungente, soppesante: uno sguardo indiano.

Presto, sarà la freccia (o il lazo); poi, lo scalpo.

Niente l'autorizzava a *schierarsi* a fianco di chicchessia (Wols, Hartung, Pollock): è ad essi pari (e, a parere mio, superiore)!

Solo, una voglia di gloria immediata, scusabilissima, spiegabilissima (quando uno è lucido, affrancato, ci se ne rende conto: molto chiasso durante

la *sua* vita è necessario alla *sua* gloria futura), fece sì che si lasciasse imparentare agli « *informali* » (come primo fra di essi).

Stando ai fatti, non fece niente, mai, autenticamente, se non per isolarsi.

*

Bisognerebbe facessimo fare un gran balzo al nostro portapenne per riacchiappare Fautrier, nelle foreste dove sta ora cacciando.

Perché eccolo uscito dalla stretta gabbia sociale dove s'arrabbiava. Ha ripreso la via della giungla originaria, dove si rimpiaffa oppure passeggia silenziosamente, o sta per avventarsi. Dove vorrei tanto raggiungerlo, e, giunto alla sua altezza, accompagnarlo, chiacchierando, con lui, di faccia all'ignoto, di profilo. (Ah! quali balzi meravigliosi fece egli già nella sua precedente esistenza: per esempio, quello che lo fece passare da Ganzo a Bataille; d'un solo colpo di reni; abbandonando le ossa dell'uno, per andare a giuocare, pericolosamente, con l'altro).

*

Era magro, alla fine di quella primavera, come un lupo d'inverno quando sta per uscire dal bosco, per una grande strage nei pollai delle Belle Arti. Nella sua troppo ampia palandrana rossa, si sarebbe detto il papa Farnese di Capodimonte, mentre dava consigli di malizia e d'assassinio ai suoi nipoti ritti accanto alla sua alta poltrona.

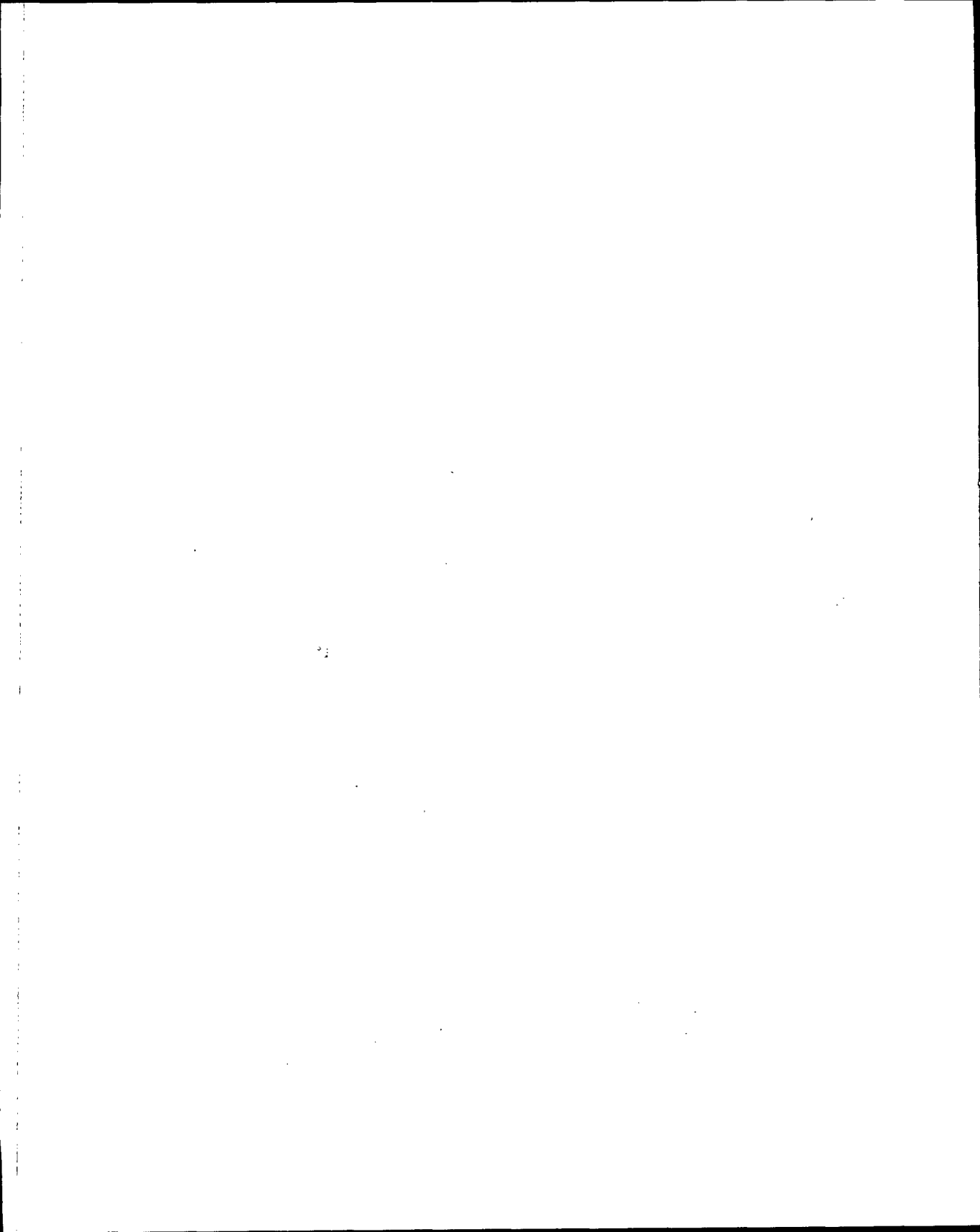
E noi, al suo capezzale, lo vedevamo, Ungaretti ed io, guardare il film fatto di lui (di Paulhan e di lui) da Baraduc, dove si dibatte e mostra i denti e d'improvviso morde, ristabilendo nei loro diritti la gravità, la verità e la giustizia con i suoi bruschi, brevi e rabbiosi dinieghi.

Era provvisto della frenesia cacciatrice del fuoco, che, balzato sulla sua preda, su ci si acciambella poi, vi si inginocchia, abbracciandola, inarcandola dalle quattro sue membra, per non lasciarne, dopo divoramento, che mucchietti di penne e alcuni bastoni calcinati.

Quei nidi devastati, quei focolai assopiti dal saccheggio e dal divoramento (della pittura) stanno per fare le nostre *delizie* (pasticceria del viale di Villiers) per secoli.



Jean Fautrier: *Tête d'Otage* (1943)



Perché? Perché Fautrier non si è mai interessato se non a grandi nozioni essenziali (per esempio a questo, che non era mai stato rivelato: il giorno in piena notte e la notte in pieno giorno in *un boschetto di tre alberi*, dal recto, giorno, e dal verso, notte, dei fogliami, l'opposto anche delle fogliature, giorno, e dei tronchi o ramificazioni, notte; il giorno inferiore dell'erba in rapporto alla notte, fascia orizzontale tra l'alto e il basso del quadro — e in quale modo i gesti, definitivi [disegni dei rami] o momentanei [movimenti di quei rami], formano una scrittura più luminosa persino del giorno, nella luminosità della notte).

Ma che, ciascuna di tali nozioni essenziali, ce la tenda, ogni volta, ce l'offra, sotto la forma d'un boccone (delizioso, comodo a inghiottire), d'un oggetto (suntuoso ma maneggevole), insomma come un regalo principesco.

*

Le espressioni di Fautrier sono magnificanti, ma, dopo tutto, assai semplici; parossismizzanti, ma sino allo spasimo risolutorio; convulsionanti, e il giuoco è bell'e fatto.

Fautrier è un ratto magro, ed ecco che partorisce una montagna, ma guarda: così dolce da accarezzare, quella montagna, tanto facile da capire, quanto un sorcetto.

In lui, la minima goccia di rugiada si sviluppa in un treno di nuvole che, abbordando le nostre coste atlantiche, si sposterà nel corso della giornata verso le Ardenne e i Vosgi provocando temporali sparsi soprattutto sui rilievi, ma quella perturbazione, sulle nostre labbra, ci fa l'effetto d'una goccia di pioggia. Grazie.

*

Certi musicisti hanno il genio del *lied*, del tema melodico, della volata lirica, tutta nuova, tutta semplice, della quale ci si stupisce che non sia già stata inventata, che vi afferra, vi commuove, vi innalza e ricade sull'accordo perfetto.

Fautrier, in pittura, è un po' la stessa cosa. La sua opera è una suite di *lieder*. Esempi: il Macinino da caffè, la Scatola di latta, le Foreste di Port Cros, certi Nudi, gli Ostaggi (e il mio Mango, che avrei torto di dimenticare).

*

Zampa di velluto, e, di colpo, gli artigli: vi sarà (vi è stata) sensazione acuta, sottili solchi o ruscelletti di sangue, poi grumi, fangumi, croste in rilievo, e infine, dopo giorni, cicatrici tono sopra tono: stimate.

*

Scandaloso, sferzante, Fautrier ha dato una frustata sotto il ventre, un colpo di frusta attorcigliantesi tra le gambe di quella grossa giumenta pigra, la pittura a olio.

*

Andate a vedere Fautrier: vi produrrà un effetto sicuro. « Che bella giornata!... » e, di colpo, è la tragedia, il dolore, le coliche, gli spasimi morali, il vuoto e la vertigine, la revulsione, la morte.

*

Amavo quel campione. Mi recavo a vederlo nel suo palco. Dopo le sue esibizioni, le sue monte vittoriose. Magro nella sua vestaglia, o la sua super-veste, come il papa di Capodimonte.

*

Nei momenti gravi, Fautrier vi guardava con occhio indiano (pellerossa), ascoltava attento, poi decideva. Era come un colpo di frusta, un lampo che si attorciglia.

Generoso, buono. Le cautele c'erano.

Precauzionario, lucido e deciso. Svelto, accurato.

Tutte le misure prese.

*

Non occorre omettere d'impiegare a suo riguardo la parola *foga*, e di avvicinarlo a Tintoretto e a Constable, a Uccello e a Rubens, ma era francese. Il francese più vicino a Jean Fautrier è Jean Racine.

Niente capolavoro ignoto. Il caso di fortuna da lui offerto alle generazioni è di avere saputo, ogni volta, farla finita. Come anche uno scultore ha da finirla. Sapeva offrire un oggetto.

Il suo modo di firmare era mirabile: in caratteri piccolini, energici ma umili, indicando la scala, smisurando tutto.

Il suo modo, anche, di tagliar corto. Le sue minime composizioni fermandosi bruscamente, a scogliera, ex abrupto, come un profilo di cumulonimbo nell'azzurro: drammaticamente, risolutamente, sobriamente.

Non farsi illusioni: occorre piacere (Jean Racine), e piacere comodamente. Senza lusingare, però. Senza lasciare illusioni, quanto alla serietà delle cose e alla crudeltà del destino.

*

La pittura, prima di tutto, essendo data (cioè i colori in tubi o in polveri, le materie, sabbie, gessi, biacche, vernici ed altre, insomma ciò con cui si può fare un quadro: ciò che costituisce, nell'ordine delle realtà fisiche, il sostegno delle emozioni d'occhio), la pittura dunque, essendo data come possibile, ma senza regole (ecco dove siamo arrivati).

Venne Fautrier, vi si dedicò esclusivamente, riuscì mediante ciò a farci amare, e ammirare il suo nobile focoso carattere, le sue mire affrancate e grandiose, il suo ardore, la sua grandezza, la sua intransigenza, la sua generosità, la sua eleganza, la sua bravura, la sua maestria, produsse alcuni capolavori, regali principeschi in formati comodi, e motivi d'augurio di continuare a vivere, poiché tali piaceri da tali amici ci sono dati.

Ma ecco che riparte...

*

Ah! il mio Fautrier, la mia fiamma, non dimenticherò mai il tuo sguardo indiano. Ho guardato ardere un rovelto nel monte, accanto a un cipresso.

*

Non una persona appena sensibile, avendo conosciuto Fautrier, nella quale non permanga il suo ricordo come quello d'una fiamma che s'innalzi al vostro fianco, la più viva, la più ardente che vi sia, ma una fiamma dalle mani abili, dallo sguardo indiano.

Disturbante o esaltante, secondo il tempo di cui disponete e la vostra capacità di frequentarla. A volte, insopportabile, come la vicinanza d'un fuoco troppo vivo.

Una fiamma, naturalmente, alimentata dalla schiocchezza e l'incomprensione ambiente. Sempre utile.

Altrettanto buio e malinconico quanto un altro dei nostri migliori amici, Calet, aveva deciso, lui, di reagire con la violenza, la frusta, l'ebrietà dionisiaca.

Voluttuoso senza grasso, senza pancina, senza la minima volgarità.

Il contrario d'un abulico, era piuttosto, lui, bulimico, avido come il fuoco.

« *Cupi come siamo noi* », come Romeo alla festa dei Capuleti, come lui innamorato della bellezza adolescente, « *siamo noi che porteremo la luce* ».

È allora il lazo sopra le teste, le trombe quando volano prima di recarsi alla bocca, le bacchette dei tamburmaggiori, le ellissi vantaggiose, l'ovale del *Parnasso* del Tintoretto.

*

Fautrier era, al nostro fianco, ritto, magro e torto a mo' di torcia, come una fiamma, sempre naturalmente alimentata, spesso sino al parossismo. Ma, ciò che è mirabile, è che lascia una serie d'opere perfettamente circoscritte, serrate nella loro perfezione, dove non appare affatto disordine ma, al con-

trario, una specie di grazia, ottenuta Dio-sa-come, che assai spesso assente nelle opere composte senza passione, od accompagnate da leziosaggine, ciò che mai non è il caso delle sue. La magnificazione, la grandezza vi sono invece sempre manifeste ...

Ciò è sensibile nei più grandi « pittori di temperamento »: Tintoretto, Rubens, Uccello. Il loro dinamismo *si volge* subito verso la perfezione.

*

Una torcia dai capelli placcati sulle tempie, e che vi guardava con l'occhio indiano.

Una torcia perpetuamente alimentata dalla bestialità e l'incomprensione ambienti e la cui passione passava attraverso le sue mani.

Una torcia dalle mani destre, caute, dai gesti accurati e magistrali, e lavorava ritto, e, dipingendo in piano, e allo stesso modo terminava a piatto — una torcia tenuta stretta da sentimento vivace della propria superiorità — opere spesso iscritte in un ovale allungato.

*

Fautrier ha fatto, il 21 luglio, uno dei più grandi balzi della sua esistenza, la quale, a modo suo, è ben evidente continua.

S'è ritirato nell'enorme foresta (contrada), perfettamente vergine, che chiude da tutte le parti la minuscola radura delle generazioni attualmente in vita (non so quale mania circolatoria vi ci trattiene). È un gran balzo, anche, che occorrerebbe si facesse fare non soltanto alla nostra mente, ma alla nostra penna, per raggiungerlo e accompagnarvelo. Non me ne sento troppo capace oggi, più di ieri povero oggi.

Per altro, dato innanzi tutto posto alla pittura, qualche cosa, concernente Fautrier, ci impedisce di situare la sua in qualsiasi altra compagnia che non sia quella dei maggiori. Ci sembra, senza spiegarcene il perché, che si tratti d'un ammanco — ma allora, di certo, d'un ammanco di ammanchi, d'un'assenza d'elementi diminuenti.

In breve, eccoci ridotti ad una sorta di *silenzio iperbolico*: il che somiglia molto alla sua pittura.

*

Certo, dopo il 21 luglio, me ne rendo, ogni giorno, meglio conto: Fautrier si teneva, ritto al nostro fianco, come la *nostra* fiamma. Ce ne teneva le veci. Grazie alla sua presenza potevamo dispensarci da troppa passione. In qualche modo, era dentro la fiamma e si sacrificava al nostro posto.

Le sue risorse d'ardore erano inesauribili e inattese. Eravamo sempre sorpresi, ma sempre felici di vederlo ardere tanto avidamente. Gli gettavano una bracciata di checchessia, ed eccola incendiarsi. Ed eravamo molto sicuri che aveva ragione di divorare così tutto ciò, di annientarlo, di dissiparlo.

Qualunque fosse l'oggetto del suo ardore, aveva preso fuoco. Forse non aveva motivo alcuno di bruciare checchessia. Forse l'ardere suo era senza oggetto. Ma era in fiamme.

Quei bonzi che s'innaffiavano di petrolio a Saigon e si facevano consumare dalla fiamma, come motociclette abbandonate nei crocevia, ecco Fautrier.

In onore di che? In favore di che? — Ma di nulla! Per protesta? Per disprezzo? — Per entusiasmo, per giuoco, per disprezzo.

*

La vita è un cammeo d'ossidazioni; dalle più lente sino alle più rapide, e alla più rapida di tutte: il fuoco, *gli ci vuole* tutta questa gamma.

Che una fiamma vi sia necessaria, non c'è dubbio. Perché? Per attrarre lo sguardo? Per attrarre qualcuno? — Ma, altrettanto bene, per voi stesso. Per bruciare alcuni rimasugli che ingombrerebbero i nostri tubi di vita. Per ripulire, fare piazza pulita, aspirare, riinnescare la vita.

*

Certuni, ne conosciamo, come il sole, raggiano. Nel medesimo giorno, a mezzodì. Per mimetismo, ci si fende allora fino agli orecchi. Gli occhi vostri scintillano. Si scoppia dal ridere o dalla gioia. E che cosa ne rimane? Delle smorfie.

Fautrier, no, non è la stessa cosa. Si tratta d'una fiamma, d'una torcia, d'un fuoco magro, torto, verticale. D'un sacrificio. Della tragica necessità del fuoco. Indispensabile, egli rende la nostra notte più cupa. Tragico e insieme utile.

Ma, in contropartita, ecco ciò che ne rimane: la Bellezza stessa. Quali successi, quale grandezza, quali durature delizie! Quali trionfi saziati, senza fine! Quali immortali coccarde (o bersagli)! La perpetuità d'una carne spasmodiata nei suoi lini. La grazia, le grazie, senza fine.

*

Un ribollire perpetuo, ma senza trabocchi dalla pentola.

Una sorgente ribollente, insomma. Uno sboccio sino ai limiti, nei quali (*grazie* ai quali) s'insedia il moto perpetuo, il principio generatore s'induce.

*

M'è successo, tempo fa, a proposito degli *Otages* di Fautrier e dei *Prigioni* di Michelangelo, di accostare l'una all'altra queste due grandezze. Non me ne disdico. E parlerò ancora della *Deposizione* di Santa Maria del Fiore, dove talune parti furono lasciate allo stato d'abbozzo, a profitto della perfezione dell'insieme.

Vi è un momento nel quale un artista decide di farla finita, di tagliare corto, di troncare. Ciò conferisce, all'opera finalmente liberata, un aspetto dirupato che accresce l'impressione di grandezza e risponde della foga creatrice.

Occorre conoscersi, sapere ciò che si pone al sommo delle proprie qualità, insediare finalmente queste nella loro gerarchia naturale. Innanzi tutto, rimanere fedeli, se uno è grande, alla grandezza del concetto d'insieme.

Nel momento dell'esecuzione, invece di diminuire il tutto al livello delle

perfezioni di dettaglio, occorre talvolta troncare, per preservare la grandezza dell'insieme.

C'è un segno qui d'affrancamento, di mancanza d'illusione, di rifiuto dell'inganno, che, alla fine, *paga* molto bene.

*

Ma voglio richiamare, per finire, il (sempre presente) modesto (nell'intenzione) e fiero (nell'esecuzione) riferimento all'oggetto dell'emozione.

Ciò che è insieme *deferire* e, per atto volontario, *nominare*. Si tratta qui d'una sorta di contro-firma dell'*altro*, il vostro congiunto momentaneo.

Alla firma (sempre la medesima) dell'artista viene ad aggiungersi, quanto più voluminosa, grandiosa e appassionata (e ogni volta diversa), quella imposta dall'emozione nata nell'incontro dell'oggetto e che fu la causa occasionale dell'opera, che si può, allora, abbandonare, a tutti i rischi: ciò non ci riguarda più.

FRANCIS PONGE

Mas des Vergers, 11 - 31 agosto 1964

Le versioni ungarettiane da Francis Ponge qui pubblicate andranno a far parte dell'edizione italiana dell'opera del poeta francese, in corso di preparazione a cura di Piero Bigongiari per la collana de «Lo Specchio» di Mondadori.

PROTESTA, PENTIMENTO E CONTESTAZIONE NELLA POESIA CAMPANELLIANA

di

Adriano Seroni

« Io accesi un lume... »

Scelta, 73, 4, 7.

I

Il *Sonetto nel Caucaso*, 71 della *Scelta* di Tobia Adami, composto nel carcere di Castel Sant'Elmo nel luglio 1604, può qui esser posto per un discorso che verta sui temi fondamentali, sulla linea base della struttura della poesia campanelliana: Al Dio-Sole: — orazione metafisicamente e teologicamente vana, rassegnazione e protesta; pentimento; contestazione vera e propria.

*Temo che per morir non si migliora
lo stato uman; per questo io non m'uccido:
ché tanto è ampio di miserie il nido,
che, per lungo mutar, non si va fuora.*

*I guai cangiando, spesso si peggiora,
perch'ogni spiaggia è come il nostro lido;
per tutto è senso, ed io il presente grido
potrei obbliar, com'ho mill'altri ancora.*

*Ma chi sa quel che di me fia, se tace
Omnipotente? e s'io non so se guerra
ebbi quand'era altro ente, ovvero pace?*

*Filippo in peggior carcere mi serra
or che l'altr'ieri; e senza Dio nol face.
Stiamci come Dio vuol, poichè non erra.*

« Conforto infelice del corporeo senso atterrito dalla ragione, che non si uccida pensando scampare i guai; contro Seneca e altri, che la morte chiamano "quiete", non sapendo che cosa è senso ».

Nel sonetto è posto con forza il principio primo del *Senso delle cose*: cioè, nell'*Epilogo del senso dell'Universo*, « Il Mondo, dunque, tutto è senso e vita e anima e corpo... ». Qui « per tutto è senso ». Morire per quiete non è dato: Seneca (*Consolatio ad Polybium*, IX, 7) e tutti gli altri che identificano morte con quiete non sanno che il *senso* è per tutto, che la quiete non esiste, se esiste l'Universo, il Mondo, « statua dell'Altissimo ». Spiaggia - lido / ogni - nostro: l'analogia si fa stringente e calzante; due versi — 5-6 — vien voglia d'isolarli, riconducendoli a un nostro inguaribile vizio romantico; ma la spiegazione è immediatamente fornita: — alla fine io potrei dimenticare il « grido » (dolore, angoscia) presente, come tanti ne ho dimenticati (« mill'altri »). Dunque: uccidersi non serve, per questa fondamentale ragione dell'immortalità del senso, oltrechè per l'esperienza, seimillenaria, che il nido di miserie è così ampio, ecc.; non serve per il fondamentale — e fondato — non sapere se *pace* ebbe o *guerra* quand'era altro ente. Due punti fermi in tutto questo giuoco dialettico: a) il tacere che fa Omnipotente, b) la constatazione che nulla si fa (anche l'aggravamento del carcere inflittogli da Filippo III di Spagna) « senza Dio »; il convincimento che Dio « non erra ».

Nella testura lucidamente petrarchesca del sonetto (sarebbe sufficiente citare: l'inizio — « Temo che per morir » — il « nido », il « per lungo mutar », « spiaggia » e « lido », « guerra » e « pace ») è anticipata tutta la tematica che, attraverso la *Lamentevole orazione profetale dal profondo della fossa dove stava incarcerato* (n. 72 della *Scelta*), le *Orazioni tre in salmodia metafisicale congiunte insieme* (73-74-75), le *Quattro canzoni | Dispregio della morte* (76-77-78-79), ci guida alla *Canzone a Berillo, di pentimento, desideroso di confessione, ecc. fatta nel Caucaso* (80). L'incerta datazione dell'elegia al Sole (n. 89) — Pasqua, certamente (cfr. v. 25) ma 1605, '6 o '7? — rompe la chiarezza e del gruppo

e del disegno dell'interprete; ma — come vedremo — anche l'elegia si presta inequivocabilmente al ruolo che abbiamo definito « di contestazione ».

Nel sonetto vi sono tutti gli elementi, tutte le componenti del discorso, tranne quest'ultima. L'incidenza del fatto retorico (il cosciente petrarchismo già notato) accresce valore all'ipotesi: « temo ... non si migliora » (ma egli sa che può o non può migliorarsi « lo stato uman », che il « morir » non esiste; — e ciò provoca un forte pessimismo — fra il non sapere se, meglio, più logico, pensare a un peggioramento, suggerito dalle molteplici esperienze di « miserie », e forse dal peso d'un fatale soffrire, esperienza storica seimillenaria, cui cede anche la profetico-logica sicurezza del costruito non soffrire per suo merito, del suo travaglio di pensiero e di ricerca). Il giuoco « migliora »-« peggiora » è così scoperto, che fa presentire la « crisi » illogica e assurda — filosoficamente e teologicamente — dei versi a Berillo; e come dunque non dovrebber esser possibile il presentimento della contestazione (o rivolta, addirittura?). Mentre la conclusione, ferocemente rassegnata, si pone come un'epigrafe mortuaria, nella propria logica, che troverà soluzione antitetica nel nuovo « grido » dell'elegia. Dunque, la retorica petrarchistica del sonetto è — nonostante le affermazioni che richiamano solidamente al sistema campanelliano — fuori di filosofia; e la polemica contro gli stoici è quasi più disperata che ragionata. La composizione del sonetto, insomma, è ferma, perché fissata al Petrarca: l'instabilità delle forme, tipica del barocco, sembra cancellata nello schema fisso, quasi meccanico, del sonetto (si guardi alle cesure, così evidenti e logiche, contrariamente ai modi campanelliani, e con l'ultimo verso che chiude, logicamente s'è detto, ma anche rabbiosamente). Il « senso », e del senso il dolore, si dilaterà nel seguito del gruppo di poesie, come lamento, per ritornare, nella celebre elegia, come ribellione. Dunque, di Petrarca c'è la veste: ferma e mirabilmente risolta; ma il movimento drammatico si pone — di fronte alla pietà di sé stesso, della propria sorte ultraterrena, che trattiene Petrarca alla soglia del suicidio — come la sicurezza dell'inutilità dell'uccidersi. « Senso atterrito dalla ragione ». È nel chiuso d'un impeccabile e implacabile sillogismo, cioè, che divampano

l'angoscia, la sofferenza, che si motiva il desiderio di confessarsi a Berillo. Catarsi « cristiana », come taluno opina, o disperazione laica? È un interrogativo di non facile composizione: l'elegia al Sole ne è una riprova.

II

Vediamo come l'episodio si svolge nel gruppo di poesie preso in esame.

Il giuoco vita-morte è il punto di giuntura sentimentale della *Lamentevole orazione* (72) col sonetto. E l'assurdo giuoco nasce dal voler spezzare il silenzio dell'Omnipotente e la ragionata rassegnazione al non errare divino. (« Stiamci come Dio vuol, poiché non erra » // « Questa dolente vita / peggior di mille morti »). È il tacere di Dio che si vuol sfidare: — Tu devi, o Signore, salvarmi, altrimenti m'avresti creato inutilmente. — Oppure: — Tu m'hai creato, ti tocca di salvarmi. — L'apostrofe si rafforza con l'ironia del suo starsi nei ferri, con l'enormità del suo pregare invano (eppure già logicamente scontato dalla proposizione dell'ultimo terzetto del sonetto):

*A te tocca, o Signore,
se invan non m'hai creato,
d'esser mio salvatore.
Per questo notte e giorno
a te lagrimo e grido.
Quando ti parrà ben ch'io sia ascoltato?
Più parlar non mi fido,
ché i ferri, c'ho d'intorno,
ridonsi e fanmi scorno
del mio invano pregare,
degli occhi secchi e del rauco esclamare.*

L'assurdo dianzi notato incalza e si rafforza: il fatto che la sua vita sia da tanti anni sepolta fa di lui un uomo che fra uomini morti si trova libero da morte, ma prigioniero degli « stenti », ai quali il suo « composto » è soggetto (« vive »!) proprio nel centro sotto il peso di tutte le rovine del

mondo. Questo aprirsi stupendo del dramma dell'individuo in dramma collettivo e quasi cosmico è da notarsi come un dubbio, feroce dubbio, della validità del sistema che è luce accesa nel buio dell'universale ignoranza. Ma l'assurdo, veramente, è il dolore, con tutto quel che comporta, in primo luogo la privazione della luce. Le tenebre di morte. I mostri, i draghi. L'immagine, desolata e tetra, della tenebra

*(Gli uccisi in sepoltura,
dati da te in oblio,
de' quai non hai più cura,
de' sotterranei laghi
nell'infimo rinchiuso
di morte fra le tenebre sembro io.
Qui un mar di guai confuso,
pien di mostri e di draghi,
....
sopra di me si aduna)*

dedotta dal madrigale precedente — « morti », « sepolita », « morti », « morte » — si accentua in « sepoltura », fino a « morte » e « tenebre ». Il barocco è perfetto, e convincente: i « mostri » e i « draghi » lo condiscono d'ingredienti popolareschi, che cresceranno nel madrigale seguente, fino all'immagine di se stesso « abbominato qual pestifero angue », fattosi egli pure mostro e drago fino a fare apparire agli amici e seguaci il tradimento come un « sole », di fronte alla mole delle « paure » e degli « affanni » in cui egli e i suoi sono involti:

*Dagli amici disgiunto
sono, e opprobrio al mio sangue,
di scorni e d'orror punto,
che fiutar non mi vuole;
né potrebbe, volendo,
me abbominato qual pestifero angue;*

*e 'l tradimento orrendo
lor fai apparir sole
verso cotanta mole
di paure e di affanni,
perch'io mendico sol qui piango gli anni.*

Dalla logica compostezza del sonetto è uscito, dunque, tutto il repertorio d'immagini — e immaginazioni — barocche. Dalla non-morte è uscita la morte, « i morti » (Il nulla), e si è assurdamente ma stupendamente popolata di draghi e di mostri, di tenebra, di abominio, di tradimento, di affanni, di paure. Quasi una sfida all'Omnipotente, a chiedergli se le sue grandi meraviglie, i suoi « onori » sianò narrati ai morti, nei « ciechi chiostri ». « Qui, al buio ». (Tenebre-buio: passaggio incredibilmente alto, dal termine aulico alla parola volgare, fortissima).

I mostri e i draghi, il buio, le tenebre, sono il contrario della « libertà ». Ed egli desidera libertà. Chi lo innalzò dall'originaria povertà del suo nascere attraverso le mille prove di miserie, tra i « saggi e stolti », per poi ricacciarlo subitamente nella bassezza più spaventevole?

*Quinci io pur sempre esclamo,
sera e di ti prevengo:
— Libertà, Signor, bramo —
e tu pur non m'ascolti,
ma volgi gli occhi altrove.
Povero io nacqui, e di miserie vengo
nutrito in mille prove;
poscia, tra i saggi e stolti
alzato, mi trasvolti
con terribil prestezza
nella più spaventevole bassezza.*

« Amaro lamento » è definita, nel congedo, questa canzone: ed è un assurdo che sfugge alla logica, alla logica del sistema e della razionale rassegnazione.

Il richiamo al salmo 87 è proposto dallo stesso poeta; né è difficile scorgerne i riferimenti puntuali (« in die clamavi et nocte coram te », cfr. madr. 6, v. 2; « Aestimatus sum cum descendentibus in lacum, / factus sum sicut homo sine adjutorio, / inter mortuos liber; / sicut vulnerati dormientes in sepulcris, / quorum non es memor amplius, / et ipsi de manu tua repulsi sunt. / Posuerunt me in lacu inferiori, / in tenebrosis, et in umbra mortis », cfr. madr. 2 e 3; « Longe fecisti notos meos a me; / posuerunt me abominationem sibi », cfr. madr. 4; « Numquid mortuis facies mirabilia? / aut medici suscitabunt, et confitebuntur tibi? / Numquid narrabit aliquis in sepulcro misericordiam tuam, / et veritatem tuam in perditione? / Numquid cognoscuntur in tenebris mirabilia tua? », cfr. madr. 5; « Et ego ad te, Domine, clamavi, / et mane oratio mea praeveniet te »; « Pauper sum ego, et in laboribus a juventute mea; / exaltatus antem, humiliatus sum et conturbatus », cfr. madr. 6; « Elongasti a me amicum et proximum, / et notos meos a miseria »; « Circumdederunt me sicut aqua tota die; / circumdederunt me simul », cfr. madr. 7), come non è escluso il richiamo ad altri salmi (p. es., al 54: « ... formido mortis cecidit super me. / Timor et tremor venerunt super me, / et contexerunt me tenebrae »). Ma importante è notare quello che abbiamo chiamato l'assurdo della canzone, la smagliatura dell'assoluta logica del sonetto che la precede. Molla essenziale è l'adesione sentimentale al « Pauper sum ego ecc. » (madrigale 6) e la coincidenza della ripresa « Elongasti me » (madrigale 7) con la sorte infelice della congiura campanelliana:

*Le gente del mio seme
m'allontanasti, e preme
duro carcer gli amici;
altri raminghi vanno ed infelici.*

Può essere utile riferire per intero il salmo:

« Domine, Deus salutis meae, / in die clamavi et nocte coram te. / Intret in conspectu tuo oratio mea, / inclina aurem tuam ad precem meam. // Quia repleta est malis anima mea; / et vita mea inferno appropinquavit. / Aestimatus sum cum descendentibus in lacum, / factus sum sicut homo sine adju-

torio, / inter mortuos liber; / sicut vulnerati dormientes in sepulcris, / quorum non es memor amplius, / et ipsi de manu tua repulsi sunt. // Posuerunt me in lacu inferiori, / in tenebrosis et in umbra mortis. / Super me confirmatus est furor tuus, / et omnes fluctus tuos induxisti super me. / Longe fecisti notos meos a me; / posuerunt me abominationem sibi. / Traditus sum, et non egrediebar; / oculi mei languerunt prae inopia. // Clamavi ad te, Domine, tota die; / expandi ad te manus meas. / Numquid mortuis facies mirabilia? / aut medici suscitabunt, et confitebuntur tibi? // Numquid narrabit aliquis in sepulcro misericordiam tuam, / et veritatem tuam in perditione? / Numquid cognoscentur in tenebris mirabilia tua? / et justitia tua in terra oblivionis? // Et ego ad te, Domine, clamavi, / et mane oratio mea praeveniet te. / Ut quid, Domine, repellis orationem meam, / avertis faciem tuam a me? // Pauper sum ego, et in laboribus a juventute mea; / exaltatus autem, humiliatus sum et conturbatus. / In me transierunt irae tuae, / et terrores tui conturbaverunt me. // Circumdederunt me sicut aqua tota die; / circumdederunt me simul. / Elongasti a me amicum et proximum, / et notos meos a miseria ».

III

La ragione storicamente accertabile dell'« assurdo » è posta con molta chiarezza nella prima delle tre « orazioni ... in salmodia metafisicale congiunte insieme »: 73, 4 (« Narra che, stando il mondo nello scuro, e facendo tanto male ognuno al prossimo, e che gli sofisti e ippocriti, predicando adulazioni, fanno dormir il mondo in queste tenebre; egli, accendendo una luce, ebbe contro gli ingannati e l'ingannatori, ecc. »):

*Stavamo tutti al buio. Altri sopiti
d'ignoranza nel sonno; e i sonatori
pagati raddolcìro il sonno infame.
Altri veggianti rapivan gli onori,
la robba, il sangue, o si facean mariti
d'ogni sesso, e schernian le genti grame.*



1 - Jean Fautrier: *L'Otage* n. 5 (1945)



2 - Jean Faucher, *The d'Orsay* (1945)

*Io accesi un lume: ecco, qual d'api sciame,
scovati, la faulrice tolta notte
sopra me a vendicar ladri e gelosi,
e que' le paghe, e i brutti sonnacchiosi
del bestial sonno le gioie interrotte:
le pecore co' lupi fâr d'accordo
contra i can valorosi;
poi restâr preda di lor ventre ingordo.*

L'«ostinazione» del suo pregare illogico consiste dunque nell'auto-coscienza, incancellabile, d'aver portato luce contro il sonno dei vili (cioè — come si evince dal commento citato — contro i tre «mali estremi» del mondo: «tirannide, sofismi, ipocrisia» — cfr. n. 8 della *Scelta*). Egli sa bene che il peso della propria opera e della propria azione d'illuminazione non può mutare l'imperscrutabile, fatale volontà divina. Pure, a qualcuno deve parlare, e qualcuno pregare: quel Dio che non lo ascolta, che anzi lo esaudisce «al contrario» (dio-Giano / divinità-libertà: vedi l'elegia 89 della *Scelta*); l'unico tuttavia cui si può rivolgere, altri non essendovi. L'assurdità della situazione lo minaccia di pazzia (lui, che pazzia simulò nella «fossa» per salvarsi quale sorgente di verità e di luce). Può forse porre a proprio merito carità e fede e speranza? Indubbiamente. Ma logica vuole che la divinità invocata non possa mutare ciò che ha stabilito. Eppure... Un'esposizione, anche se scolorita e piatta come la nostra, non può non seguire la drammaticità dei contrasti fra il *sapere* e lo *sperare*; né può esimersi dal riproporre in primo piano la forza disperata d'una condizione umana:

*Cinquanta prigionî, sette tormenti
passai, e pur son nel fondo;
e dodici anni d'ingiurie e di stenti.*

Ecco, dunque, la necessità di far leva sulla grande scena del madrigale 4: immagine barocca al limite, dove la stessa trasposizione immediata della parabola (pecore-lupi / can valorosi) irrompe con evidenza figurativa. La

figurazione tutta scoperta del popolo « bestia varia e grossa » (33 della *Scelta*), la stessa parabola dei savi e dei pazzi (*Scelta*, 13) sono chiamate a rafforzare l'evidenza del contrasto luce-tenebre, amici della luce vinti dagli amici delle tenebre; e l'« ignorante gregge » che dalla sorte del Poeta è tratto ad argomentare che con lui e per lui non sia luce, ma la luce sia invece nelle tenebre:

*Deh! gran Pastor, il tuo can, la tua lampa,
da' lupi omai difende e da' ladroni.
Fa noto il tutto all'ignorante gregge;
ché se mia luce e voce, pur tuoi doni,
lasci spacciare per peccato in stampa,
più dannato fia il sole e la tua legge.*

L'assurdo cresce, e cresce la contraddizione, se è vero che Dio ha cura del mondo, né può voler male ad alcuna parte di esso, e che ciò che alle parti sembra male e mutazione in morte, è solo mutazione « a misura », senza annullamento. La mutazione, noiosa alle parti, « al tutto è vita e giocondità ». Fino al limite:

*Il mondo, dunque, non ha male; ed io
di mali innumerabili sto oppresso
per letizia del tutto e d'altre parti (madr. 7).*

Ma le parti in dolore pur possono pregar Dio d'una attenuazione della pena, fidando sull'amoroso temperare con cui Dio addolcisce le « mutanze » delle parti con arti segrete. Tentativo di comporre il dissidio e cancellare, meta-fisicamente, l'assurdo: con sfocio in una alternativa assai precisa:

*trovi rimedio alcun, che rallentarmi
possa la pena ria,
o 'l dolce crudo amor di vita trarmi (madr. cit.).*

Il commento: « Conchiude che, se 'l mondo non ha male, ma egli, ch'è parte di quello, patisce per ben del tutto e dell'altre parti (come la pecora per cibare il lupo, e ogni parte del mondo offesa chiama in aiuto altre parti

simili, come Dio proprio, perchè Dio in quelle l'aiuta, mentre a tutte donò Potere, Sapere e Amore, e le temperò con Fato, Necessità e Armonia); dunque e' deve pur pregar Dio, e non cessare, perchè ci dia rimedio contro la pena, o ci tolga l'amor crudele del vivere, che gli dona più pena che la morte stessa, ecc. ». L'argomentazione più diffusa è, naturalmente, nella *Metafisica* e, in particolare, nei libri VI-IX, ove si tratta delle tre primalità e « de tribus magnis influxibus primalitatum »: cioè Necessità (Potere), Fato (Sapere), Armonia (Amore).

La condizione umana del dolore non contrasta, in altre parole, coi principi della metafisica e della teologia, se

*cosa il mondo non ha che non si muti,
né che del suo mutarsi non si doglia,
né che del suo dolersi Dio non preghi.* (madr. 8).

Hai dunque il riassorbimento dell'autobiografico nel metafisico; e, poeticamente, l'accordarsi della speranza d'esaudimento della preghiera col « si fieri potest » di Cristo. E la ripulsa del falso angelo, frutto delle note evocazioni demoniche sperimentate dal Campanella.

IV

L'apprezzamento della componente autobiografica, precedentemente offerto in relazione alla scelta salterica, diviene ora più pressante, incisivo: fino ad offrirci un filo conduttore valido non solo per il poeta, ma anche per il filosofo; — forza del poeta, debolezza del filosofo, la costante esplorazione sulle vicende della propria vita? Domanda cui da parte nostra non è facile rispondere per non essere professionisti in filosofia, pur riandando al chiaro precedente agostiniano e indicando che i maggiori filosofi dei nostri anni — Sartre, poniamo, o Russel — rivelano una non minore concatenazione della loro professione filosofica con evidenti, spesso esaltati, dati d'auto-

biografia. Anche nel n. 74, il ritorno a testi biblici è concertato sui dati autobiografici.

Punto di riferimento: *Jeremia*, 12:

*Justus quidem tu es, Domine, si disputem tecum,
verumtamen justa loquar ad te:
Quare via impiorum prosperatur?
bene est omnibus qui praevaricantur, et inique agunt?
Plantasti eos, et radicem miserunt;
proficiunt et faciunt fructum:
prope es tu ori eorum,
et longe a renibus eorum;*

chiarissima la *quaestio*: — essendo il campo ben coltivato, dovrebbe dar buon frutto: perché invece sono concessi buoni frutti a campi coltivati d'iniquità e d'empietà? perché quando egli non credeva (quando ignorò e negò) molto riuscì a impetrare, oggi che crede, che sa e non nega, va traendo guai? — ma subito ricondotta al suo proprio caso, e il giuoco « peccatore »-« penitente » nuovamente collegato all'ignominiosa liberazione di Bocca (cfr. anche n. 73), cui furono aperte le porte, nonostante ch'egli fosse spregiatore del « Nume » divino. E come suona disperato il verso « preda al nemico e riso al traditore ». Dunque:

*Se tu già m'esaudisti peccatore,
perch'or non m'esaudisci penitente?
Perch'a Bocca, il tuo Nume dispregiante,
le porte apristi, e me lasci dolente,
preda al nemico e riso al traditore?
Così m'hai dato il corridor volante?
Ogni tiranno è contra i tuoi costante,
e 'n ben trattar chi a' suo' piaceri applaude;
e tu gli amici tuoi sempre più aggravi.
e nel lor sangue l'altrui colpe lavi.*

*Che meraviglia se cresce la fraude,
moltiplicano i vizî e le peccata?
Ché, ad onta nostra, i pravi
si vantan, che dâi lor vita beata.*

Il ritorno al rigore dottrinario (madr. 3, 4, 5, 6, 7, 8) si sviluppa, quasi naturalmente, dal dato autobiografico, fino a sfociare in modi che richiamano le *Confessioni* di Agostino per il colloquio ravvicinato uomo-Dio, nel madr. 9, in cui, contro le prima citate tentazioni demoniche, si recupera il *si fieri potest*:

*Miserere di me, Signor, se puoi
far corto e lieve il male,
senza guastar gli alti consigli tuoi!*

V

La terza canzone della salmodia metafisica è fra le grandi poesie del Nostro: qui la convergenza dell'autobiografismo con la lucida impostazione dottrina è raggiunta in pieno, sì che l'invocazione, la preghiera e la lamentazione acquistano forza organica, mentre ritorna in primo piano la coscienza, non più turbata ma addirittura volta al trionfo finale, della « missione » campanelliana. I motivi di alcune fondamentali composizioni (i sonetti sul « popolo », sui tre mali estremi — tirannide, sofismi, ipocrisia — sulla parabola degli astrologi e dei pazzi) ritornano con grande forza e con felice semplicità ad arricchire l'istanza fondamentale: la richiesta d'uscire dalla prigione e dai tormenti. Semplicità ed efficacia sembrano rese possibili anche dalla generalizzazione di una particolare condizione umana e dalla lucida sintesi di un pensiero politico attivo, che postula l'unità del mondo cristiano, il regno della pace, dell'uguaglianza e della giustizia. « Prega Dio che tutti torniamo tanto alla legge naturale, che [a] quella di Dio, e che cessi l'idolatria, le sette false e le guerre cominciate per ragione di Stato e la diversità de' principati; e che sia un gregge, un pastore e una fede ». L'approdo è

dunque ad una logica necessità della liberazione del profeta solare: una logica necessità che riesca finalmente a comporre quel contrasto, quella illogicità che notammo all'inizio di questi appunti; egli, che chiama all'unità, sia in nome di essa liberato; egli, che predicò agli erranti e alle plebi accecate dall'errore, agli involti nel gran sonno, la « prima luce », sia liberato dalle tenebre: il « miserere » dell'individuo, espresso in un verso che unisce una pregnante definizione dantesca (l'« antico errore ») con un movimento di preghiera petrarchesco (« miserere d'un cor contrito humile »), diviene miserere, invocazione dell'intera umanità. La Città del Sole.

*Vengo a te, potentissimo Signore,
sapientissimo Dio,
amorosissimo Ente Primo ed Uno:
miserere del nostro antico errore;
cessi ormai l'uso rio;
non sia più l'uno all'altro uomo importuno;
tornin, dove io gli aduno,
alla Prima Ragion tua; donde errando,
siamo trascorsi a diverse menzogne,
talché ognun par ch'agogne
farsi degli altri dio, gli occhi abbagliando
al popol miserando,
già di cieca paura
sforzato a perseguir chi ben gli adduce;
ond'io sto in sepoltura,
perché lor predicai la prima luce.*

Ai contrasti apparenti si oppongono, per l'approdo metafisico del caso individuale, i contrasti reali, quasi geometricamente disegnati nel matr. 2:

<i>Unità</i>	contro	{	<i>discordia</i>
<i>(viva e vera)</i>			<i>morte</i>
			<i>empio inganno</i>

Possanza	{	finto valore → tirannide
Senno primo contro		finto senno → sofismi
Primo Amor		finto amore → ipocrisia

che fanno « un ente ».

E, per l'eliminazione di essi, occorre che il profeta disarmato divenga armato:

*che l'alme e i corpi a pugna cieca ha spinti
fra lacci e laberinti,
ove par che sia meglio
non veder l'uscio a chi forza non have;
e me n'hai fatto specchio,
quando senz'arme m'hai dato la chiave.*

Così, il perdono per lui è perdono a tutto il mondo, la sua libertà è la libertà di tutte le genti; egli « prega per gli oggetti delle eminenze metafisicali già dette... che Dio voglia perdonare a tutto il mondo, e far che si faccia in terra il suo volere come si fa in Cielo, e che cessi l'ignoranza, la tirannia e l'ipocrisia. E che questo non possa essere, se Dio non ci mette in libertà di peccato e di signoria, che possiamo e sappiamo dire il vero ». (« Sol libertà può farci / forti, sagaci e lieti »). La sua « crudel... lunga prigionia » deve essere spezzata in nome d'un principio e d'un sistema, di una verità.

Questa verità avrà tempio nuovo — che sarà il cielo — e nuovo altare — che saranno le stelle —: gli uomini, liberi da tirannide, sofismi e ipocrisie, non pregheranno al chiuso, non diranno « canzon novelle » « a' tetti, ch'avvilisce / fulmine o belva », ma, come i Solari, pregheranno all'aperto.

Ed ecco riaffondato il discorso nell'assurda contraddizione, e il profeta disarmato della libertà solare rinchiuso nelle tenebre e nei tormenti. Lui, che « pretende fare a Dio una scuola di tutto il mondo », la tirannide, i sofismi, l'ipocrisia tengono incatenato nella « fossa »:

*Sei e sei anni, che 'n pena dispenso
l'affizion d'ogni senso,
le membra sette volte tormentate,*

*le bestemmie e le favole de' sciocchi,
il sol negato agli occhi,
i nervi stratti, l'ossa sconbinate,
le polpe lacerate,
i guai dove mi corro,
li ferri, il sangue sparso, e 'l timor crudo,
e 'l cibo poco e sporco...*

Che son torture e angosce che i tre gran mali del mondo hanno inflitto e infliggono a tutti gli uomini; « guai, che da' tiranni sono avvenuti a tutti uomini nel tempo presente e passato, e così da' sofisti e ipocriti »:

*Farsi scanni gli uman corpi a' giganti,
gli animi augei di gabbia,
bevanda il sangue, e di lor prava voglia
le carni oggetto, e le fatiche e i pianti
giuoco dell'empia rabbia,
maniche a' ferri usati a nostre doglie
l'ossa, e le cuoia spoglie;
de' nostri sensi, testimoni e spie
false contra noi stessi; e ch'ogni lingua
l'altrui virtude estingua,
e fregi i vizi lor con dicerie,
vedrai da queste arpie
più dal tuo tribunale.*

Che son tormenti che egli vincerà, che deve vincere: « ... che Dio, avendogli fatto tanti favori di dargli nuove scienze, sette monti in testa prodigiosi, e volontà di fare la scuola del Primo Senno per divino istinto, e 'l cavallo bianco, ch'è l'ordine sacerdotale dominicano, e 'l vincere tanti tormenti e tormentatori, ciò è segno che Dio l'abbia da liberare per qualche gran cosa ». Quel Dio che lo ispirò e gli dette « voglia ardente » a far « la gran semblea » e che lo condusse a « tanta gente / vincere ».

Il congedo delle tre canzoni trae forza particolare dall'indirizzo polemico e contestativo tipico specialmente della terza canzone: sia stato vero o falso — angelo o demonio — il «messaggere» che gli apparve in visione, il trionfo finale non può mancare. Così il «miserere» supera l'*impasse* dell'angosciosa rassegnazione e dà luogo alla perentoria richiesta della liberazione:

*Tre canzon, nate a un parto
da questa mia settimontana testa,
al suon dolente di pensosa squilla,
ch'ostetrice sortilla,
ite al Signor, con facce e voce mesta
gridando miserere
del duol, che 'l vostro padre ange e funesta.
Né sia chi rieda a darmi altra novella
dal Rettor delle sfere
che 'l fin promesso dell'istoria bella
(sia stato falso o vero il messaggiere),
cantando: — Viva, viva Campanella! —*

VI

Le quattro canzoni *Del dispregio della morte* (76-79 della *Scelta*), sotto l'aspetto e il tono d'un pacato e fermo ragionar filosofico, non celano l'orgogliosa coscienza del cercatore di verità. Le rime del Poeta sono sì «sventurate», nate «in silenzio», «pria che nascan, sepolte», ma suggellate dal sigillo, appunto, della verità, ch'egli apprese e per studio e per visioni, volte ad ammaestrare, a preparare gli eventuali ascoltanti all'avvento della nuova città, della società unificata e giusta. Il fermo parlare, anzi, nel colloquio con l'anima, il procedimento spesso epigraficamente sentenziale («La morte è dolce a chi la vita è amara», «Tu, morte viva, nido d'ignoranza», «Filosofia di fatti il senno vuole», «alto filosofar a noi conviensi», «il giuoco della cieca per noi fassi») avvalorano la forza drammatica del contesto, e

ancora una volta ci persuadono dell'impossibilità di scindere, nel corpo delle rime campanelliane, le poesie *più filosofiche* da quelle *più liriche*; se è vero che l'impianto platonicheggiante di queste quattro canzoni non cancella la viva presenza di una « condizione umana », né vanifica il più volte evidenziato autobiografismo; né, tanto meno, annulla la *vis polemica* (si noti, se non altro, il madr. 6 della quarta canzone:

*Altri spinge a servir Dio vil temenza,
altri ambizione di Paradiso,
altri ipocrito viso, ecc.*

dove noteremo particolarmente la forza della seconda ipotesi del « servir Dio », ch'è forse, per il Campanella, la peggiore, certamente la più nociva alla diffusione della verità: con echi evidenti di formulazioni cateriniane nel complesso, rinvenibili soprattutto nel *Libro della divina dottrina*).

VII

Sarebbe errato, perciò, veder la *Canzone a Berillo* come distaccata dalle precedenti o ad esse contrapposta come « non filosofica » o più « lirica », applicare in altre parole al discorso su di essa uno schema crociano ridotto all'osso, lasciarsi trascinare dall'impianto palinodico di essa — che è tipico della « confessione » e più particolarmente dell'atto di contrizione — fino a determinare una identità fra umano e passionale abbandono e la poesia *sic et simpliciter* e di conseguenza un troppo accentuato contrasto fra il filosofare stretto e astratto delle canzoni finora esaminate e il parlare umano di quella indirizzata a Berillo, o addirittura fra una concezione astratta e razionale della Divinità e un Dio più umanamente personalizzato e avvicinato all'uomo.

Ci sembra, se mai, che il discorso debba accentrarsi su una prevaricazione, nei versi a Berillo, dei motivi mistici — sempre presenti in Campanella, persino, come è ben noto, nel Campanella metafisico e nel teorico-visionario

dell'utopia politica — sui motivi filosofici. Come a dire: l'umiltà contrapposta all'orgoglio, l'invocazione dolorosa al giudizio, l'accettazione d'una disperata condizione umana alla contestazione e alla protesta; o, per dirla col più vulgato dei mistici frequentati dal Campanella, « ricognoscendo sé e la tenebra sua, apre la finestre, vomitando el fracidume per la santa confessione ». Umiarsi, dunque: secondo un diffusissimo canone, e riconoscere le pene come conseguenza del peccato o come segni misteriosi della benevolenza divina.

La linea di sviluppo della canzone a Berillo si evidenzia nel collegamento col ragionare della canzone n. 73 della *Scelta*: non tanto cioè col riconoscimento dell'ingannarsi contenuto nell'esposizione al madrig. 3, quanto col « pregare con condizione » di Cristo, col *si fieri potest* del madr. 9 e relativa esposizione. Ma non è ragionativa questa linea? non è la voce dell'ortodossia che contrasta, discute, questiona con la voce del raziocinio dimostrante? È la voce, a lungo contrastata, dell'abbandono al senso comune religioso, che incalza in un momento di disperazione e di sconforto: coloro che predicano novità « o cose donde pensa che s'abbia a migliorare la repubblica » debbono essere mandati da Dio « visibilmente », e armati di « miracoli e contrassegni », come accadde per Mosè. Né tutti coloro che predicarono novità furono mandati da Dio, « ma dal Demonio, come Maometto e Minos; altri dalla prudenza, come Pitagora, ecc. »; e i tiranni, non deve forse l'uomo comportarli, « mentre da Dio sono permessi, il quale usa questi flagelli e fuoco e peste e guerra; e dove non ti dice altro, sta chieto, prega, ecc., e non ti mettere ad aiutare con novità, ecc. »? Alla fine, non « Viva, viva Campanella », ma « abbasso » se mai; non missione contro la tirannide, i sofismi, l'ipocrisia; ma di essi sopportazione. Non più lotta che contro se stesso e il proprio peccato: e starsi quieto, contento al *quia*, e non pensare più, e chiedere soltanto perdono; ed anche riposarsi alla fine, abbandonarsi, piangere.

La grandezza e la forza della canzone a Berillo consistono in questo stato di disperato abbandono e di ricerca di quiete e di riposo, di necessità di scaricare la tensione, di pacificarsi col potente che lo travaglia, lo opprime, lo imprigiona ma non lo distrugge. È anche questa, sotto la specie del pentimento, contestazione e polemica: contro se stesso, questa volta, contro la

forza incredibile del proprio cervello, contro i sette monti, contro la squilla, contro il proprio spirito missionario e rivoluzionario.

Ma la palinodia è così aperta e smaccata che, certo con incongruenza storica, ci fa quasi pensare agli accenti di quella notissima leopardiana, e ci fa intravedere, nei punti culminanti, i segni di un'ironia disperata:

*Osserva, uomo, osserva quella legge,
nella qual nato sei:
prencipe e sacerdoti sienti dèi,
e i lor precetti divini, quantunque
paiano ingiusti a te ed a tutto il gregge;
se Dio, per cui si regge,
diluvi, incendi e ferro usa quantunque
par giusto, e così quei ministri d'ira.
Dove Dio tace e vuole, taci e vogli;
con voti al porto aspira,
schifando via, non offendendo, i scogli.*

Forse qui, in questo momento d'abiura, non senti di nuovo la ribellione? Nota come i « ministri d'ira » siano ugualmente i principi e i sacerdoti e come questi ultimi, non meno dei primi, siano comparati ai diluvi e agli incendi. E nota ancora la pregnanza ironico-spregiativa del comodo precetto di non offendere gli scogli, ma di schivarli (una concessione, evidente, all'ipocrisia).

Certo, chi può vedere e conoscere il tormento interiore dei potenti? Sembrano « lieti e tranquilli sempre », ma lo « sdegno », il « sospetto », lo « zelo », « interni tarli » che li rodono, chi li conosce? Rimettiamoci alla giustizia dell'altro secolo, non dimentichiamo che « necessario è l'Inferno, che sempre arde » (o, col Salmista, che « del giusto, ancor che al tardo, il disegno riesce, / e de' malvagi l'empia voglia père »).

L'atto di contrizione, insomma, se non negato, è quanto meno insidiato di continuo, lungo tutta la linea della canzone, da molteplici smagliature, da un ragionare a rovescio che l'attento lettore non può non scorgere: nel pentimento, dunque, la protesta, la contestazione permangono.

VIII

Il n. 89 della *Scelta*, la stupenda elegia al Sole fu scritta « nella fossa » (Sant'Elmo), di Pasqua (cfr. v. 25): dunque o il 10 aprile 1605, o il 26 marzo 1606, o il 15 aprile 1607. Ogni possibilità di stabilire con precisione se essa sia anteriore o posteriore alla canzone a Berillo (primi del 1606) è purtroppo preclusa. Noi la collochiamo al termine di questi nostri appunti non per accertata cronologia, e neppure perché è l'ultima della *Scelta* pubblicata dall'Adami; ma perché ci sembra che con essa si tocchi l'altezza massima del canzoniere campanelliano, e che in essa i motivi addotti a ragione del nostro scritto siano lucidamente esemplati.

Giano, dio delle porte, non ha esaudito la preghiera del C. (gli ha negato la libertà: il riferimento può essere sia generico, al fatto che tutte le sue richieste di liberazione siano state disattese, sia specifico, al fallimento delle « vane speranze di fuga accarezzate durante il 1603 » [Firpo]); ora, di primavera, « per desio di caldo », indirizza la preghiera più opportunamente — « giusta » — al Sole (« Febo »), che è « insegna della semblea d'esso autore ». Il Sole è ora in Ariete, levato nella gloria della primavera, quando tutto rinasce, quando ogni sostanza vitale tende a « farsi emola » di lui. Il Sole, infatti, quale « vita, anima e senso d'ogni seconda cosa », avviva (di contro alla morte invernale) ogni cosa: anche le cose che non appaiono alla vista, che stanno celate nella terra (« segreta »), e le cose cui il gelo invernale ha tolto forza (« languida »), e le cose morte e le pigre. (L'esemplificazione è nei vv. 11-24 e 27-28: segreta — le « virtù ascose ne' tronchi d'alberi », le « gelide vene ascose » —; languida e pigra — i « tassi e ghiri », le serpi « smorte », in letargo —; morta — gli augelli che in Irlanda « muoiono », « gelando », « per mesi cinque »; l'« olive secche »). Tutte queste cose: fredde e gelate, si scaldano; immote, si mettono in movimento; letargizzate o dormienti, si destano. È il manifestarsi della primavera, in una visione ch'è fra i più alti vertici della poesia d'ogni tempo:

*Esca io dal chiuso, mentre al tuo lume sereno
d'ime radici sorge la verde cima.*

*Le virtù ascose ne' tronchi d'alberi, in alto
in fior conversi, a prole soave tiri.*

*Le gelide vene ascose si risolvono in acqua
pura, che, sgorgando lieta, la terra riga.*

*I tassi e ghiri dal sonno destansi lungo;
a' minimi vermi spirito e moto dàì.*

*Le smorte serpi al tuo raggio tornano vive:
invidio, misero, tutta la schera loro.*

*Muoiono in Irlanda per mesi cinque, gelando,
gli augelli, e mo pur s'alzano ad alto volo.*

(Versi, nei quali la complessa casistica della notevolissima salmodia delle lodi alla Provvidenza da parte delle cose della terra — n. 86 — e dell'efficacissimo commento, è come trasposta in una diretta essenzialità di immagini).

All'inaugurazione della primavera, che tutto rivive sotto i raggi del Sole, fa contrasto la condizione del Poeta che privo di luce e di calore, egli, cantore e filosofo del potente nume solare, « trema » più di ogni altro. Ai tre principi attivi della primavera (luce-calore-liberazione delle cose segrete) contrastano le tre condizioni negative del Poeta: tenebre, freddo, carcere (fossa, tomba).

E, con la Pasqua, il contrasto più deciso, fra la risurrezione da morte del Cristo e l'opprimente carcere del Poeta:

*Credesti ch'oggi anche Giesù da morte resurse;
quando me vivo il rigido avello preme.*

Egli vivo, egli verde (Cristo-olive secche che rampollano) è fatto cadavere sepolto. Egli supremo cantore del Sole, della luce, della vita, del senso delle cose. (Ecco la piena ribellione, o contestazione, in misura di argomentazione placata).

La lunga sequenza dei suoi meriti di apologeta, cantore, esaltatore del Sole prepara il fulmineo momento finale del canto: la preghiera al Sole è

preghiera rivolta ad intermediario, che la trasmetta a Cristo, « del mondo crede », all'Omnipotente Dio, generoso largitore di grazie, che i ministri empì negano al Poeta; al Dio, infine, « larghissimo fonte di tutte luci », che gli conceda la sua luce, ch'è sì la luce del Sole, ma anche quella della verità, della grazia, della vita. Il drammatico « miserere » si compone in eccezionale e quasi serena sicurezza: che la vita, la luce, il calore, la libertà gli abbiano ad essere restituite: a lui che rivelò la luce agli immersi nel sonno e nelle tenebre, a lui che rivendicò vita e senso al Sole, a lui che attorno al gran « simulacro » del Principe Senno edificò la visione di un'umanità nuova. Anche i termini della protesta e della contestazione si convertono nella serena sicurezza di un nuovo ordine di cose:

Tunc nostra invenient veracia dicta quietem.

Il tempo appariva ancora lontano, il tempo della pace beata, della nuova giustizia: nell'elegia di Sant'Elmo se ne respira quasi la possibilità. Dunque, il pentimento non fu che un attimo, una smagliatura, un abbandono, una disperata amarezza. Il Sole è là, vivo e rigeneratore, al centro del suo mondo. La cognizione del senso delle cose non s'invera soltanto nel dolore necessario alla vita, ma anche nella pace-in-luce finale. Fuori della morte.

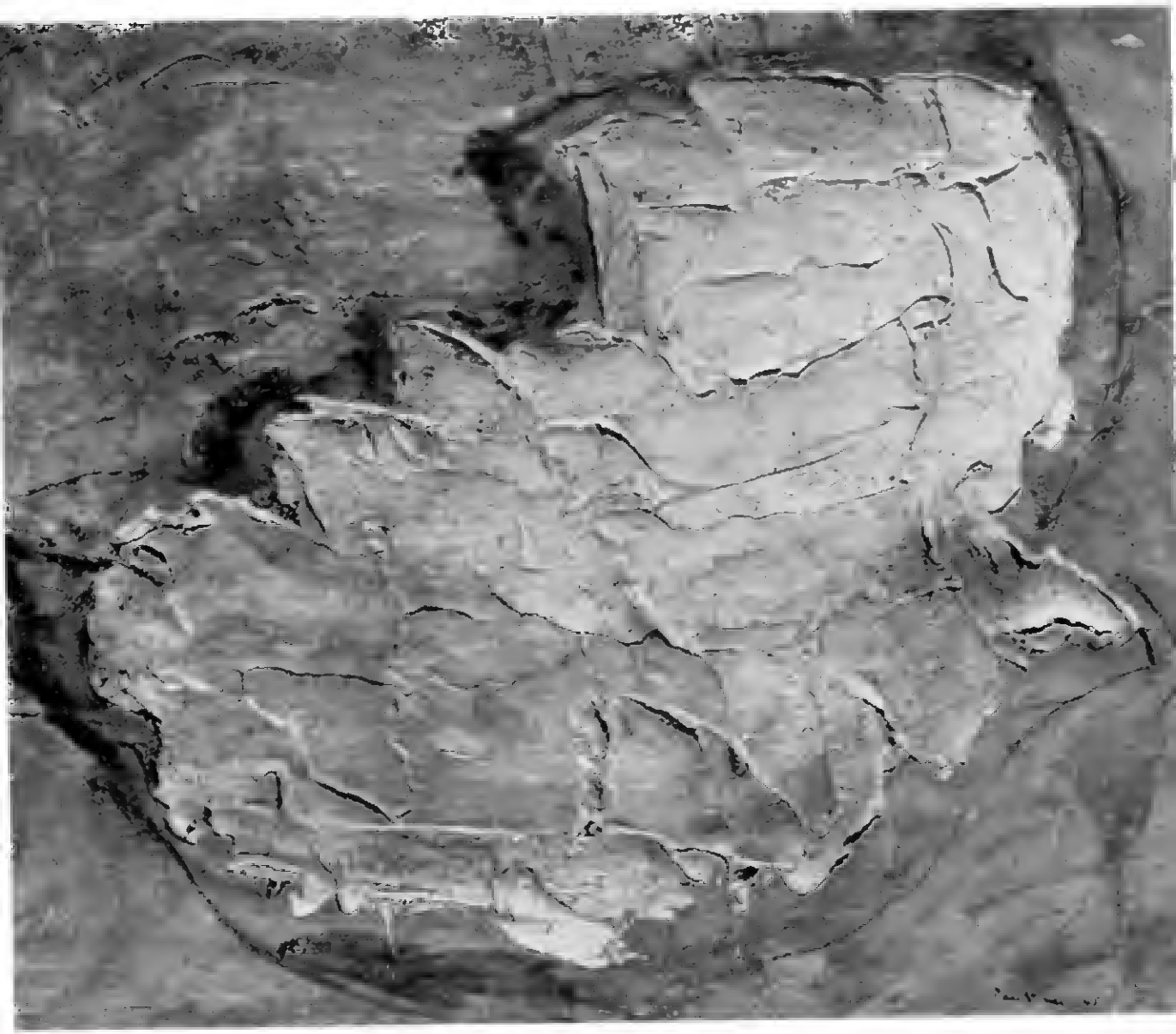
PAESE 1924

di

Carlo Montella

Credo sia accaduto a tutti, viaggiando in automobile, d'inverno, per luoghi ove la solitudine, i boschi, il freddo incombere dei monti infondano quasi una lugubre ansia, e solo elemento amico del paesaggio appare la strada che invita ad accelerare con una fretta di fuga, d'attraversare sull'imbrunire uno sconosciuto paese del quale ci è sfuggito il nome scritto sulle prime case dell'abitato. Rallentando a causa delle ineguaglianze del selciato diamo un'occhiata, di sotto in su, alle case che fiancheggiano la strada. Case di uno, due piani, dall'intonaco scolorito, con le finestre strette e prive di persiane. Dietro qualcuna di quelle finestre è già accesa una luce, la luce d'una lampadina avara: eccola, per un attimo riusciamo a vederla, quella lampadina, appesa senza alcun ornamento al filo che pende da un soffitto di travicelli imbiancati. E ci immaginiamo una camera fredda, con un grosso letto di ferro, un vecchio armadio, un lavabo in un angolo... Dio mio, possibile che dietro quelle finestre scorra una vita? Chi accende tutte le sere quella lampadina? Chi si corica in quel letto di ferro? Chi vive in quella casa, in quel paese freddo, triste, senza nome?...

Io so chi vive in quella casa, chi si corica in quel letto, tutte le sere, per tutta una vita. È il vecchio don Matteo, è don Tano dai gialli baffi spioventi, è lo zio Clorindo, è mio padre, sono io... No, io son riuscito a fuggire, non si rinserrano più intorno a me quei lugubri monti. È tutto solo



3 - Jean Fautrier: *La Fuite* (1945)



4 - Leoncillo: *Luce perduta* (1960)

un ricordo; e com'è per tutti i ricordi, anche i fatti più crudi si redimono in una appassionata tenerezza.

La nostra casa era fuori del paese, e non era una casa ordinaria. Era una vecchia villa a due piani, con un grande portone fiancheggiato da due colonne di pietra le quali sorreggevano un balcone, in mezzo alla facciata. Delle teste di cavallo, in rilievo di cotto, indicavano su due larghe porte, a destra e a sinistra dell'ingresso principale, che lì un tempo erano state le scuderie. Sull'intonaco grigio s'era persa ogni traccia di colore, e sebbene l'edificio non fosse cadente, per cento segni traspariva un lungo abbandono; e lo squallore, il senso di freddo e di malinconia che ispirava la vecchia villa, attingevano una tetraggine solenne.

Noi, cioè i miei genitori ed io, che avevo allora cinque anni, abitavamo al secondo piano, insieme con un'altra famiglia. Al primo piano viveva il padrone, da solo, in un immenso appartamento dove i parati pendevano a brandelli dai muri, le tappezzerie si laceravano al solo toccarle, corrose dall'umidità, e da ogni cosa emanava un tanfo repugnante. Nelle scuderie d'una volta erano state ricavate le abitazioni buie e malsane dei contadini.

Nessuno vedeva mai il vecchio don Matteo, la cui presenza tuttavia era a me rammentata ogni minuto dall'ammonimento di non giocare in modo rumoroso. «Corri piano — diceva mia madre. — Sotto c'è don Matteo». E l'immagine del vecchio padrone mi faceva subito desistere dal correre e dal saltare: non per un assennato riguardo, né per tema di sue rampogne, ma per una sospensione d'animo quasi angosciata in me suscitata dall'aspetto della sua miseranda vecchiezza.

Qualche volta mio padre mi conduceva con lui quando scendeva al primo piano per pagare la pigione.

Don Matteo stava in una poltrona, sdrucita sui braccioli e sullo schienale, le spalle coperte da uno scialle e un altro scialle sulle gambe. Tutto il suo corpo rattappito spariva sotto gli scialli, che non parevano adattarsi al rilievo d'una forma di carne, ma avvolgere sciattamente una scheletrica mummia. Don Matteo teneva le mani giallastre, dalle unghie lunghe e sudice, aggranchite sui braccioli; gialla era anche la pelle del suo cranio e delle guance infossate, su cui crescevano i peli d'una barba trascurata, che non

era più nemmeno una barba ma una muffa. Non solo egli non mi rivolgeva mai un complimento, una domanda, sebbene io educatamente lo salutassi come mi raccomandava mio padre, ma non pareva nemmeno accorgersi di me. Anche nelle rare parole che scambiava con mio padre, d'altronde, conservava una sua tetra assenza, e il suo sguardo rimaneva immobile e fisso come s'egli vedesse qualcosa, lontano, che gli altri non potevano distinguere.

Quando noi eravamo venuti ad abitar là, la vecchia donna Michela era già morta. I nostri vicini, i contadini, la rammentavano come la padrona, sebbene ella non fosse mai stata la moglie di don Matteo. Invaghitosi di lei, una contadina, il pregiudizio del suo stato signorile gli aveva vietato di sposarla. Ne aveva avuto una figlia, morta di meningite in età di tre anni. Era stata una morte atroce. Per giorni e giorni la piccina aveva urlato senza respiro: quando i suoi resti erano stati dissepolti per esser sistemati in un loculo, si era potuto vedere che il male aveva avuto la forza di aprire le suture delle ossa craniche. Lo strazio di quella morte era stato interpretato come un segno della punizione divina: la figlia del peccato aveva pagato la colpa dei genitori coniugatisi fuori dei sacramenti.

La superstizione aveva creato a poco a poco un'aura di maledizione intorno alla sventura dell'allor giovane don Matteo e della sua concubina. Al punto ch'essi stessi, tormentati dalla coscienza del peccato, dal ricordo delle agghiaccianti grida della bambina che parevano ancora echeggiare per tutta la casa, s'erano ostilmente allontanati l'uno dall'altro, vivendo come due estranei nel vasto appartamento del primo piano. Così, ciascuno col proprio tormento, nel terrore d'una maledizione non ancora placata, senza mai più uscire da quella casa, avevano compiuto giorno per giorno il cammino d'una intera esistenza fino all'estrema decadenza della vecchiezza.

Ecco, forse le immagini di tale vita, più desolanti di quella della morte, contemplava don Matteo, le mani aggranchite sui braccioli della poltrona, lo sguardo fisso davanti a sé, come non accorgendosi nemmeno di chi gli stava seduto accanto e gli parlava.

Davanti alla nostra casa passava la strada, larga e polverosa, e sulla strada passavano le automobili. Una ogni tanto, annunciandosi da lontano

con la tromba. Passavano anche delle corriere, di color blu, con cesti, valige, balle, legati sul tetto. Mia madre ed io le chiamavamo coi nomi dei paesi di destinazione ed esse costituivano dei punti di riferimento cronologici da un capo all'altro della giornata. « È passato San Martino... », « È passato Monteforte... », « È passato Baiano... ». Come avevo imparato a riconoscere le corriere, così riconoscevo anche le automobili che passavano, sempre le stesse, sebbene non ad ore regolamentari. Trabalzavano sulle balestre a causa delle buche, e avevano grandi parafanghi simili a orecchie, la capotte che pareva una tenda da campo. Sapevo distinguere l'una dall'altra per la forma del radiatore, per la linea del cofano, per altri particolari che io stesso non avrei saputo indicare.

M'immaginavo che le persone che viaggiavano su quelle automobili fossero dirette a luminose e gaie città. Che impressione doveva far loro attraversare il nostro triste paese? C'era nessuno che alzava, sia pure per caso, gli occhi alle finestre della nostra casa? Sapeva nessuno che là, in quella casa, dietro una di quelle finestre, c'ero io?

Un giorno — era un pomeriggio freddo, uggioso d'autunno — udii un rumore diverso dai soliti, un rumore più grosso. Si udivano anche gridi, lontano. Poi passò un verduraio bastonando a tutta forza il ciuco del suo carrettino; il ciuco galoppava come poteva e il verduraio si voltava indietro. Passarono anche delle persone a piedi, correndo e voltandosi indietro. Intanto quel grosso rumore si avvicinava e i gridi con esso. Apparvero uno, due, tre camion pieni di uomini vestiti di nero, con fucili e bastoni. Mia madre s'era accostata a me, dietro i vetri della finestra. « I fascisti » disse. Ed ecco il primo camion fermarsi bruscamente proprio davanti alla nostra casa, e gli uomini che v'erano sopra gridare e agitare i bastoni verso le nostre finestre. « Cosa fanno? » domandai. « Dio mio... » mormorò mia madre. Era diventata terrea, tremava. Mi strappò dalla finestra. « Ma perché gridavano? » domandavo. Ero impressionato: pareva che gli uomini del camion ce l'avessero proprio con noi. O con chi altro? Certo con qualcuno della casa.

I nostri vicini erano i signori Jandolo, possidenti di modesta ma sicura agiatezza. Facevano il pane in casa, una volta la settimana, cuocendolo in un

forno grande come una spelonca, che occupava quasi mezza cucina. Avevano tutti, padre, madre, figli, la complessione dei mangiatori di pane. Massicci senza tendere all'obeso, un adipe solido tendeva in ogni punto la stoffa dei loro vestiti; un adipe che pareva costituito da tante pagnotte modellate a formare un corpo umano: pagnotte erano le guance spesse e tonde, pagnotte i grandi seni delle donne, pagnotte le spalle, le natiche, i polpacci... E il carattere, l'umore, la costante disposizione d'animo di tutti i membri della famiglia — d'una pacatezza solida e un po' ottusa — pareva corrispondere alla condizione di sazieta di chi stia digerendo una grossa pagnotta.

La signora Adele non aveva più d'una quarantina d'anni; portava i capelli raccolti in una crocchia della grandezza d'una cipolla sul sommo della testa; il suo grembo, quando sedeva presso il braciere, con i piedi posati larghi sulla pedana, era vasto come un letto. Ella lavorava ininterrottamente all'uncinetto, confezionando delle strane conchiglie che, cucite insieme, avrebbero formato una immensa coperta. Il marito, don Tano, aveva più anni di lei, forse cinquanta, e a me pareva un vecchio. Aveva radi capelli biondi e lisci color paglia, e baffi setolosi e spioventi dello stesso colore. Non parlava quasi mai e tirava dalla pipa lente boccate d'un fumo terribile. La sua gravità non celava pensieri profondi, né forse pensieri di nessun genere, ma esprimeva la consapevole autorità del pater familias. Norina, la figlia diciottenne, portava grosse trecce avvolte intorno alla testa a mo' di cercine, e aveva un nasetto minuto in mezzo alla faccia rubiconda e cosparsa di lentiggini simili a una spruzzata di crusca. Era lei che impastava il pane, affondando le braccia nella madia e piegandosi sui larghi fianchi. Ella aveva inoltre una straordinaria destrezza nell'afferrare al volo i grossi topi che infestavano le soffitte. A volte mi invitava a seguirla in quelle eccitanti spedizioni: afferrava i topi e li uccideva sbattendoli per terra con una forza che ne frantumava le ossa; poi ne faceva un mazzetto, prendendoli per la coda, divertita e orgogliosa della preda. Vincenzo — Cenzino, come lo chiamavano in casa — era un ragazzo di nove anni, di cui mia madre invidiava la solida complessione, l'appetito, il non soffrir di nessun malanno. I pantaloni corti che portava pareva dovessero schiantarsi ogni momento intorno alle sue cosce e alle sue natiche zeppe. Egli faceva la lezione, accanto al lume a petro-

lio, con la stessa calma tenacia con cui mangiava gravemente enormi pezzi di pane e lardo all'ora della merenda. Non mi degnava molto, essendo io più piccolo di lui; quando giocavamo insieme aveva un istintivo, ma sarcastico riguardo per la mia fragilità, e a volte mi faceva degli scherzi stupidi, come farmi sedere in un posto dove aveva versato dell'acqua o infilarmi nel collo uno scarafaggio. Queste cose lo facevano ridere.

Lo zio Clorindo costituiva un'anomalia, sotto tutti i punti di vista, nella famiglia Jandolo. In primo luogo era alto, secco, d'una complessione legnosa di longilineo; poi era loquace, d'una loquacità arguta e rodomontesca; infine aveva delle « idee pericolose ».

Sulla consolle del salotto c'era una sua fotografia, fastosamente incorniciata, in cui egli compariva in divisa di sergente d'artiglieria, con i gradi che disegnavano sulle maniche della giubba estrose volute ed intrecci, e pesanti alamari sul petto, e bottoni lucenti, come nelle uniformi dei primi del secolo. La sua espressione era fiera e le punte dei mustacchi ritte come aculei. Quell'aria, quel piglio militaresco, gli erano naturali ed egli li aveva conservati. I suoi capelli grigi tagliati a spazzola erano gli stessi della fotografia, a parte il colore, e i baffi, grigi anch'essi, erano solo un po' meno folti, ma sempre con le punte spavalamente in su.

Tutte le sere, in ogni stagione, anche nel più rigido inverno, quando la neve era alta, dopo aver fumato con rapide boccate la pipa accanto al braciere, lo zio Clorindo usciva. Indossava un pesante giaccone tre quarti col bavero d'astrakan e le tasche tagliate verticalmente, e traversando la stanza da pranzo, a mo' di saluto diceva regolarmente: « Faccio una passeggiata ». Annunciava la cosa, puntuale e immutevole, con un tono quasi di sfida, come a dire: « Vediamo se qualcuno si oppone ». E quelle immancabili parole erano accompagnate da un gesto, immancabile anch'esso: con la mano destra batteva due o tre volte sulla tasca del suo giaccone dal bavero di astrakan, come alludendo a qualcosa che tenesse appunto in tasca, qualcosa che autorizzasse e confortasse il tono di sfida delle parole. Il fratello, don Tano, a mo' di risposta volgeva appena la testa, mentre la cognata seguiva a lavorare all'uncinetto; ma un profondo sospiro sollevava il suo seno mentre i passi dello zio Clorindo si allontanavano.

Una volta — una sera d'inverno, appunto — dopo pochi minuti che lo zio Clorindo era uscito, e doveva quindi trovarsi a pochi passi da casa, si udirono improvvisamente dalla strada due detonazioni. Sebbene le imposte fossero chiuse e le finestre stoppinate per il freddo, nel silenzio della sera quei colpi rimbombarono come se fossero stati sparati nella stanza accanto. Don Tano appena sussultò; guardò la moglie in tralice e senza volger la testa, indi, toltasi la pipa di bocca, disse semplicemente: « Un fucile da caccia. Hanno voluto far paura a un ladro ». E si rimise la pipa in bocca. Tali parole, e più ancora il tono col quale erano state dette, e la nuvola di fumo che a suggello di esse si levò gravemente dal fornello della pipa, seppero soffocare un'apprensione violenta, più o meno oscura, nell'animo di tutti.

Ma dopo qualche minuto, tirate altre due boccate dalla pipa, senza dir nulla e senza fretta, don Tano si alzò, uscì dalla stanza — seguito dallo sguardo della moglie che depose in grembo l'uncinetto — e tosto riapparve, avviandosi per uscir di casa, con indosso un giaccone somigliante a quello dello zio Clorindo e con il fucile sotto il braccio. Traversò la stanza senza guardare nessuno, senza dire una parola, e senza che nessuno ne rivolgesse a lui.

Allora anch'io, ch'ero un bambino, capii che stava succedendo qualcosa di grave. Come si udì lo sbattere della porta, e i passi di don Tano allontanarsi per le scale, la signora Adele cadde in ginocchio sulla pedana del braciere, alzando le mani congiunte sulla testa. « Vergine dei sette dolori, salvate mio marito! — cominciò a pregare quasi gridando. — Signore nostro Gesù Cristo che siete morto per noi, proteggeteci tutti! Maria santissima e immacolata, stendete la mano su questi poveri innocenti! ».

Improvvisamente, nella tragica commozione che il suo disperato implorare aveva già messo nell'animo di tutti, ella tacque, e volgendo intorno uno sguardo imperioso: « Pregate! Pregate tutti! — ingiunse. — In ginocchio! ». E tutti s'inginocchiarono sulla pedana del braciere: i figli, mia madre, e, dopo una pavida esitanza, mio padre. Allora ricominciò l'implorare, in coro, confuso, e all'implorare si aggiunse il pianto.

Io ero rimasto in piedi, smarrito, e mia madre mi teneva stretto a sé con un braccio.

Le preghiere conclamate con passione, i singhiozzi delle donne, il loro

volger le facce lacrimose verso il soffitto, e il ricordo dei due spari nella notte, e don Tano uscito col fucile sotto il braccio: tutto era per me straordinario. Straordinario come nell'animo d'un bambino può apparire un fatto tragico, pel mescolarsi in esso d'una immancabile dose di curiosità e di spettacolo. Infatti, a un certo punto, quello che mi attrasse più di ogni altra cosa furono le grosse ombre sul muro, che ripetevano grottescamente il gestire delle braccia tese in alto, in un tremolare fitto, incessante, causato dalla fiamma del lume a petrolio che avrebbe dovuto esser regolata.

A un tratto, con lo stesso imperio con il quale aveva ordinato a tutti di inginocchiarsi, la signora Adele tagliò l'aria col braccio facendo tacere le preghiere: aveva udito dei passi per le scale. Li riconobbe: i passi del marito e del cognato. Erano loro. Tornavano. Lentamente ella volse gli occhi ancora una volta in alto, verso il soffitto, e poi intorno, sui volti degli altri. Quindi si asciugò con la manica la faccia, e con gravità abbandonò la posizione gnoflessa tornando a sedersi e raccogliendo nel grembo l'uncinetto, la matassa di cotone, le strane conchiglie destinate a diventare una coperta. E questo fu un segnale per gli altri.

Quando don Tano e lo zio Clorindo entrarono, tutti erano compostamente seduti intorno al braciere. Ma un segno d'angoscia e di lacrime era rimasto sui volti, né sfuggì agli uomini.

Mentre don Tano passava, senza dir parole, nell'altra stanza a liberarsi del giaccone e del fucile, lo zio Clorindo si fermò presso il tavolo, regolò la fiamma del lume a petrolio, e ci guardò con gli occhi socchiusi, con una espressione grata per aver trepidato per lui, e a un tempo aspra, sprezzante. « Sono troppo vigliacchi per venirmi addosso — disse. — Lo sanno che porto l'osso di prosciutto in tasca! ». E senza ridere trasse dalla tasca del giaccone, mostrandola alla vista di tutti, una enorme rivoltella a tamburo. Io rimasi sbigottito, e tutti trattennero il fiato. « Così, caro Nicola, avesse avuto questa precauzione anche tuo padre! » soggiunse lo zio Clorindo. E fatta sparire nella tasca del giaccone la rivoltella, uscì dalla stanza.

Le ultime parole le aveva rivolte a mio padre, al quale — non m'ero mai domandato per quale ragione, e solo ora, per la prima volta, la cosa mi sorprende — egli dava del tu.

Sapevo che lo zio Clorindo aveva aiutato mio padre a trovar casa. Egli era stato amico del nonno Bartolomeo, che non avevo mai conosciuto essendo morto prima ch'io nascessi.

Sul comodino mio padre teneva una fotografia del nonno Bartolomeo in una cornicetta di legno. Egli vi appariva in piedi, come se si fosse messo sull'attenti davanti al fotografo, fissando questo, o meglio l'obbiettivo, con un'espressione arguta di sfida, nella quale si manifestava l'imbarazzo di un evento inconsueto e l'ambizione, per altro ironica, di conferire alla propria immagine una spavalderia affabile e cattivante. Dall'altezza della spalliera di una sedia, che appariva accanto a lui, la quale gli arrivava alla vita, si capiva ch'era un uomo di corporatura minuta. La testa era calva. Nei lineamenti, piuttosto grossolani e pesanti, non potevo ravvisare nessuna somiglianza con mio padre.

Tutte le cose che riguardavano da vicino e da lontano il nonno Bartolomeo erano spiacevoli per mia madre. Il suo nome, prima di tutto, ch'ella era riuscita con bellicosa opposizione ad allontanare dalla mia culla di primogenito; le sue fattezze volgari, ch'ella temeva potessero rinnovarsi in me; le sue idee, infine, che a giudicare dal tono col quale sovente mia madre ne parlava — « Le idee di tuo padre!... » — rivolgendosi a mio padre, dovevano essere sotto ogni aspetto condannevoli. A quelle parole di mia madre, mio padre pareva tutte le volte essere oppresso da un'oscura pena: fissava lo sguardo davanti a sé, senza rispondere, e si capiva come nel suo penoso silenzio volesse garantire a se stesso un rispetto, un culto segreto, forse, per quella riprovevole cosa ch'erano state le idee di suo padre. Del resto io non potevo intuire niente di tutto questo.

Ma una cosa ero tuttavia riuscito a intuire: l'esistenza di un rapporto misterioso fra le idee del nonno Bartolomeo e la sua morte. Della quale non sapevo come fosse avvenuta, né m'ispirava alcuna curiosità — giacché la morte era ancora per me un valore ambiguo, il più ambiguo fra tutti — ma che avevo capito esser stata connessa con un fatto pauroso. « La notte che aggredirono mio padre... ». Queste parole avevo udito più d'una volta, subito stornate, vietate, condannate da altre: « Non parlare di queste cose in presenza del bambino! ». Ne ricevevo, infatti, un turbamento che mi inibiva ogni domanda.

« Le idee di tuo padre!... » mia madre rinfacciava al mio. « Le idee di mio cognato!... » sospirava la signora Adele. Cos'erano quelle idee?

Nelle domeniche assolate d'inverno o nelle lunghe sere d'estate, quando scendevo a volte con i miei genitori a passeggiare lungo il viale d'ippocastani che, dietro la villa — avanzo del parco d'una volta — s'inoltrava fra le terre di don Matteo, vedevo spesso lo zio Clorindo intrattenersi col colono Minuccio, sull'aia antistante la casa di questo.

Minuccio ci salutava rispettosamente. Era un uomo giovane, alto, pallido; aveva un'espressione seria, malinconica, e di quando in quando era preso da forti attacchi di tosse.

Qualche volta lo zio Clorindo chiamava mio padre: « Nicola, vieni anche tu qui con noi ».

Questo indispettiva mia madre. Ella era capace di conservare un chiuso malumore per tutto il giorno. « Preferisci parlare con quel contadino che passeggiare con me? — diceva aspra. — E poi non voglio che nostro figlio giochi col suo: sicuramente gli attaccherebbe i pidocchi! E nemmeno voglio che ascolti i vostri discorsi. Questo meno che mai! Già, infine gli Jandolo sono anch'essi dei contadini, e anche tuo padre... ».

Umiliato, paziente, mio padre chinava il capo. Si fermava un poco a parlare con lo zio Clorindo e col colono Minuccio, mentre mia madre ed io camminavamo su e giù pel viale.

Sebbene mi annoiassi, non mi crucciava la proibizione di giocare con Sabatino: l'idea dei pidocchi mi ispirava tale repugnanza che non riuscivo a considerarlo un bambino come me. Anche il modo in cui era vestito, poi, era sgradevole. Portava sempre gli zoccoli ai piedi, dei pantaloni lunghi che avevan tutta l'aria d'esser delle maniche di giacca cucite insieme, e un berretto a visiera calato sulla fronte come un uomo. No, non avrei mai potuto giocare con un bambino vestito così. A volte egli veniva a girarmi intorno, osservandomi con curiosità, forse con l'umile desiderio d'invitarmi a fare qualcosa con lui; ma io lo ignoravo.

Una sera d'estate, quasi al tramonto, i signori Jandolo erano scesi anche

essi in giardino a passeggiare, eccezionalmente. Mia madre, conversando con la signora Adele, s'era incamminata lungo il viale d'ippocastani, ed io, attardomi a stuzzicare un formicaio, ero rimasto indietro. A un certo momento mi trovai accanto Sabatino. Mi s'era avvicinato silenziosamente, camminando coi piedi scalzi. Aveva dei pantaloncini corti, la camicia aperta sul petto, e non portava il solito berretto da uomo. I suoi capelli, più biondi dei miei, erano pettinati con una diligente scriminatura ed erano lucidi e fini. I nostri sguardi s'incrociarono, e ad un tratto egli mi sorrise e, senza dir nulla, mi fece cenno d'andar con lui, come se avesse voluto mostrarmi qualcosa. Partì leggero, correndo scalzo, ed io lo seguii. Girammo intorno alla siepe e traversammo l'aia, facendo abbaiare il cane alla catena.

Una fitta pergola di vite proteggeva dal sole l'ingresso dell'abitazione colonica, un seminterrato vasto e buio come un antro. Qui, sulla soglia, la moglie del colono Minuccio, Agnese, stava allattando la bambina che le era nata da poche settimane. Sabatino si fermò presso la madre e, volgendosi verso di me mi mostrò, sorridendo, la sorellina: ecco, era questo che voleva farmi vedere, come una meraviglia.

La madre mi guardò, sorrise anch'essa. «Sei il figlio dei signori giovani?» mi domandò.

Sabatino lisciava la testa della sorellina, coperta da una peluria bionda. Provai un senso d'imbarazzo, perché non sapevo che fare, e mi accoccolai in terra. Non mi interessava quella sua sorellina ed ero deluso della cagione per cui mi aveva condotto là; ma non sapevo decidermi a venir via.

La madre di Sabatino stava seduta su uno sgabello, e tenendo la neonata deposta in grembo la allattava, leggermente china su essa. Il suo corpetto era aperto, e tutti e due i seni ne sgorgavano, tondi e bianchi. Ella s'era tirata sulle ginocchia l'amplissima gonna, che ricadendo ai lati in un pesante drappoggio rivelava le sue gambe, bianche, lisce, e più oltre, sotto l'ombra della gonna, le sue cosce, lievemente aperte, tenere, nivee. La mia età ignara escludeva un turbamento dei sensi, nondimeno io contemplavo quei seni, quelle cosce, sentendomi pervadere da una sensazione di stupore: sì, lo stupore di scoprire quella tenerezza di carni, quel biancore, quella morbi-

dezza di forme sotto le vesti di una contadina. E alzati gli occhi, quasi a cercare una conferma a quella stupefacente rivelazione, scrutai il volto della donna. Appena abbronzato dal sole, due trecce fra il castano e il biondo avvolte un po' più in alto della fronte, la bocca delicata, i denti perfetti: sì, anche quel volto era una rivelazione di bellezza. Come era bella Agnese!... Allora, solo allora avvertii un turbamento sconosciuto e dolcissimo. Fui colpito dall'odore di Agnese, un odore caldo, denso, che mi piacque, anche se per tanta parte era pur sempre un odore di contadina. Quindi provai il desiderio di infilarmi sotto i drappaggi della gonna, che formava come una capanna, di sentirmi racchiuso dal morbido, caldo biancore delle cosce di Agnese. La quale a un tratto, quasi avvertendo il mio sguardo, dopo avermi fissato un momento con un sorriso stupito, aggrottando leggermente la fronte, toccò con una mano la gonna tirata sulle ginocchia, che ricadde da sé, giù fino alle caviglie, lasciando scoperti solo i suoi piedi grossi e sporchi di terra.

Passò l'estate e vennero i primi freddi d'autunno. Stavo sempre in casa e non scendevo più in giardino. Di dietro la finestra della cucina vedevo a volte Sabatino, rinfagottato in vestiti pesanti e di nuovo col suo berretto da uomo tirato fin sul naso.

Una sera, dai signori Jandolo, sapemmo che il colono Minuccio era stato ricoverato in ospedale.

Il superstizioso riserbo che vietava di pronunciare i nomi di gravi malattie, avvolse quel fatto in un alone di mistero, quasi di sospettoso timore. Ma un altro genere di riserbo vietava il discorso aperto: la grave malattia del colono Minuccio pareva da ricondursi a violenze da lui subite e che lo avevano irreparabilmente indebolito. Tutto quel ch'io potevo capire lo ricavavo da brani di frasi, da parole incautamente sfuggite in mia presenza allo zio Clorindo, quando a volte, prendendo sotto il braccio mio padre, lo tratteneva parlando sotto voce. «Pleurite: ma c'è sotto qualcosa di peggio... Già era stato in sanatorio tre anni fa... Gli avevano sfondato i polmoni... come tuo padre, caro Nicola...». Mio padre ascoltava corrucciato, con gli occhi a terra.

Venne la neve; il freddo era terribile. Una volta che io facevo delle storie per una pietanza che non gradivo, mia madre mi disse severa:

«Pensa a Sabatino che non ha da mangiare, e si ammalerà anche lui come suo padre».

Perché Sabatino non aveva da mangiare? Non c'era sua madre per dargliene?

«Anche sua madre non ha da mangiare. Non puoi capire».

Infatti non capivo, ma non nel senso che intendeva mia madre. Non capivo perché nessuno aiutasse Agnese, se veramente non aveva da mangiare. Nelle lunghe sere d'inverno restavo a guardare, perdutamente, nella solitudine tenebrosa della campagna, certe luci lontane a ognuna delle quali corrispondeva un casolare, di quelli che di giorno vedevo sparsi nei poderi della vallata e delle prime pendici dei monti. Il chiarore di quelle luci pareva facesse una fatica immensa a trapassare l'oscurità, di quando in quando attenuandosi e smorendo, per poi rifarsi vivo fiocamente; e pareva volesse dir qualcosa, di misterioso e di triste, come un lamento, in quella oscurità che avvolgeva tutto e in cui perfino il bianco della neve si perdeva nell'oceano della notte.

Le parole di mia madre avevano destato in me un'ansia vigile, riflessiva. Non mi turbava il pensiero di Sabatino, ma quello di Agnese. Riffiorava nel mio animo, sotto la forma di un impulso di fratellanza, il sentimento che la scoperta della sua bellezza, della sua tenera bianchezza, vi aveva agitato per un momento, quella sera d'estate. Perché nessuno aiutava Agnese?

Un giorno, tornando a casa, mio padre disse che il colono Minuccio era morto. Mia madre sospirò.

Quella sera, cosa mai accaduta, lo zio Clorindo venne in casa nostra per parlare con mio padre. Aveva un'aria cupa. Negli ultimi tempi era andato spesso all'ospedale a visitare il colono Minuccio. Ora si trattava di vedere se era possibile aiutare in qualche modo la famiglia. Egli aveva un progetto: se don Matteo, sempre più bisognoso di cure e di assistenza, avesse accolto Agnese in casa sua... Era una casa immensa, disabitata. Ad Agnese bastava un tetto; poi avrebbe potuto lavorare a giornata in un podere.

«A te don Matteo si è affezionato. Andiamo insieme a parlargli».

«Sì... — Mio padre non seppe rifiutare. — Ma parlerete voi. Io non saprei».

Mia madre, andando su e giù dalla cucina, aveva ascoltato.

«È un'opera di carità cristiana — disse a tavola —, ma tu che c'entri? Non vorrei che lo zio Clorindo con quella contadina...».

Mio padre abbassò gli occhi sul piatto.

Negli ultimi tempi era entrato in dimestichezza con don Matteo. Avevano scoperto d'essere entrambi collezionisti di francobolli. Mio padre aveva una collezione ordinatissima, in un bell'album verde, ma di scarso valore. Don Matteo possedeva una raccolta disordinata, mezzo mangiata dai topi, ma con dei pezzi rarissimi. A volte mio padre si tratteneva intere serate accanto alla sua poltrona, a sistemare diligentemente quei preziosi pezzetti di carta su dei fogli bianchi, con le linguelle gommate. Don Matteo sorvegliava quel lavoro con un sorriso avido. «Tanti anni fa... — diceva di quando in quando — Ero giovane allora... Chi avrebbe pensato che sarebbero diventati un valore?... ». Il suo sguardo si accendeva. Il senso cupido del valore di quei pezzetti di carta gli comunicava un guizzo di vita simile all'ultima fiamma di una candela consumata. «Questo, questo! — diceva. — Il “due grani” di Sicilia: quanto vale?... Pazzie! Pazzie! Non ci posso credere! ». Ma il suo sguardo si accendeva ancor più, ed egli seguiva l'abile lavoro di mio padre senza distogliere un attimo gli occhi dalle sue mani.

Quella sera stessa mio padre e lo zio Clorindo andarono a trovare don Matteo. Mia madre ed io ci trattenemmo dai signori Jandolo. Fuori c'era la neve. La signora Adele e mia madre conversarono come sempre. A un certo punto Norina portò una federa di guanciaie piena di quelle conchiglie lavorate all'uncinetto, la rovesciò sul tavolo, accanto al lume a petrolio, e tutti si misero a contare: erano quattrocentoventi conchiglie. Ne mancavano quasi altrettante prima che il lavoro fosse compiuto. Che meravigliosa coperta sarebbe stata!

Mio padre e lo zio Clorindo tornarono presto. Il vecchio don Matteo s'era irritato. Egli aveva già dato parola e fra pochi giorni un nuovo colono

sarebbe venuto ad abitare nella casa di Minuccio. Ma Agnese... La proposta d'accoglierla in casa l'aveva insospettito.

«Io! E che c'entro io? È ancora giovane, può fare la puttana».

Lo zio Clorindo indossò il giaccone dal bavero d'astrakan e uscì, cupo, in ritardo per la passeggiata. Mio padre rimase silenzioso accanto al braciere.

«Sapete, sono quattrocentoventi!». Norina si rammentò d'informarlo, e mio padre parve contento d'interessarsi della coperta.

Quella sera, mentre mia madre mi spogliava per mettermi a letto, avendo io rimuginato quel po' che avevo potuto capire dalle parole dello zio Clorindo, domandai:

«Che vuol dire fare la puttana?».

Mia madre rimase un momento assorta, guardando il muro dietro di me; improvvisamente levò il braccio e mi colpì con uno schiaffo fortissimo.

PER MARIO PANNUNZIO

Una nenia e una nota

di

Antonio Barolini

*Te ne sei andato
senza dire perché
e prendere commiato
dal cicaleccio caffè.*

*Non ire politiche
sul divario inesprimibile
delle mitiche idee.
Sembravi godereccio
e bonario, tu, saldo
alla realtà inflessibile.*

*O sapiente bambino,
ti amavo per l'innocenza
viva dentro lo spino
dell'orgoglioso intelletto.*

*Sapevo che sono
il pungolo, l'essenza,
il dono e la corona
del giorno perfetto.*

*Ne versano la memoria,
la coscienza accesa
in chi vive e resta
a dipanare la storia:*

*filo del tessuto,
spola che ne contesta
(cenobita perduto)
il grezzo, l'untume,
il prezzo, il nitore.*

*Col règolo, con l'inchiostro,
li discernevi sul tramato
di ogni pagina decimale,
chiusa e intatta nel rigore.*

*In un chiostro di purezza,
con mente insoddisfatta
coltivavi un'ostinata
dottrina intransigente
d'immacolata ebbrezza.*

*

*Voglio avere per te
ritmi casti, laicali,
offerta sulle ali
di una speme divina.*

*« O Signore, Signore,
questo amico era cielo:
ascolta la mia stanza
in frantumata rima,
o Dio del mio vangelo.*

*Era affamato a cercare
ordine e carità
col protervo brontolare
giustizia e libertà.*

*Un tale che visse
questo suo tempo randagio,
malato e confuso,
presagio d'Apocalisse;*

*intento a far chiaro
nell'intricato destino
degli umani costretti
da pavidetti affetti.*

*Così io, poeta,
giungo le mani di creta,
annoiato al caffè:
faticato essere:*

*Signore clemente,
pronuncia l' « èffeta »
sul compagno pudico,
soldato ilare.*

*Umile, diffidente
e schivo del mondo
e di te.*

*Signore,
se n'è andato, senza
lagno o commiato
né dire perché.*

Mario Pannunzio, nato a Lucca nel 1910, morto, quasi repentinamente, a Roma, nel febbraio del 1968, fu soprattutto il fondatore e il direttore de *Il Mondo*, settimanale politico e di cultura che pubblicò dal 1949 al 1966, in ben ottocentonovanta numeri. Ad esso collaborarono tutti, o quasi tutti, i migliori ingegni dell'Italia che ci fu e ci è contemporanea. Egli scoprì anche e rivelò molti giovani, che sono oggi fra i massimi esponenti dell'intelligenza attiva del nostro Paese.

Pannunzio e *Il Mondo* furono un unico singolare esempio di autorità morale, di difesa delle libertà democratiche, di coraggio combattivo e polemico e di rispetto delle idee altrui, quando fossero lecitamente e onestamente espresse e praticate. Fu uomo probo, galantuomo laico nel più perfetto senso del termine e aristocratico, spiritualmente parlando, sdegnoso di ogni ambiguità. Credeva fermamente e seriamente nell'immanenza della storia; ma seppe voler bene e rispettare anche me, quando non mi sentii più di credere alla storia come ci credeva lui. Anzi, con la sua polemica, mi aiutò a chiarire a me stesso il significato di alcune esperienze che avevo vissuto e che potevo giudicare da mie conquistate prospettive diverse.

Era, anche nel lavoro, uno scrupoloso artigiano. Sceglieva lui le fotografie per il suo settimanale; lo disegnavo, ne squadrava le pagine, lo impaginava lui, ne discuteva e controllava ogni riga.

Avevo imparato a stimarlo e ad amarlo fraternamente e a portargli gratitudine per l'esempio di laboriosità, di pulizia, di ostinazione, di chiarezza e di allegra cordialità che mi aveva sempre dato e mi dava. E perché aveva un acuto e appassionato senso della giustizia, che è il modo più alto d'intendere la carità. Perché, infine, egli non credeva a un Dio convenzionale; ma ai valori interiori, calati nella coscienza. Essi sono e restano, sempre, la più alta testimonianza di Dio; in noi; anche quando, come accadde a lui, per ragioni di pudore, di dignità e di rispetto di una propria razionalità, ci si proclama agnostici. Ma non era un tepido agnostico: era un uomo, invece, di grande pulita fede in quello che faceva e in cui credeva.

Fece cessare le pubblicazioni del suo settimanale, quando ritenne di avere assolto il compito che si era proposto, fondandolo.

Non appena ne appresi la morte, dettai a me stesso questa nenia funebre, la ritimai, la tormentai, la perfezionai in me stesso, divenne un'ossessione del mio affanno e del mio dolore.

Il mio rimpianto di lui, la mia preghiera per lui, ancora, gli sopravvivono con me. Pubblicandoli, li affido a chi crede nella memoria del visibile e a chi crede nel suffragio, come io credo, che opera anche nella memoria dell'invisibile; e accoglie nel suo seno, per la promessa stessa del divino Maestro della nostra cristiana civiltà, i puri di cuore e gli operatori di giustizia.

Egli, certamente, fu intrepido campione degli uni e degli altri.

DANTISMO FIORENTINO DEL PRIMO NOVECENTO*

di

Lanfranco Caretti

Per una storia della fortuna dantesca, ovvero del « dantismo », nel nostro secolo, gioverà tenere d'occhio, accanto ai testi più celebri della cultura ufficiale e specialistica, anche le pagine delle riviste o dei periodici in cui la critica cosiddetta « militante » ha via via manifestato, sia pure in modi soltanto episodici e talvolta persino troppo disinvolti, i propri consensi ed i propri dissensi. Dante si è sempre rivelato, infatti, un eccezionale « reagente » nel far affiorare in piena luce le convinzioni e i gusti, o meglio la « persuasione » e la « retorica », per usare i termini di Michelstaldter, di un'epoca, di una società: nel nome di Dante, si sono espressi e divulgati in ogni tempo, ora lucidamente ed ora confusamente ed anche ambigualmente, idealità nazionali ed ambizioni municipali, interessi pubblici (politici e civili) e sentimenti privati, miti polemici e umori o risentimenti personali.

Per parte mia, volendo offrire un minimo contributo a questa storia, ho pensato di appuntare l'attenzione su alcuni aspetti della polemica dantesca quale si venne configurando nel nostro primo Novecento a Firenze sulle pagine delle riviste più battagliere, tra gli albori del secolo e la prima guerra mondiale: da « Leonardo » al « Regno », dalla « Voce » prezzoliniana a « Lacerba » e alla « Voce » bianca di De Robertis.

Il tempo era quello, serio e positivo, del « metodo storico », ben vegeto e produttivo in Firenze soprattutto per merito dei professori del glorioso Istituto di Studi Superiori: Domenico Comparetti e Pasquale Villari, prima; Girolamo Vitelli e Pio Rajna, poi ⁽¹⁾. E al

* È il testo di una conversazione tenuta in Palazzo Vecchio per l'annuale celebrazione della nascita di Dante. Perciò il corredo bibliografico è minimo. Va tuttavia citato *in limine* almeno il saggio di Carlo Dionisotti, *Varia fortuna di Dante* (in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967): esemplare perfetto quanto raro di autentica « storia della critica ».

⁽¹⁾ Per questa parte, basterà citare E. GARIN, *L'Istituto di Studi Superiori di Firenze*, in *La cultura italiana tra '800 e '900*, Bari, Laterza, 1962.

« metodo storico », ai suoi procedimenti scrupolosamente rigorosi, si erano ormai venuti attenendo, in Firenze e fuori Firenze, i migliori dantisti: dal D'Ancona al D'Ovidio, dal Rajna al Del Lungo, dal Casini al Torraca, dal Barbi al Parodi e al Vandelli. Sul finire dell'Ottocento era del resto entrata in attività la Società Dantesca Italiana, che s'era ripromessa di pubblicare con fondamento filologico tutte le opere di Dante e che stampava regolarmente un severo e nutrito *Bullettino*, diretto prima dal Barbi e poi dal Parodi. E già nel 1897 aveva veduto la luce la splendida e tuttora insuperata edizione del *De Vulgari Eloquentia* a cura di Pio Rajna, a cui faceva seguito nel 1907 la non meno esemplare edizione della *Vita Nuova* a cura di Michele Barbi. Una somma di lavoro in cui erudizione e filologia armonicamente collaboravano tra loro offrendo quanto di meglio poteva produrre un metodo di lavoro strenuamente empirico, che compensava certa disattenzione ai fatti espressivi, cioè alla poesia in se stessa, con una serie imponente di originali illustrazioni linguistiche, metriche e storiche, e di preziosi restauri testuali: un'attività assidua e puntigliosa che, oltre alle due edizioni citate, ebbe allora a fregiarsi anche dei magistrali *Studi sul Canzoniere* del Barbi, usciti giusto alla vigilia della prima guerra mondiale, e che consentì alla Società Dantesca Italiana di offrire, finita la guerra, e ricorrendo nel 1921 il sesto centenario della morte del poeta, la prima raccolta critica delle opere dantesche, la fondamentale « vulgata » soltanto ora in via di sostituzione.

Ma c'era in quel tempo anche il rovescio della medaglia. Allignò, infatti, accanto a quel dantismo fatto di probità e di scrupolo, di discrezione e di laborioso zelo, anche un dantismo di piccolo cabotaggio, dalle molte e diverse forme, ma sempre, in ogni caso, mediocre e fastidioso. Tra queste varie forme di dantismo deteriore vanno rievocate almeno quelle più invadenti, e mai del tutto debellate: il dantismo celebrativo e festaiolo, riscaldato dagli spiriti postrisorgimentali o alimentato dalle ferrigne superbie municipali; il dantismo accademico e pedantesco, impigliato in sottili quanto oziose e dilettalesche disquisizioni o interpretazioni romanzesche; il dantismo mondano e salottiero, ripartito amabilmente fra conferenze eleganti e pittoreschi itinerari turistici, urbani ed extraurbani; il dantismo, infine, divulgativo e popolare, affidato soprattutto alla nuova istituzione delle letture pubbliche. A parte l'indubbia buona fede e l'ingenuo fervore di questi dantisti di complemento, rumorosi e invadenti a non dirsi, colpivano soprattutto in queste manifestazioni l'assenza di spirito critico, l'emotività tutta esteriore, la pedanteria microscopica, la demagogia ora flautata ed ora sonoramente robusta. Insomma trattavasi di una sorta di culto, tra il maniaco e l'esclusivo, che non tardò ad attirarsi, soprattutto in Firenze, gli strali acremente ironici di taluni giovani e liberi ingegni.

Aveva in verità dato l'avvio a questa denuncia della sempre crescente liturgia dantesca Benedetto Croce in uno scambio di lettere con Corrado Ricci, pubblicate in uno dei primi fascicoli della « Critica », del 1903 ⁽¹⁾: un anno dunque dopo l'*Estetica*, così implicitamente

⁽¹⁾ *Il monoteismo dantesco. 2 lettere*, « La Critica », I (1903).

poco tenera per siffatte forme di pseudocultura. Sotto il titolo *Il monoteismo dantesco*, Corrado Ricci e Benedetto Croce si trovarono infatti concordi nel rammarico che l'eccessivo e morboso culto di Dante facesse perdere tanto tempo agli studiosi distraendoli da altre più utili imprese. E il Croce concludeva la requisitoria con questa battuta: « Capisco che i dantisti bravi debbano dolersi... Ma perché non si difendono? ». In verità i dantisti bravi e gli studiosi seri in genere non tacevano il loro disappunto per gli aspetti degenerativi del dantismo, come si legge nell'articolo d'allora di Rodolfo Renier, maestro di metodo storico, dal titolo significativo *Dantofilia, Dantologia, Dantomania*,⁽¹⁾ e come si legge nel consuntivo degli studi danteschi in Italia, tra il 1893 e il 1903, che Michele Barbi premise all'« Indice decennale » del « Bullettino della Società Dantesca Italiana » elencando i risultati positivi della filologia dantesca più agguerrita, ma anche mettendo in guardia contro gli eccessi del biografismo molecolare, delle esercitazioni puramente erudite, della valorizzazione univoca dei dati estrinseci.

Il « Bullettino » si mise risolutamente per questa via, disposto a valersi di tutti i mezzi opportuni per accertare il vero, per dimostrare il bello. Tenace e sottile a rintracciare qualsiasi verità di fatto, ma convinto che anche il probabile ha i suoi diritti; lieto di ogni notizia positiva assicurata, ma persuaso pure che il critico letterario non compie l'ufficio suo se dai fatti esteriori non passa al processo interno della creazione artistica, ha vagheggiato un tipo di critica giudiziosa e larga, che dia alla tradizione il suo valore e cerchi insieme il conforto di nuove testimonianze, che dia ai fatti esteriori la loro importanza, ma se ne serva come mezzo a intendere e gustare l'opera d'arte; la quale è fatta (occorre dirlo?), non per dare occasione e materia ad esercitazioni erudite, ma per procurare diletto estetico e vital nutrimento di sentimenti e di idee ⁽²⁾.

Non ebbero però la pazienza né la volontà, forse, di distinguere tra dantismo serio e dantismo mediocre, o addirittura falso, i giovani ingegni che diedero vita, a partire dal 1903, ad alcune battaglie e polemiche riviste fiorentine. Giusto nel 1903, in uno dei primi numeri della rivista « Leonardo », Giuliano il Sofista, ovvero Giuseppe Prezzolini, apriva infatti le ostilità, che dovevano poi protrarsi per anni entro la cerchia delle mura antiche, tra gli arrabbiati di turno, cioè gli animosi e spregiudicati ingegni delle avanguardie dell'epoca e il dantismo ufficiale, in cui venivano accumulati alla rinfusa filologi d'alto lignaggio e dantisti nullatenenti. Ecco per intero l'attacco di Prezzolini, inteso a sconsacrare con scherzevole sufficienza i riti della « sagrestia dantesca »:

Chi non sa che fra gli inutili passatempi e gli stuzzica-vanità di cui si baloccano i letterati italiani, c'è anche la religione dantesca, che ha il suo sommo pontefice in A. D'Ancona, il cardinale datario in

(1) C. DIONISOTTI, *Varia fortuna di Dante*, cit., p. 231.

(2) M. BARBI, *Dopo dieci anni*, in *Problemi di critica dantesca*, Prima serie, Firenze, Sansoni, 1965².

I. Del Lungo, il Vangelo nella Commedia, i vescovi e i preti delle città italiane nei professori d'università e di liceo, i chierici incensanti negli studenti recensori delle università, un tempio massimo e i predicatori in Orsanmichele, e una Mecca in Ravenna? Ma nessuno credeva che si arriverebbe al punto di ridicolo cui è giunta la Commissione esecutiva della Società Dante Alighieri con l'aprire un concorso per una lampada alla tomba di Dante. Dopo il lumicino da notte sul sepolcro del poeta, cosa ci manca altro, che i pasticcini alla Francesca, i panciotti all'Alighieri, e gli stivaletti alla Beatrice? ⁽¹⁾.

A Prezzolini seguiva di rincalzo l'allora suo fratello gemello Gian Falco, ovvero Giovanni Papini, al cui estro polemico, alla cui demònica irriverenza, restò precipuamente affidato il compito di demistificare, come si dice oggi, il dantismo erudito e filologico. Tra il 1905 e il 1906, sulle pagine del « Regno » e su quelle del « Leonardo », Papini dispiegò infatti tutto il suo zelo, volutamente empio, per screditare i dantisti di professione e per opporre alla loro avara vista e al loro piatto scolasticismo un modo accesa-mente interiore di interpretare Dante. Si vedano i due piani della polemica, sin dal primo intervento papiniano: quello che reca il titolo *Per Dante e contro i Dantisti*, pubblicato nel « Regno » del 1905. Qui si alternano, secondo uno schema retorico che fu consueto al Papini polemist, il piano della « minimizzazione » degli avversari, della loro ridicolizzazione, e il piano dell'amplificazione magniloquente dell'oggetto della contesa, ossia di Dante, misconosciuto e avvilito dai mediocri dantisti e sentito invece in tutta la sua grandezza dall'estensore della nota, orgogliosamente consapevole della propria anima seria e coraggiosa, della propria « virilità spirituale » e del proprio « ingegno di tipo dantesco », tutte doti necessarie per intendere l'arte del divino poeta. E se nel primo piano, quello distruttivo e perciò scherzevole, prevalevano i modi appunto minimizzanti (« mentalità null'affatto dantesca ma semplicemente dantista o dantomaniaca », « commenti zeppi di sofismi e di citazioni... riviste di quisquillie e di rebus », « i perditempi delle controversie sottili e delle interpretazioni cabalistiche », « povere fascine di fruscoli », « sotterratori della *Divina Commedia* », « rivenditori di retorica », « piccole anime di professori »), nel secondo piano, quello apologetico che si intrecciava al primo facendogli da dissonante controcanto, emergevano invece espressioni focosamente grandeggianti, corrusche e frementi di un vivido turgore di ascendenza dannunziana (« titanicamente sovrumano », « enorme genio dantesco », « terribile Poema », « grandiosità di visione », « visionario Fiorentino », « altitudine dell'anima dantesca », « grande veggente »). E nell'aspra ed impietosa requisitoria, tutti i migliori dantisti erano disinvoltamente travolti, mentre un'innata diffidenza verso la filologia induceva l'indocile Gian Falco a fare un sol fascio del grande Rajna, editore del *De Vulgari Eloquentia*, e dei più squallidi eruditi provinciali, perduti dietro le orme di Dante nel Casentino. L'« a fondo » conclusivo era soprattutto rivolto contro la Società Dantesca e la « dantologia esatta » in genere:

⁽¹⁾ G[IULIANO] IL S[OFISTA], *Nella Sagrestia Dantesca*, « Leonardo », 1903, n. 10.

Tutti i nostri dantisti celebri, il Del Lungo, lo Scartazzini, il Torracca, il Casini, il Parodi, lo Zingarelli, il D'Ovidio, fanno della storia, dell'erudizione, della bibliografia, dell'ermeneutica, della filologia, della casuistica, enimmistica, tutto quello che volete, ma non certo della penetrazione dantesca [...]. Certuni che in tempi più remoti si sarebbero consacrati a ristabilire il testo di Pindaro, o a ricostruire la biografia di Plauto, oggi, per l'accresciuta concorrenza, raccolgono le varianti del De Vulgari Eloquio e seguono le tracce dell'Alighieri nel Casentino [...]. Alcuni di questi eruditi in cerca di occupazione formano la società che sta preparando l'edizione critica e definitiva delle opere dell'Alighieri, la quale non riuscirà, temo, a darci una gioia di più, malgrado le oscure fatiche di un Rajna o di un Vandelli; e vi appartengono quei professori di scuole medie, nonché neo-dottori e laureandi, che ammoniticchiano le loro note, le loro memorie e i loro contributi nel Giornale dantesco e in altri simili magazzerini della « Dantologia esatta » [...]. Fra un tal poeta e simili scoliasti c'è una siepe di fiamme simile a quella che il loro Dante seppe attraversare sulla vetta del Purgatorio ⁽¹⁾.

~ E ancora sul « Leonardo » del 1906, in due riprese, Papini tornò nuovamente, se pur più velocemente, alla polemica contro i dantisti e al concepimento di un Dante finalmente sottratto alle loro operazioni mortificanti. Lo fece per rispondere, fra l'altro, alle lucide e ferme precisazioni di Ernesto Giacomo Parodi, che nel « Bullettino » del 1906 era intervenuto su questo e altro « antidantismo moderno », per usare la sua espressione, e che più tardi raccolse queste sue pagine in un libretto dal titolo assai significativo: *Il dare e l'avere fra i pedanti e i geniali* ⁽²⁾. Anche in questi nuovi interventi Papini rinnovava i modi della ironica minimizzazione e della eloquente amplificazione, secondo il consueto schema del contrasto irridente, e della dissonanza deliberatamente ricercata e acuita:

Dante, non sarà male ripetersi, è troppo grande per i nostri letterati i quali non sanno farne che delle fettuccine di retorica o delle schede di erudizione. Dante, che vide e viaggiò un mondo tanto più grande del nostro e giudicò, come Dio, gli uomini del passato e del presente, non deve esser mostrato, come una fiera ingabbiata, dai frati, dai conti, dai professori, dagli sgobboni, dai poeti immaturi o già guasti dinanzi ad un pubblico di specialisti, di vecchie, di signorine e di relativi signorini. Tutta codesta gente, lettori e pazienti, non capirà della Commedia altro che la lettera e gli effetti se ne vedono purtroppo. Una Italia che sentisse davvero Dante non sarebbe così mediocre pigra e vile com'è ⁽³⁾.

⁽¹⁾ G. PAPINI, *Per Dante contro i Dantisti*, « Regno », 1905, n. 19. Si legge ora in G. PAPINI, *Dante e Michelangiolo*, Milano, Mondadori, 1961. Qui e altrove le parole evidenziate sono così nei testi originali.

⁽²⁾ E. G. PARODI, *Antidantismo moderno*, in « Bullettino della Società Dantesca Italiana », XIII (1906) (e poi in *Il dare e l'avere fra i pedanti e i geniali*, Genova ecc., Perrella, 1923, con il titolo *Dantofobi, dantisti, dantomani e metodo storico*). Il Parodi aveva inteso rispondere a due articoli: *Il Dantismo* di Papini e *Il metodo storico* di Prezzolini, apparsi, rispettivamente come cap. VI e cap. IX, in G. PREZZOLINI-G. PAPINI, *La Cultura italiana*, Firenze, presso Francesco Lumachi, 1906.

⁽³⁾ G[IAN] F[ALCO], *Baruffe tra dantisti*, « Leonardo », agosto 1906. Si legge ora in G. PAPINI, *Dante e Michelangiolo*, cit.

C'è da notare in questa polemica papiniana il riflesso evidente di quella grave crisi delle coscienze che agli albori del secolo turbò i giovani (e quelli delle riviste fiorentine di allora al più alto grado) e che si esprime soprattutto nella sfiducia radicale verso le filosofie ottocentesche, verso il positivismo in particolare e il derivato culto della scienza, della sua oggettività assoluta, e nello sdegno per la politica giolittiana considerata troppo mediocrementemente e vilmente borghese. Filtrato attraverso questa insorgenza spiritualistica e nazionalistica, tra superomismo etico e imperialismo politico, il Dante papiniano non poteva non palesarsi come una sorta di giudice-profeta, irriducibile ad ogni misura terrena troppo esigua: alto, anzi altissimo sopra gli uomini comuni, pressoché inaccessibile, portatore di quella grande idea imperiale che lo faceva apparire come un provvidenziale Vicario di Dio e faceva della *Commedia* un libro sacro di perenne e universale rivelazione, un libro destinato dunque soltanto agli spiriti magni d'ogni tempo e alle grandi comunità. E appunto *Dante Vicario d'Iddio* fu il titolo di un saggio che Papini pubblicò a Roma nel 1907, in un libretto di *Prose*, e che poi ripubblicò nei *Ventiquattro cervelli* e nei *Ritratti italiani*, e che concluse, a mio avviso, questo primo tempo del dantismo papiniano, inteso a sconsacrare le operazioni positive della filologia dantesca, cioè le operazioni dei « pedanti », e ad edificare l'immagine misticheggiante di un Dante demiurgo, attraverso una serie di apodittiche affermazioni e di effusioni appassionate che solo per simmetria oppositiva con le predette « operazioni dei pedanti », e per adeguarci all'arguta dicotomia del Parodi, chiameremo « geniali ».

Voglio [...] suggerire da qual punto bisogna guardarlo per vedere tutta intera la sua figura gigantesca sullo sfondo dell'eternità [...]. Dante è stato grande perché ha fatto qualcosa che nessun altro ha fatto né prima, né dopo di lui. Egli fu anche un grande poeta o un grande mistico, ma non è questo che lo separa da tutti gli altri. L'arte, la teologia, la politica sono per lui mezzi subordinati alla massima ambizione — quella di essere il vicario d'Iddio sulla terra [...]. Avendo deliberato d'istituirsi, per diritto del genio, vicario di Dio, Dante scelse di rappresentarlo più come Giudice che come Maestro. Così nacque la Divina Commedia la quale, per chi ben guardi, non è che un Giudizio Universale anticipato [...] La Divina Commedia è il Dies Irae di un grande spirito che non può aspettare l'ira divina e assegna provvisoriamente a ciascuno il suo posto; è una Valle di Giosafatte incompleta, dove sono presenti tutti i morti, ma intorno alla quale nascono nuovi viventi [...]. Il suo risentimento verso Bonifacio VIII — da lui ritenuto causa delle proprie sciagure — e le sue opinioni semighibelline e fraticelliane sulla corruzione mondana del Papato fanno ritenere che nella sua mente coesistesse una doppia ambizione: quella d'essere un profeta di rinnovamento etico e civile e quella di prendere il posto, come giudice, del vicario d'Iddio ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ G. PAPINI, *Dante Vicario d'Iddio*, in *Prose*, Roma, 1907. Si legge ora in G. PAPINI, *Dante e Michelangelo*, cit.

L'antidantismo di Prezolini e di Papini continuò anche sulle pagine, per altro più castigate, della « Voce » e anche in quelle più vivacemente irriverenti di « Lacerba », le nuove riviste fiorentine in cui furono rispettivamente rappresentati, come è ben noto, l'idealismo militante e l'alleanza fra vociani-letterati e futuristi. Ma adesso l'antidantismo si veniva manifestando solo in forme episodiche ed inclinava più che altro ai modi estrinseci della polemica di costume, ironizzando (e questa volta, a buon diritto) il perenne malcostume dei monumenti commemorativi, ovvero il culto statuario dei poeti (Dante in particolare), e la diffusione sempre crescente di accademie e società dantesche. Così infatti Prezolini in un « editoriale » della « Voce » del 1909:

Gli è tanto tempo che si vocia contro le statue ed invece gli scultori non hanno mai avuto tanto da fare come ora. Bisognerebbe smettere le declamazioni e farsi avanti colle proposte. Di monumenti ce n'è anche troppi e son orrendi quasi tutti. Qui a Firenze abbiamo tre statue di Dante e la più bella fa paura. Quelli che non conoscono non ricordano non riveriscono non amano un grand'uomo si strafottono delle statue ed anche se n'imparano il nome quel nome per loro non vuol dir nulla. Gli altri cercano gli spiriti grandi nelle opere e nelle storie e non già sulle piazze ⁽¹⁾.

E così, di rincalzo, anche Papini, con un incremento di dissacrante provocazione, nel discorso *Contro Firenze* tenuto al teatro Verdi, durante l'infuocata serata futurista del 12 dicembre 1913, e pubblicata su « Lacerba » di quell'anno:

E siccome i forestieri vengono per vedere l'antichità, si cerca di ridare a Firenze l'aspetto più antico che sia possibile. Si grattano le vecchie case per far tornar fuori le pietre; si grattano i muri delle chiese per far tornare fuori i vecchi affreschi; si gratta la terra per tirar fuori lapidi e tombe. E quasi non bastasse si rifabbricano di sana pianta le case nello stile del trecento — come quelle famose case di Dante che sono il più grande oltraggio alla memoria di quel povero poeta che non mancava di qualche buona qualità. Proprio in questi giorni un senile diplomato proponeva per il centenario di Dante la ricostruzione della Firenze del milleduecentottantacinque in cartone di Francia. In questi paesi siamo talmente abbruttiti dal passatismo che [...] ultimamente il municipio non ha saputo far altro, per ingraziarsi i cittadini, che appiccicare qua e là tante lastrine di marmo coi versi della Divina Commedia [...]. In una città dove risiede quell'inutile sconcio nazionale ch'è l'Accademia della Crusca, in una città dove si fondano tutti i giorni società per la protezione di Firenze antica, società dantesche, [...] dove

⁽¹⁾ *Monumenti e libri*, « La Voce », 1909, n. 38. Si legge ora in *La Cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, vol. III (« La Voce », 1908-1914), Torino, Einaudi, 1960.



5 - Leoncillo: *San Sebastiano bianco* (1960)



6 - Leoncillo: *Incontro antico* (1961)

Isidoro del Lungo si permette di parlare, [...] in una città come questa che è tutta intrisa, malata e marcia di passatismo c'era bisogno di una ventata di futurismo che ricordasse a questa gente, che vive soltanto di trecento e sul trecento, che siamo nell'anno 1913 e che l'avvenire è più vero e più grande del passato ⁽¹⁾.

In qualche caso la polemica antidantista si intrecciò e si confuse con quella, sempre costante e particolarmente virulenta, contro la cultura accademica in genere, contro la erudizione filologica e gli studi universitari, insomma contro i « pedanti » a celebrazione dei « geniali » o presunti tali. Come quando Papini, discutendo nella « Voce » del 1912 l'assegnazione della cattedra bolognese che era già stata del Carducci e del Pascoli, trovò il modo, esaltando a confronto l'estro vulcanico del Farinelli, di definire sprezzatamente « omettino modesto » un dantista della forza e dell'autorità del Barbi ⁽²⁾; oppure come quando Prezzolini nella « Voce » del 1914, polemizzando contro i professori e il metodo storico, e mettendo avanti la cultura viva dei giovani critici militanti, tornò a minimizzare il valore degli studi, danteschi e non danteschi, di uomini del valore di Alessandro D'Ancona e di Pio Rajna:

Mi si dica quali contributi all'intendimento artistico di un Dante, di un Sacchetti, di un Leopardi, abbiano portato i loro lavori ⁽³⁾.

Tutto sommato, sembra però che il tempo dell'interesse di Prezzolini e Papini per Dante poeta sia ormai tramontato. Papini stesso, dopo i suoi impegnativi interventi nel « Leonardo » e nel « Regno », si limita adesso a sporadiche puntate polemiche; e se proprio si vuole trovare in « Lacerba » un cenno che attesti la schietta quanto irriverente opinione dei lacerbiani, o di parte di essi, nei riguardi, non già del dantismo professionale, ma proprio di Dante artista, occorrerà fermarsi appena un attimo sul *Manifesto* di Apollinaire, *L'antitradizione futurista*, in cui Dante è accomunato ai nostri Manzoni, Carducci, Pascoli e D'Annunzio, e agli stranieri Shakespeare, Goethe, Tolstoj, Baudelaire e Poe, nel bel mezzo di un immondezzaio che reca in alto l'espressione usata dal Cambronne in tutt'altra circostanza e qui futuristicamente fissata in una vistosa sigla tipografica bimembre: MER / DA ⁽⁴⁾.

La nostra attenzione deve dunque spostarsi, prima di lasciare la « Voce », su di un nuovo vociano, uno dei più giovani e degli ultimi arrivati, e tuttavia già così promettente, per

⁽¹⁾ G. PAPINI, *Contro Firenze*, « Lacerba », 1913, n. 24. Si legge ora in *La Cultura del '900 ecc.*, vol. IV (« Lacerba »-« La Voce », 1914-1916), Torino, Einaudi, 1961.

⁽²⁾ G. PAPINI, *La cattedra di Carducci, Pascoli e Barbi*, « La Voce », 1912, n. 21.

⁽³⁾ G. PREZZOLINI, *La risposta degli estetizzanti*, « La Voce », 1914, n. 11. Si legge ora in *La Cultura italiana del '900 ecc.*, vol. III, cit.

⁽⁴⁾ G. APOLLINAIRE, *L'antitradizione futurista*, *Manifesto-sintesi* « Lacerba », 1913, n. 18. Si legge ora ne *La Cultura italiana del '900 ecc.*, vol. IV, cit.

ingegno e sottigliezza di gusto, da meritarsi la direzione della rivista sul finire del 1914 per generosa concessione fiduciaria di Prezzolini. Quel giovane era, come è a tutti noto, Giuseppe De Robertis, allora studente a S. Marco, ed equamente diviso, nei suoi ammirati entusiasmi, tra i giovani scrittori del suo tempo e i grandi maestri dello « studio fiorentino »: da Parodi a Vitelli. Giuseppe De Robertis, immune da antiaccademismo preconetto, sensibile alla lezione di equilibrio e di misura che derivava dalla filologia intelligente dei migliori professori di S. Marco, estraneo al vento irrazionale di certo polemismo papiniano, venne trasformando la « Voce » in una rivista essenzialmente letteraria, e ne resse le sorti con disinteressato zelo di strenuo lettore di poesia, tra il 1914 e il 1916, quando tutti o quasi tutti i collaboratori erano in grigio-verde (e di lì a poco lui stesso) su questo o su quel fronte di guerra. Ebbene, si deve proprio a De Robertis, al suo vivo gusto della lettura sensibile e pura dell'arte, un modo di avvicinarsi a Dante, così come ad altri poeti, che veniva a porsi sul versante opposto in cui s'era collocato il veemente discorso di Papini. Se infatti la proposta di Papini fu intesa soprattutto a celebrare il genio di Dante, la sua missione provvidenziale, attraverso un'assunzione in proprio del personaggio-Dante che rischia sempre l'astratto gigantismo o l'arbitrio storico, molto insistendo sul carattere e i pensieri danteschi, veri o presunti, e assai scarsamente sul linguaggio poetico della *Commedia*; De Robertis, al contrario, venne indugiando compiaciuto proprio sui modi espressivi, sulla forma artistica dell'opera dantesca. Indifferente all'antidantismo d'ascendenza prezzoliniana e papiniana, De Robertis, nell'ambito della sua appassionata e mai smessa difesa della poesia contro ogni interpretazione contenutistica e psicologica dell'arte, indicò infatti sin da allora, sia pure per cenni episodici, la via ad una lettura puntigliosamente stilistica di Dante.

Già nella « Voce » del 1912, in un saggio su Salvatore Di Giacomo, De Robertis alludeva alla « concisione quasi formidabile » di alcuni « scorci del divino poeta »⁽¹⁾. E più tardi, in una nota dei suoi pungenti *Consigli del Libraio*, nella « Voce » del 1914, a proposito delle poesie di Adolfo de Bosis, ancora celebrava, come alte virtù poetiche da reintegrare nel gusto moderno troppo corrivo, la essenzialità e la purezza formali:

Parlo di volontà di purificarsi, di ridursi all'essenziale, con parsimonia [...]. Penso che anche gli ingegni più grandi, pochi nella storia degli uomini, più intensamente hanno parlato, quando più si sono costretti, quasi gastigati [...]. Ho l'occhio fisso a Dante, a Leopardi ⁽²⁾.

⁽¹⁾ G. DE ROBERTIS, *Salvatore Di Giacomo* (II), « La Voce », 1912, n. 21. Si legge ora in G. DE ROBERTIS, *Scritti vociani*, Firenze, Le Monnier, 1967.

⁽²⁾ D[E] R[OBERTIS], *Consigli del Libraio*, « La Voce », 1914, n. 15. Si legge ora in G. DE ROBERTIS, *Scritti vociani*, cit.

E questo richiamo alla essenzialità e purezza formali, e quindi ad un particolare modo di leggere Dante e gli altri poeti, è evidente soprattutto nella nota del 1915 intorno ad uno studio di Renato Serra *Sulla pena dei dissipatori* (*Inf.*, c. XIII, vv. 103-129), apparso nel « Giornale storico della letteratura italiana » del 1909 e rievocato da De Robertis, dopo la morte di Serra, nel corso della sua *Bibliografia essenziale di Renato Serra*. Qui De Robertis insisteva sulla necessità di rivolgere la nostra attenzione alle vere qualità stilistiche degli autori, senza cedere a discorsi vani o costruzioni immaginarie, e proponeva una storia della cultura che si identificasse con la storia concreta della poesia e non già con una storia delle idee culturali oppure delle poetiche intenzionali:

Bisogna salvare prima di tutto il diritto dell'arte [...]. Serra pensava, per suo conto, fin da quel tempo, di trarre tutte le conseguenze possibili, da spostare nella maniera più radicale l'atteggiamento di un critico verso la poesia non di Dante soltanto. E se si provava con Dante era per risolvere i problemi in pieno e contro tutte le difficoltà [...]. C'è da rifare tutta una nuova storia su questa base, e tenendo conto del vero succo delle creazioni artistiche, dei tipi, delle immaginazioni, della poesia in generale [...]. Riesaminare per nostro piacere la nostra letteratura, con una disposizione più dura verso le astrazioni, più aperta verso le parole vive [...]. Perché alla fine su questo punto e principio esatto coincideranno storia della poesia e storia della cultura. Storia dunque di un popolo. Che fino ad ora, storia della cultura significava semplicemente storia degli errori e tentativi di cultura e falsi concetti di cultura; e storia della poesia, storia degli ideali della poesia; sue tendenze e aspirazioni; estrapoetiche e mai realizzate. Tutto da fare perciò. E su una traccia che Serra avanti ci ha segnato ⁽¹⁾.

Ma in De Robertis non ci fu soltanto questo guardare a Serra (e insieme col ricordo di Serra, la difesa polemica per Dante e per ogni altro poeta, in una lettura strenuamente stilistica), ci fu anche, nelle ormai celebri pagine di *Collaborazione alla poesia*, sempre nella « Voce » del 1915, un intervento diretto su Dante, un saggio di analisi artistica estremamente minuta, anzi capillare: un saggio di lettura formalistica ristretta a pochi versi danteschi, e tutta intesa a illustrare taluni particolari aspetti tecnici della poesia di Dante. Si tratta di due terzine. La prima è costituita dai vv. 25-7 del canto XXIII del *Paradiso*: « Quale ne' plenilunii sereni / Trivia ride tra le ninfe eterne / che dipingon lo ciel per tutti i seni »; la seconda dai vv. 29-31 del canto XIV dell'*Inferno*: « Sovra tutto il sabbion, d'un cader lento / piovean di fuoco dilatate falde; / come di neve in Alpe senza vento ». Su questi versi

⁽¹⁾ G. DE ROBERTIS, *Bibliografia essenziale di Renato Serra*, « La Voce », 1914, nn. 15-16. Si legge ora in G. DE ROBERTIS, *Scritti vociani*, cit.

De Robertis indugia con sottile e ingegnosa pazienza, intento a smontarne il congegno interno, a illustrarne i ben dissimulati artifici retorici. Eccolo pertanto impegnato con compiacimento sensitivo, a sottolineare il valore delle dieresi e degli accenti, il tono e il ritmo della poesia, con un linguaggio critico che se manifesta ancora certa enfasi emotiva, e certe approssimazioni impressionistiche, palesa per altro un notevole sforzo di precisione tecnico-descrittiva e una rara vocazione alla lettura poetica intesa anche come didattica formale. Ecco per la prima terzina:

Anche una semplice dieresi può assumere un valore miracoloso. Si pensi allo stento con cui va pronunciata la parola « plenilunii », e che la scandisce in modo, che anche l'altra, che segue non si dice senza lentezza, con un prolungamento smisurato. Se cerco gli accenti in questo verso, so che essi poggiano sulla sesta e decima sillaba; pure non li avverto, tanto frequente è la vibrazione in ogni parte, che nessuna prepondera. Così, quanto più il ritmo è intenso, e interno; molecolare; varia con tale un tremito, che non è facile distinguere il salire e l'abbassarsi dei toni: vera adeguazione di quel che si direbbe un verso luccicante. — Ma dopo una linea così vasta, che, nella sua purezza, dà veramente il senso della serenità, in un cielo tranquillo, l'endecasillabo seguente d'altra natura e fatto per suggerire un movimento: improvviso barbaglio su un fondo chiaro, è percorso da un brivido diverso, con un accento forte sulla parola « ride », reso più evidente e quasi più acuito, oltre che dal ripetersi di suoni vibratorii, da quel « Trivia », tutta snodata, che pare la corruscazione di un sorriso ineffabilmente grande. Poi il verso si fa piano; purché il tono meno s'accentui su « ninfe », e, con un appoggio un po' lento, vibri poco più al principio del senario: « tra le ninfe eterne », sicché sembri propagazione di una gioia diffusa. E si intende perché, il terzo endecasillabo, che chiude la terzina, dopo un più lineare ed eguale, e un altro più abbagliante, sia preso come da un rapimento, quasi a suggerire la commozione del poeta davanti a questo miracolo scoperto. — Si leggano le prime parole: « dipingono il ciel », con accenti ternari, su sillabe dispari, che paiono un vortice, in un ritmo d'allegrezza: poi il movimento si placa, simile a luce che si riversi, pianamente, su una superficie sconfinata ⁽¹⁾.

Ed ecco infine per la seconda terzina:

« Sovra tutto il sabbion d'un cader lento | piovean di fuoco dilatate falde, | come di neve in Alpe senza vento ». Mi basta isolare l'ultimo verso per sentirvi dentro un'anima gigante. Forse il genio dantesco vi si rivela in uno dei momenti più terribilmente grandi, fino ad esaurire ogni altra possibilità di creazione. Si guarda questo corteggio di alpi solitarie, con paura: anzi l'alpe, alta e lontana, tra una desolazione di biblica grandezza. Bastavano due accenti all'endecasillabo: sulla sesta e sulla decima.

⁽¹⁾ G. DE ROBERTIS, *Collaborazione alla poesia*, « La Voce », 1915, n. 4. Si legge ora in G. DE ROBERTIS, *Scritti vociani*, cit.

Quello sulla sesta, infatti, sovrasta con l'urto di tutta la forza volontaria, che d'improvviso si aderga, a dominare. Vi si arriva dopo un tema ritmico basso, accennante, prolungante, con appoggi di ciascuna sillaba appena sensibile, se non si eccettui quello su « neve » in cadenza sul limite di una pausa; ma d'un tratto, salito sul vertice, non già il tono, s'abbatte; invece, facendo stacco su « senza », ne dilata la capacità totale e dà un senso di inesorabile deserto ⁽¹⁾.

Dopo le testimonianze addotte, quale è il consuntivo di questo rapido esame del dantismo e antidantismo nelle riviste fiorentine del primo Novecento? È presto detto. Se si bada alla polemica di costume, gli interventi di Prezzolini, e soprattutto di Papini, ci appaiono come una ingegnosa e divertente, e anche salutare terapia di certo morbosio culto di Dante; ma se si guarda invece al profitto vero di tante libere parole e di tanta eccitata veemenza, sarà da dire che ben poco si avvantaggiarono di quegli sdegni, e di quelle accensioni, lo studio serio dei testi danteschi e l'intendimento della poesia della *Commedia*. È tanto vero che proprio perché muove da quel retroterra polemico, da quell'estro incontenuto e superbo, il *Dante vivo*, scritto molti anni dopo da Papini e presentato come la « summa » del suo pensiero dantesco, risulta, a dirla schiettamente, una delle opere più organicamente deboli del Papini scrittore e uno dei contributi meno efficienti, e meno raccomandabili, del dantismo del nostro secolo ⁽²⁾. Assai più degna di memoria invece la proposta derobertisiana per una lettura attenta e analitica dell'opera di Dante. Il richiamo di De Robertis allo stile degli scrittori, e di Dante avanti a tutti, in piena orgia di critica psicologista e pseudofilosofica, ha infatti dato poi frutti appetibili, se non per opera dello stesso De Robertis (passato ad applicarsi al Leopardi e ad altri poeti), per opera almeno di alcuni altri critici provenienti da rigorosa educazione filologica e insieme da sperimentata sensibilità moderna. Basterà ricordare in questa direzione, come sviluppo di quella derobertisiana esigenza formale, tecnicamente formale, il commento alle *Rime* dantesche di Gianfranco Contini, che ha segnato un punto fermo di grande importanza nella storia dell'esegesi dantesca tra le due guerre ⁽³⁾.

Detto questo, stabiliti limiti e virtù della cosiddetta critica militante del primo Novecento, occorrerà tornare all'altra faccia della luna, al vilipeso rovescio della medaglia, cioè al dantismo dei Rajna e dei Barbi, dell'Istituto di Studi Superiori e della Società Dantesca

⁽¹⁾ G. DE ROBERTIS, *Collaborazione alla poesia*, «La Voce», 1915, n. 4. Si legge ora in G. DE ROBERTIS, *Scritti vociani*, cit.

⁽²⁾ G. PAPINI, *Dante vivo*, Firenze, Vallecchi, 1932. Si legge ora in G. PAPINI, *Dante e Michelangiolo*, cit.

⁽³⁾ DANTE, *Rime*, Torino, Einaudi, 1939 (1946²).

Italiana, per dire, concludendo, che quello fu veramente, tra fine Ottocento e primo Novecento, il dantismo fiorentino destinato a durare e a far scuola. È il dantismo di cui Firenze può legittimamente vantarsi, il dantismo che nel 1921 celebrò la sua semisecolare laboriosità con l'edizione critica delle opere di Dante e che in quell'anno stesso si trovò a fare i conti (e che duri e severi conti, questi!) con la provocazione metodologica del Croce, culminata giusto allora nel celebre libro *La poesia di Dante*. Tra quel dantismo altamente filologico, legato ancora ad un procedere sostanzialmente empirico, e quella interpretazione, tutta interna, del fatto artistico, tra quella rigorosa eredità positivistica e la nuova estetica idealistica, nasceva dialetticamente quel rapporto di attrazione e di repulsione, di difficile chiarimento reciproco, che costituisce il complesso nodo attraverso cui si è venuto svolgendo il dantismo dei nostri tempi, quello in cui ogni studioso italiano della mia generazione riconosce, oltre tutto, i termini fondamentali e ineludibili della propria educazione intellettuale.

Dal 30 giugno u. s. il Prof. Gianfranco Contini ha lasciato per motivi personali il Comitato di Direzione dell'Approdo Letterario come dell'Approdo RF e dell'Approdo TV.

La RAI-TV ed i colleghi del Comitato di Direzione, dandone qui la notizia, gli esprimono i più vivi ringraziamenti per l'opera da lui lungamente prestata con impareggiabile competenza a favore di tutte le manifestazioni de L'«Approdo».

Le idee contemporanee

IL MOVIMENTO MILANESE DI «CORRENTE DI VITA GIOVANILE», E L'ERMETISMO

Dibattito letterario tenuto al Gabinetto Vieusseux di Firenze il 6 marzo 1968

Partecipano: RAFFAELE DE GRADA, DINO DEL BO, ALBERTO LATTUADA, VITTORIO SERENI,
ERNESTO TRECCANI, GIANSIRO FERRATA moderatore.

Interventi di ORESTE MACRÌ e CESARE LUPORINI.

GIANSIRO FERRATA — *Tocca a me parlare per primo, al tavolo dei longobardi che in quest'occasione hanno invaso Firenze: parlo come exfiorentino legato a esperienze che avevano preceduto quella di « Corrente », da « Solaria » a « Letteratura » e a « Campo di Marte ». Per la parte letteraria specialmente ma anche da altri punti di vista, l'attività principale di « Corrente », negli anni 1939-40, ebbe dei rapporti abbastanza precisi con la piccola rivoluzione che era in corso da anni nella letteratura giovane, in Italia, e si può attribuire senza alcuna demagogia a Firenze il delicato onore d'aver allevato — più che ogni altra città fisica o ideale — quella piccola rivoluzione.*

Ma era nato per suo conto, a Milano, nel '38, portando il nome di « Vita giovanile », il periodico ribattezzato poi come « Corrente di vita giovanile » e diventato infine « Corrente » dalla cronaca di allora alla storia, né più né meno, della cultura italiana del '900. Nacque proprio così come nascono le persone: infantile. Il suo fondatore Ernesto Treccani era un ragazzo in quel tempo. La « creatura » messa al mondo da lui e, honny soit, da altri intorno a lui, portava tutti i segni dell'infanzia viva, non si sa quanto né come destinata a vivere. Freschezza estrema, voglia di esser subito qualcosa di nuovo, incertezza nei fini e nei modi. Trovò la sua strada qualche tempo dopo non solo sviluppandosi per un processo interno — cosa abbastanza rara e tuttavia caratteristica a ogni vitalità non effimera per i fogli letterari come per le persone — ma, dicevo, anche stabilendo dei rapporti con scrittori, artisti e gruppi di scrittori e di artisti che avevano già una loro fisionomia. Li univa in gran parte la tendenza a sentire, a pensare e ad esprimersi

secondo una « modernità » ricca, anche, di radici storiche, e intensamente sensibile ai fatti artistico-letterari, spirituali, politico-sociali di non stretta misura italiana ma volentieri internazionale; la resistenza al fascismo proveniva, in alcuni, specialmente da questo, in altri era svolgimento chiaro e netto di convinzioni specifiche, antifascismo insomma. C'è un radar che aiuta a mettere d'accordo le linee di rotta, persino tra scrittori italiani, in circostanze simili. « Corrente » se ne avvantaggiò presto e divenne, a Milano, un buon nodo di attività non soggette a inflessioni folcloristiche.

Altri potranno dare subito, qui, delle tracce migliori di quanto a me riuscirebbe, sul lavoro svolto da « Corrente » nel campo delle arti figurative, per esempio, o in quello del cinema o nelle perigliose relazioni dirette con i problemi e interessi politici. È ovvia da molti anni l'importanza particolare del gruppo che riunì, intorno al periodico, alcuni pittori e critici d'arte tra i migliori delle nuove generazioni d'allora; anche per questo, credo sia De Grada il più indicato a cominciare la vera e propria rievocazione critica da cui la nostra tavola-rotonda è motivata. Io mi unii all'esperienza di « Corrente » solo nell'ultimo anno, 1939-giugno '40, sostituendo il redattore letterario Vittorio Sereni che se ne andava a prestar servizio militare, se non sbaglio. Lo conobbi allora per la prima volta. Una sera, nell'estate del '39, in corso Buenos Aires, mi invitò a prendere il suo posto nel giornale che era costretto a lasciare. Qualche poesia sua; allora, l'avevo già letta. E ricordavo bene anche l'impressione di grande simpatia che mi aveva lasciato Ernesto, il ragazzo Ernesto Treccani, quando magrissimo e timidissimo, ma pieno di slancio interiore aveva presentato, nel palazzo della Permanente, il nuovo quindicinale. Accettai dunque volentieri, quella sera in corso Buenos Aires, la proposta di Sereni ed ebbi tutti i motivi per trovarmene poi soddisfatto, fino all'epilogo (davvero « memorabile » per i redattori e gli amici del periodico), determinatosi pressapoco simultaneamente all'entrata in guerra dell'Italia nel '40.

« Corrente » si può dire uno tra i non molti fogli, « culturali », di allora ben nati e ben vissuti, ma soprattutto l'ha onorata il suo modo di morire. Perché? Come avvenne? Mi sembra che di qui la nostra conversazione debba ricevere lo spunto più intenso. Ora Raffaele De Grada, se è d'accordo, avrà molto da dirci in proposito.

RAFFAELE DE GRADA — C'è un ricordo personale che è molto vivo, ancora, in me. Era il 10 di giugno del 1940, e con Ferrata, appunto, ci siamo incontrati nella tipografia dove stampavamo « Corrente ». Anche Lattuada stava venendo in tipografia. Eravamo nella Tipografia Di Moneta in via Marco Aurelio, per impostare il nuovo numero del giornale. Abbiamo capito che c'era qualcosa, che era successo qualcosa, e alla fine ci hanno detto che era arrivato quel bel numero simpatico con il quale noi avevamo poi chiuso la nostra « Corrente », e nel quale avevamo pubblicato un pezzo di Cattaneo delle « Milizie Antiche e Moderne » nel quale si diceva che chi dichiara una guerra ingiusta la perde sempre, e finalmente era arrivata questa copia da Roma, con un bel « Basta, ora basta! » e con un M (Mussolini). Siamo usciti un po' sconsolati dalla tipografia, siamo entrati in un piccolo caffè di via Porpora, e lì abbiamo ascoltato insieme la

dichiarazione di guerra consegnata nella mattina agli ambasciatori di Francia e di Gran Bretagna. In quel momento abbiamo capito che contavamo qualche cosa, perché indubbiamente questo fatto, che il fascismo avesse chiuso la nostra rivista, tra le poche, debbo dire, del tempo, ci dette la misura di come noi eravamo riusciti ad organizzare intorno a noi un movimento di opinione che aveva superato quella che in un primo tempo noi credevamo fosse la nostra influenza, e che avevamo acquistato un'influenza molto superiore.

E ora, a distanza di tanti anni, in un momento in cui i giovani hanno un'attività così vivace, e stanno veramente riproponendo i temi più larghi della nostra società, ripensare a quel momento ci riporta proprio a rievocare quello che è stato un triennio di vita di «Corrente», che non si è fermato, d'altra parte, al 10 giugno del '40, perché poi è continuato con le «Edizioni» e con la «Galleria d'Arte», e a ridomandarci quali sono stati i momenti in cui effettivamente «Corrente» ha contato qualche cosa, perché credo che l'unica questione che possa interessare il pubblico, oggi, a tanti anni di distanza, non sono certo i ricordi biografici di qualcuno di noi, che non hanno nessuna importanza, ma proprio vedere come i giovani di allora potessero avere organizzato qualche cosa che «contava» in un momento in cui le aperture erano così scarse, in un momento in cui era molto difficile farsi vivi, perfino. E «Corrente» nacque, giacché molto brevemente voglio rifare la cronistoria, nacque dall'incontro di un gruppo di artisti, di un gruppo di studenti universitari, e da un gruppo di letterati.

Quando si seppe che in una stanza di via Cernaia, nello studio di Antonio Bruni, oggi deceduto, che era Redattore capo di «Corrente», sulla base di una iniziativa presa da Ernesto Treccani, si stava discutendo intorno ad un giornale giovanile che sarebbe uscito fuori dai quadri del GUF, dei giornali del GUF, ci buttammo su questa iniziativa pensando che veramente fosse un'occasione d'oro per costituire un movimento, per cercare di muovere le acque in un ambiente universitario che sentivamo ancora molto fermo, ma che aveva dei fermenti veramente importanti. E riunire questi fermenti artistici che già dal 1932-'33 avevano preso una coloritura antinovecentesca ben precisa, riunire questi fermenti universitari che si sentivano e che soprattutto provenivano dalla scuola di Antonio Banfi, e questi letterati che già a Firenze, appunto come tu hai detto, dal tempo di «Solaria», stavano ponendo un problema di opposizione così chiaramente nella vita culturale italiana, era per noi un elemento molto importante.

In quelli che hanno costituito il primo gruppo di «Corrente» i sentimenti che li animavano, le intenzioni che essi si proponevano, secondo me erano molto differenti. Se io debbo essere molto sincero, debbo dire che forse io ero quello più in malafede di tutti, quando venni a quelle riunioni e pensai che, insomma, si poteva

far leva su questo gruppo di giovani per orientare un movimento di opinione. Son convinto che il terreno era fertilissimo, tanto è vero che in breve tempo « Vita Giovanile », che era già un giornale di opposizione, rispetto a quello che era l'ufficialità dei giornali del GUF, dove si manifesteranno soltanto più tardi i veri fermenti di opposizione, e che non aveva la presunzione — mi si passi — di riviste meritorie come « Orpheus », « Camminare », ecc. che avevano certamente degli slanci e delle proposte interessanti, ma che partivano già con una teoria prefigurata, come se ormai questi giovani sapessero tutto, avessero una teoria così precisa in tasca per poter insegnare qualche cosa a tutti, ma invece un giornale in cui si potesse sentire, nel movimento, nel *fieri*, qualche cosa che corrispondeva alla situazione, questo mi sembrò particolarmente interessante.

Debbo dire che all'inizio i pittori e quei pochi scultori che c'erano, fecero la parte del leone, e inizialmente « Corrente » fu un giornale essenzialmente adoperato, diciamo, dagli artisti. Chi erano questi è inutile che mi ci soffermi troppo; erano intanto il gruppetto di quelli che si erano orientati intorno alla Galleria delle Tre Arti, Birolli, Sassu, Manzù, Grosso, erano Migneco, Guttuso, che era arrivato dalla Sicilia nel '35 a Milano a fare il servizio militare, erano Tomea, i veneti minori, diciamo, tutti quelli che fecero parte del primo gruppo di « Corrente » e che erano tutti decisamente antifascisti, decisamente risoluti a riprendere un discorso che oggi si dice « europeo », e che io vorrei semplicemente, per essere sincero con me stesso, dire che era un discorso antinovecentista, contro l'immagine del '900 fascista, così come ci veniva allora somministrata.

Questa versione del collegamento con l'Europa ci porterebbe troppo lontano. Indubitabilmente c'era per noi il desiderio di riaprire la cultura italiana a quello che era stato il grande momento dell'800, per esempio, e del primo ventennio del '900. Però questo si può dire che venne in un secondo tempo; in un primo momento ci fu una chiara polemica antinovecentista, e debbo qui ricordare il nome anche di Persico, che fu in quel momento una buona leva nel muovere queste acque stagnanti dell'ambiente milanese, e che indubbiamente, con una predicazione — io uso proprio questo termine volontariamente — con una predicazione spesso astratta sui termini dei nuovi problemi di cultura e di moralità, portava avanti le cose. Debbo rammentare il gruppo di Casabella, che fu importantissimo per noi, in un primo momento, gruppo che appunto allora era diretto dall'architetto Pagano. E così gradualmente si incamminò questo movimento nel quale i letterati, i politici, i pittori, e tutti quanti, il cinema, Lattuada, ecc., portarono un loro contributo molto vivace.

Quale fu la cosa che ci dette la sensazione che « Corrente » aveva superato uno stadio di proposta giovanile? Fu il fatto della fiducia piena e completa che ci dettero i letterati che si erano già ormai affermati o che erano in via di affermazione. Fu il fatto che

« Corrente » si qualificò come una rivista che tutti andavano a leggere per trovarci quanto di meglio si poteva pubblicare allora nella cultura italiana, e fu il fatto che dalla provincia più lontana cominciarono ad arrivare abbonamenti, si cominciò a sapere che « Corrente » era letta, e che costituiva un elemento di direzione; il che ci caricò anche di responsabilità abbastanza forti, responsabilità che, per quanto mi riguarda, cioè nell'ambito propriamente artistico, io credo di avere assunto — lo dico proprio dopo tutte le polemiche che ci sono state in questi ultimi tempi, — nel senso delle proposte di « Corrente », che non erano affatto di collegamento con le avanguardie storiche o con quello che allora poteva chiamarsi il movimento della neo-avanguardia, ma era di proposta di qualche cosa di positivo e di attuale, che non aveva nessun riecheggiamento di ciò che era già scontato sul piano europeo. Di discorsi ne sono stati fatti tanti, recentemente, su questo momento della storia artistica italiana. Io tengo a confermare, senza volere prendere più tempo ai miei amici, che in quel momento la opinione di tutti noi era veramente che non si trattasse di resuscitare ciò che era stato il fenomeno dell'avanguardia 1915-1920, ma si trattasse di fare veramente qualche cosa di nuovo, aiutandosi con la tradizione che era naturalmente a disposizione.

Quando dunque si arriva alla fine della rivista, alla chiusura della rivista, il 10 di giugno del 1940, le forze erano in movimento, la rivista quindi non si poteva chiudere così. Durante la guerra vi fu la « Bottega di Corrente », aperta appunto da Treccani, che ospitò le mostre di quegli artisti che si erano proposti nel periodo, ci furono una serie, sia pure scarsa come titoli, ma comunque qualitativamente molto bene orientata, di edizioni, e ci fu quindi, soprattutto una continuità del movimento; il « Fronte Nuovo delle Arti », del 1947, sarebbe incomprensibile senza « Corrente », e la crisi, semmai, arrivò quando, intorno al '48, ci fu chi credette di potere riaprirsi all'Europa senza avere militato in quella che era stata la proposta iniziale compiuta da ognuno di loro. Ed è in quel momento, semmai, che nell'ambito di « Corrente » cominciano le divisioni, cominciano per lo meno i nuovi problemi. Non è di questo che voglio occuparmi ora, e credo che sia opportuno che Treccani, prima di tutto, ci dica qualche cosa riguardo a queste questioni.

ERNESTO TRECCANI — Dopo quanto ha detto De Grada non ho molto da aggiungere e la ragione è abbastanza semplice. Se è vero che io ho firmato fin dall'inizio la rivista come direttore, bisogna pur dire che quando iniziai « Corrente » ero un ragazzo di appena diciott'anni; posso dire che « Corrente » è stata la mia scuola, in « Corrente » io ho imparato dai miei amici, da questo sovrapporsi di esperienze diverse, di origini diverse, di cui parlava De Grada; io ero allora studente un po' precoce del Politecnico di Milano, non avevo diciott'anni e facevo il terz'anno del Politecnico, studi che ho abbandonato ben presto; mi sono laureato in fretta, laurea di guerra, mentre

già facevo altre cose, cercavo di scrivere qualcosa, dipingevo, e soprattutto organizzavo questi miei amici.

Da questo punto di vista « Corrente » può essere studiata come una straordinaria avventura « infantile ». Per un insieme di avvenimenti, si ebbe a Milano la confluenza di esperienze diverse, letterati fiorentini e di altre parti d'Italia: insomma, è per una serie di strani e favorevoli fattori che la rivista venne fuori, nel giro di due anni. Tutta la vita di questa rivista è nell'arco di poco più di due anni, di due anni e mezzo, con un sopraporsi rapidissimo di momenti anche diversi (e già De Grada accennava a questo); se può essere interessante occuparsi di « Corrente » in modo un poco più approfondito è proprio per vedere come in quei due, tre anni, in un periodo così breve, si potessero accumulare e diversificare tante posizioni, che avevano effettivamente un comun denominatore sul piano politico, cioè l'antifascismo, chiaramente, di origine cattolica o di origine comunista, o liberaleggiante, ma soprattutto socialista-comunista e cattolica. Anche in campo artistico oggi vediamo con abbastanza chiarezza le linee di tendenza, ma non dimentichiamo che le prime due mostre di « Corrente » erano mostre, soprattutto la prima, in un arco che comprendeva il novecento, non tutto il novecento evidentemente, certo un novecento (soprattutto direi il novecento che guardava all'esperienza impressionista, lasciando fuori Sironi, per esempio, che a noi poco interessava, come ci interessava poco il futurismo, anzi non ci interessava affatto). Comunque, nella prima mostra di « Corrente » avevamo Tosi, De Grada, Arturo Martini, e avevamo il gruppetto che poi è stato effettivamente il gruppo di « Corrente »; c'era Carrà, Morandi non c'era, mi pare. C'era anche Morandi? Va bene. Questo per dire come il fronte artistico fosse estremamente largo; così come il fronte antifascista comprendeva posizioni cattoliche come quelle di Del Bo, di Belingardi, e di altri; posizioni socialiste e comuniste di Barbera o Menicanti, che erano appunto già posizioni di socialismo o di Curiel addirittura (a un certo momento Curiel pubblicò su « Corrente » sotto il nome di Panglos); le posizioni di Bruni, che era un nazionalista liberaleggiante, proprio a filo col fascismo, pur rifiutando del fascismo le posizioni più retrive. Vi era quindi in « Corrente » un insieme abbastanza confuso e contraddittorio di atteggiamenti e impostazioni. Con tutto ciò quale è il particolare valore e il significato di « Corrente » nei confronti di altre riviste o di altri gruppi i quali apparivano più omogenei? Pensiamo in campo letterario al « Campo di Marte ». « Campo di Marte » aveva avuto un carattere molto più conseguente nella difesa di una certa linea, l'« ermetismo », che non « Corrente »; dell'« eclettismo » politico ho già detto; per le arti figurative, oltre a quanto ho detto della prima e della seconda mostra di « Corrente », pensiamo che cos'era la posizione degli « astratti » che si raccoglievano intorno al « Milione », era una posizione molto più nitida della nostra. Eppure in « Corrente » convivevano in certo qual modo tutte

queste posizioni, andavano tutte l'una addentro all'altra. Allora, quale è in sostanza, l'interesse di « Corrente »? A mio parere è il carattere di *movimento unitario*, il *proponimento che oggi si direbbe globale, di alternativa*. Cioè un movimento il quale sviluppava, partendo da punti di vista molto diversi, una critica a fondo delle posizioni del fascismo nei vari campi della vita italiana.

E io credo che la forza di « Corrente », il fatto che in « Corrente » sia confluita tanta gente, dipenda dalla capacità che ha avuto « Corrente » di essere un foglio organizzatore di una cultura antifascista nel senso più largo e più pieno e che questo sia avvenuto sulla base di un movimento giovanile indipendente, nato da giovani i quali in sostanza tentavano in più direzioni per trovare una organizzazione radicale e unitaria in contrapposizione alla vita fascista, alla « non-vita » fascista.

Credo che questo sia essenzialmente il carattere di « Corrente » che può essere ulteriormente indagato e approfondito.

Ancora una breve osservazione per quanto riguarda la pittura. Oggi un pochino tutto, dopo il « Novecento », diventa « Corrente »; siamo arrivati a delle semplificazioni per cui suona meglio dire « Corrente » che non « Scuola Romana », o « Gruppo dei Sei », ecc. Oggi si tende cioè a conglobare in « Corrente » ogni movimento di contrapposizione al « Novecento ». Nel gruppo di « Corrente » arti figurative vero e proprio, vi sono stati almeno due momenti (a parte come ho detto, la prima mostra che comprendeva una parte degli uomini del « Novecento »). Direi che sono stati due momenti abbastanza netti. Il momento di « Corrente » quando c'era ancora la « Rivista » e il momento di « Corrente » quando ormai non c'era più la « Rivista » e c'era invece la « Galleria di Corrente ». Nel primo momento Birolli ha avuto una grande importanza. Birolli è stato il pittore che ha egemonizzato il gruppo, e direi anche nei caratteri espressivi dei suoi amici più vicini. La pittura di Migneco, di Badodi, di Valenti, che sono stati il primo gruppo di « Corrente » insieme a Birolli (Guttuso è già un'altra cosa, o è precedente — scuola romana — o viene dopo, comunque non è il primo gruppo di « Corrente »), ha carattere prevalentemente lirico con una speciale attenzione al colore; mentre il secondo momento di « Corrente », quello in cui è intervenuto Guttuso, in cui è intervenuto Vedova, in cui ho cominciato a dipingere io, aveva già altre caratteristiche, sempre il carattere espressionista romantico, ma con una accentuazione plastica e drammatica molto maggiore, tanto è vero che prima si parlava solo di Van Gogh e dopo si parlava soprattutto di Picasso. Ora, senza voler fare delle classificazioni troppo schematiche, credo che si deve tenere conto di queste cose per quanto è venuto poi con il movimento realista o neo-realista. Non ho da dire altro almeno per ora, e vorrei sentire Sereni, Vittorio...

VITTORIO SERENI — Beh, effettivamente bisogna dare atto a Raffaellino, prima di tutto, a Raffaele De Grada, di una consapevolezza che non credo sia la consapevolezza a

posteriori che chiunque di noi potrebbe avere. Cioè io credo che quando si faceva una qualunque discussione di ordine redazionale, noi che (magari su questo punto bisognerebbe ritornare) pensavamo di difendere certe ragioni della letteratura o della poesia, di fare la difesa della poesia, molto ingenuamente, come si poteva fare allora, c'era sempre una strizzatina d'occhi di Raffaele De Grada che alludeva ad «altro» che a me, probabilmente, in quel momento non diceva niente; anzi, per scivolare sul terreno aneddótico, ricordo un fatto che due interlocutori qui presenti probabilmente non ricordano per niente. Ero già uscito dalla redazione di «Corrente», avevo chiesto a Giansiro Ferrata di prendere in un certo senso il mio posto, o meglio di potenziarlo, e con Alberto Lattuada e Dino Del Bo una sera si passeggiava dalle parti, credo, dei giardini di Porta Venezia. Doveva essere più o meno il tempo del Patto d'Acciaio, e loro parlavano della guerra imminente come di un fatto assolutamente certo; e io ricordo la mia stupefazione, e la loro stupefazione di fronte alla mia stupefazione, e credo che questo sia abbastanza significativo.

Come avete visto, il gruppo era molto eterogeneo; lo è tanto più oggi. Se dovessimo fare la storia personale di ciascuno, credo che ce ne renderemmo conto.

Se si dovesse fare una distinzione di quell'«avventura infantile», come l'ha chiamata Ernesto Treccani, che era presente alla prima fase di «Corrente», della vita di «Corrente» alla quale io personalmente sono legato, credo che si potrebbe già fare una distinzione, che in termini odierni suonerebbe con le parole dell'«impegno» e del «disimpegno»; o un'altra distinzione, se volete, tra intellettuali e letterati, senza nessun termine deprezzativo in nessuno dei due sensi. Oggi direi che una distinzione tra intellettuali e letterati non è più di moda, anzi è persino un controsenso; a quel tempo aveva un suo valore concreto. È chiaro che personalmente facevo parte della categoria dei letterati, e cioè di un certo «côté» di inconsapevolezza, che puntava sui valori della letteratura, probabilmente ignorando che c'erano anche altri valori. Da un altro punto di vista, bisognerebbe dire come era la mentalità di quei redattori, o diciamo collaboratori longobardi (per usare il termine di Ferrata) più specificamente letterari di «Corrente», a che cosa era improntata; direi che ci sembrava già molto, già troppo lo sforzo di nominare le cose, in quello che era il «contesto», come si direbbe oggi, in quello che era il quadro, le cose che ci stavano attorno, di nominare le cose poeticamente, di farle entrare dentro la poesia, o dentro, in generale, la letteratura, uno sforzo sufficiente di per sé ad assorbirci completamente, che in un certo senso lasciava ai margini tutto il resto, senza che si avvertisse il legame che ci poteva essere con tutto il resto.

Da questo punto di vista una facile retorica di allora poteva far pensare che Milano fosse una finestra aperta sull'Europa. Che strano! In realtà noi, da questo punto di vista, eravamo un feudo fiorentino, cioè l'Europa, in un certo senso, la cercavamo

a Firenze, attraverso i nostri amici, alcuni dei quali sono qui presenti; e, se c'era un tentativo di differenziarsi, probabilmente questo già allora era abbastanza inconsapevole, e non era sufficientemente caratterizzato. Se dovessi tentare di esprimerlo, direi che non sentivamo su di noi nessuna cupola metafisica, nessun cielo, nessun assoluto, non sentivamo la letteratura come un valore, in altri termini; la sentivamo piuttosto come una energia o una tensione, in un rapporto particolare con la nostra esistenza, senza poi arrivare a precisare la natura di questo rapporto, senza che se ne fosse veramente consapevoli, senza che lo avessimo di fronte, senza che lo potessimo esprimere, forse senza avere sufficienti forze espressive per far sentire questa differenza. Per cui il fatto stesso di scrivere, in qualche modo rientrava in una forma di energia vitale senza avere il predominio su quella che poteva essere una immagine dell'esistenza, senza essere risolutivo, senza essere decisivo sull'immagine globale, complessiva, del mondo.

E per questo mi richiamo all'avventura infantile.

Da un altro punto di vista, si potrebbe dire che il mondo che noi avevamo davanti, troppo facilmente eravamo portati a vederlo come uno sfondo rispetto a una nostra squisita avventura personale, a un punto tale che la guerra, l'entrare in guerra, in qualche modo l'andare alla guerra, poteva ancora essere visto come un'avventura, piuttosto che come un'ingiustizia o una stortura. È un modo per dire che c'era in noi una forma di insensibilità politica, per dirlo in termini molto generici. Ma questo è soltanto un « côté » di « Corrente », un « côté » del quale io ho fatto parte; e voglio dire che forse quella è stata una grossa occasione perduta per vedere più chiaro in certe cose. Ho parlato in termini personali, ma data la premessa della fase « infantile », non potevo dire altro.

GIANSIRO FERRATA — *Vorrei fermarti, un momento, con una domanda che ti riguarda personalmente. Ho apprezzato la precisione della tua analisi, credo che molti qui siano d'accordo con me; desidero però ricordarti che eri stato scolaro di Banfi, avevi studiato lettere all'Università di Milano avendo come professore, fra gli altri, Antonio Banfi. Non si può entrare nello spirito di « Corrente » se non si tiene conto dell'importanza di un fatto come questo (l'insegnamento, la presenza intellettuale e morale del professor Antonio Banfi) per te e altri coetanei, dai quali il periodico ma soprattutto il gruppo dei suoi collaboratori milanesi ricavò una parte viva del proprio carattere. È in questo senso, almeno, che occorre aggiungere qualcosa alla tua interessantissima analisi. Fin da allora, non fu soltanto la « poesia » o la « letteratura » a mettere dirò le fondamenta ai nostri modi d'intenderci, di formare dei rapporti destinati (personalmente tra noi due non c'è dubbio che fu così, e il discorso non riguarda solo il nostro caso personale) a durare. L'avversione, l'allergia, se per discrezione vuoi ricordare solo questo, alle « regole del gioco » fascista entrò per molto nel nostro tipo di rapporti, già da allora. La letteratura (dico letteratura in un senso né restrittivo né esclamativo, ma semplicemente come il campo degli interessi ai quali parecchi*

di noi fecero capo scrivendo in « Corrente », o nelle riviste fiorentine mettiamo), non mi pare sia stata allora nemmeno per te una ragione, una ragione separata da altre che ho accennato. E, in questi ultimi tempi, con una prefazione che ricordo bene, ecc., hai messo in chiaro il valore delle tue esperienze come scolaro di Banfi. Ma non ti ho mai sentito, più in generale, approfondire le relazioni con altre di allora.

VITTORIO SERENI — Probabilmente perché ho avuto il torto di lasciar cadere il senso di quella lezione, o meglio di non averlo approfondito per mio conto. Allora eravamo, come dire, banfiani nel metodo, ma crociani per istinto. Questo è il punto che credo andrebbe sottolineato.

ALBERTO LATTUADA — È stato parlato dell'atteggiamento politico dei giovani di allora, e di fronte, oggi, al fermento così grande al quale assistiamo e alla disperata ricerca di fede, io vorrei dire e confessare che noi, giovani di allora, siamo stati nella nostra sfortuna, nella nostra asfissia, diciamo, di vita giovanile, siamo stati favoriti, perché avevamo un nemico comune. La difficoltà attuale è evidente. Assistiamo a molti movimenti nel mondo che, attraverso una infinità di tentativi, indicano una ricerca di fede. Sono fedi diverse e contrastanti, ognuna chiara in se stessa, forse, ma rivelatrici di un anelito e di uno smarrimento che si muovono in direzioni divergenti e talvolta oscure; l'aggettivo *cinese* sembra dare luce pura, tutti vogliono rinnovarsi, disdire, contraddire, contestare, ecc. Tutto questo fermento allora, per noi, era di facile soluzione perché avevamo un nemico solo, un blocco davanti a noi, che si mostrava soldatesco, che si mostrava tirannico, che ci toglieva la parola, e quindi il nostro piccolo parlamento, come è stato detto bene prima, era coagulato da questo comune ostacolo; questa tensione, dico, è stata una naturale fortuna, perché con dei colpi di spillo, delle allusioni, ci siamo procurati qualche merito: in fondo erano punzecchiature, che però in quel tempo erano importanti. Se pensate che il copione di « Piccolo Mondo antico », con una battuta antitedesca fu tenuto una settimana in via Veneto all'esame dei censori, finché Soldati, trionfante, uscì dicendo: « La battuta rimane perché c'è Fogazzaro, ecc. », voi vedete oggi la sproporzione ridicola di questa vittoria. La battuta alludeva al blocco germanico, cioè all'Asse! Così anche i corsivi che noi pubblicavamo parlando di Modigliani, ma minacciando aspre battaglie future per contrastare il razzismo. Così come l'azione, anche pratica, che facemmo con il gruppo dei cineasti milanesi (Comencini, Rognoni e altri) di proiezioni pubbliche che culminarono nella famosa proiezione della « Grande illusion ». Nascosta la copia al Commissario che voleva esaminarla, io dissi dell'arrivo da Parigi, un'ora prima dell'andata in proiezione. L'applauso frenetico suscitato dalle note della Margliese fu una dimostrazione politica così chiara che bisognava essere ciechi come Mussolini per dichiarare la guerra. Nel pubblico si potevano distinguere facilmente

gli ebrei polacchi in transito verso Genova e altri profughi da ogni paese di Europa. Eravamo ai primi di giugno, alla vigilia della dichiarazione di guerra, e il Teatro delle Arti di Milano era un fuoco, manifestazione violenta. Si dovette interrompere la proiezione per qualche istante e spegnere la cellula della trasmissione del suono, per i « metri » della marsigliese; alcuni cominciarono a cantare « Giovinezza », e la serata minacciava di non essere compiuta. Invece si compì, e io me ne scappai nelle soffitte e i poliziotti non mi trovarono.

Comunque per dare una idea della varietà ed anche della fiducia che una rivista « di bambini » come si è detto, aveva provocato in breve tempo, io leggerò a caso i nomi che, sfogliando la raccolta mi sono venuti sott'occhio; ecco: Landolfi, Morosini, Rognoni, Vigorelli, Brusati, Lucentini, Jacobbi, Giulia Veronesi, Malipiero junior, Bartolini, Malaparte, Comencini, Rebori, Petroni, Anceschi, Carlo Bo, Carlo Emilio Gadda, Gianna Manzini, Macri, Pagano, Banfi, Timpanaro, Apollonio, Longhi, Pratolini, Gatto, Ortolani, Emilio Villa, Luzi, Remo Cantoni, Giorgio Labò, Sandro Penna, Paci, Bigongiari, Quasimodo, Parronchi, Contini, Ungaretti, Betocchi, Saba, Marchiori, Argan, Bonsanti, Tobino, Vittorini, Traverso, Trombadori, Birolli, Sini-sgalli. Di fronte a un foglietto stampato, apparentemente, da ragazzi sconosciuti, la valanga di questi nomi provocò l'attenzione di Roma e questo foglio dette fastidio, molestia e fu sospetto. Appunto Raffaellino De Grada ricordò che la nostra morte porta la data del 10 giugno, data della dichiarazione di guerra, la quale fu ascoltata da noi in un piccolo bar di corso Buenos Aires, angolo via Porpora; dopo le parole del duce, con una precisione che soltanto la sua preparazione politica poteva avere, De Grada disse: « Ecco, ci siamo levati il fascismo di torno, in quanto che la guerra è stata dichiarata ». Lui aveva subito fatto una precisa corsa storica in avanti, una ipotesi, e con assoluta certezza vide che la dichiarazione di guerra era la fine del fascismo.

Non c'è molto altro da dire da parte mia; per illustrare il momento politico, che i giovani non possono neppure immaginare, dirò che quel mio libretto di fotografie, pubblicato da « Corrente », « Occhio Quadrato », che è oggi una piccola rarità bibliografica, fu sottoposto per giorni e giorni alla attenzione di Criscuolo, censore di via Monforte della Federazione, o cos'era, della Polizia, della Prefettura, il quale disse: « Come, con tante costruzioni, con l'E '42, lei vede solo stracci, poveri, angoli oscuri, ritrae un bambino con una scarpa sì e una no... Io non gliela posso passare questa... ».

ERNESTO TRECCANI — Quell'ultima meravigliosa fotografia — lo dico io perché, siccome le ha fatte lui, lui non può dire che era meravigliosa — quella meravigliosa fotografia ultima della periferia con una specie di fabbrica diroccata...

ALBERTO LATTUADA — Sì, era la città che invadeva a poco a poco la periferia, e quindi anche la morte di certe piante, ultimi cespugli rimasti sulle mura spagnole di Milano.

Anche questo libretto, che era niente, però dette fastidio; tutto l'insieme dava fastidio. Altro non c'è da dire se non che questo fastidio germogliava poi in tutti in diversi orientamenti, ed è un vero piacere oggi ritrovarsi qua, come amici, e con degli ascoltatori, vecchi e nuovissimi.

DINO DEL BO — Gli amici che mi hanno preceduto hanno alcuni adombrato, altri posto in risalto, l'aspetto politico della rivista « Corrente » e della attività che le si muoveva intorno. Io credo che su questo argomento dobbiamo avere il coraggio di essere espliciti, e spietatamente sinceri. Oggi come oggi potremmo dire che se non si fosse scritto di politica su « Corrente », sarebbe stato meglio, e che a ciascuno di noi, me compreso, forse sarebbe piaciuto maggiormente che di politica non si scrivesse su « Corrente ». Senonché noi avevamo di fronte un ostacolo del tutto insormontabile: in quel tempo era assolutamente impossibile dare vita ad un qualsiasi foglio senza che nelle sue colonne si affrontasse il problema politico. Toccò a me, anche per una certa vocazione naturale, occuparmi di quel settore, allora estremamente ingrato. Quali erano le finalità pratiche che ci muovevano e che determinarono alcuni nostri atteggiamenti politici? A me sembra che esse fossero prevalentemente due: la prima, rappresentata dalla speranza, che la realtà successiva ci dimostrò quanto fosse infondata, che si potesse dare anche un minimo contributo perché l'Italia non entrasse in guerra. La seconda, una finalità che ci riguardava molto più da vicino; e cioè garantire il massimo possibile di sopravvivenza di quel giornale, il quale, bene o male, un suo compito riusciva a svilupparlo. Io debbo dire che sono lieto di non possedere la raccolta di « Corrente », perché se dovessi rivedere gli articoli politici che ho scritto allora, non ne sarei certamente soddisfatto. Sono anche disposto ad ammettere che, per esempio, un giovane del 1968 non potrebbe non accusare come pericolosamente compromissori alcuni degli articoli che in « Corrente di Vita Giovanile » sono stati scritti. Eppure io debbo confermare quanto è stato espresso soprattutto da Lattuada; e cioè che, ciò nonostante, noi riuscivamo a svolgere una certa funzione e a conseguire determinate finalità. Diciamo anche che, se « Corrente » — io non sono un addetto ai lavori, quindi non conosco con esattezza queste cose — ha condotto una certa sua battaglia contro l'ermetismo, però nella collaborazione politica lo stile ermetico ci faceva ancora terribilmente comodo; e lo abbiamo adottato perché, attraverso un linguaggio di allusione, e soprattutto attraverso un certo atteggiamento implicito, potevamo difendere alcune nostre posizioni. Ricordo ancora che, qualche volta, ci si accusava a vicenda perché i nostri articoli venivano considerati tali da compromettere la sopravvivenza del giornale; e, quindi, reciprocamente ci si facevano degli inviti perché si moderassero determinati nostri orientamenti. È stato anche detto che le nostre origini sono risultate estremamente eterogenee, così come, d'altronde, anche i nostri epiloghi appaiono molto eterogenei. Ebbene,

però noi avevamo un motivo di unità. Esso rappresentava la finalità — questa volta non concreta ma, direi, ideale — che volevamo perseguire e che siamo riusciti a perseguire, anche per quanto attiene all'esperienza politica. E cioè noi eravamo convinti allora, e penso lo siamo ancora quest'oggi, che la politica doveva essere considerata — il che allora era ben lungi dal verificarsi — come una categoria della cultura. Noi pensavamo che gran parte degli errori e dei tradimenti che venivano perpetrati a danno del popolo italiano derivavano anche da una denegazione assoluta, diciamo pure totalitaria, di una tesi siffatta; la quale, proprio perché era concettualmente ortodossa, veniva clamorosamente respinta da coloro i quali, in Italia, avevano la triste responsabilità di condurci alla seconda guerra mondiale.

Se così stanno, come a me sembra siano state le cose, allora dovrei concludere dicendo come ci sia un autentico legame, non soltanto ideale, ma anche culturale, tra questa nostra prima rivista e determinati altri fogli che a Milano, nostra città, hanno circolato clandestinamente tra il 1943 e il 1945, per esempio le edizioni clandestine dell'«Avanti!», dell'«Unità», di «Giustizia e Libertà», di «Uomo», di «Stato Moderno» e di molti altri fogli, alcuni dei quali hanno costituito la matrice di certi importanti quotidiani tuttora esistenti. Questa garanzia di continuità era offerta proprio dalla nostra convinzione profonda che non poteva esserci politica — come infatti non c'era, perché la politica allora si risolveva in sopraffazione — se essa non fosse stata accompagnata, sorretta e convalidata da una forte esperienza e da una ferma convinzione di carattere culturale.

Io penso che questa tesi si è dimostrata valida, che «Corrente di Vita Giovanile» ha fortemente contribuito a diffonderla; e che, quindi, noi, anche sotto il profilo politico, possiamo considerare positivamente questa nostra giovanile esperienza.

GIANSIRO FERRATA — *Mi importa, adesso, riprendere il motivo se non proprio del «parlamento» che poté venir rappresentato da «Corrente», per certe forze giovanili, almeno della complementarietà tra esse. Gli ascoltatori, immagino, l'avranno sentito vivere più in là delle nostre parole, attraverso l'evidenza stessa dei punti di vista e degli itinerari diversi, ma in nessun modo contrapponibili rigidamente, che a questo tavolo si sono di nuovo incontrati. Del Bo ricordava adesso con giustezza che sentivamo, facendo «Corrente», la politica nei suoi legami con la cultura. Lattuada, poco prima, ci ha portato a vedere in prospettiva (in una prospettiva molto aperta) quel che fu nel periodico l'interesse per il cinema, da lui specificamente reso attivo e concreto. Sereni ha fin troppo creduto, secondo me, di dover accentuare l'aspetto poetico-letterario della sua presenza nel giornale; ma è ben vero che falserebbero tutte le nostre relazioni d'allora, se trascurassimo quanto vi costituì anche una «dialettica dei distinti»; è tanto meglio notevole che Unità e Diversità, invece di scatenare temporalmente, siano andate d'accordo. Ed ecco qui il nostro Ernesto, direttore-ragazzo di allora, a rappresentare direi il buon aspetto genetico di simile faccenda... In «Corrente», egli stesso ce lo ha ora ricordato, portò avanti i suoi lehrjahre,*

fece insomma la sua scuola. Che eccellente scolaro — vien fatto di pensare — se fra tante « materie » e « forme » in questione non perse in alcun modo la testa; ma anche quella scuola dovette aiutarlo in sostanza, a sviluppare con serietà la propria vocazione occupandosi nel medesimo tempo (dall'interno, con autentico impegno e rigore) di cose rimastegli poi sempre altrettanto necessarie, dalla letteratura alla politica. Ragionando in astratto può sembrar molto semplice tenere sveglia l'armonia tra interessi diversi, nella modesta e generosa prassi giovanile di un periodico come questo. Ma se guardiamo, per esempio, allo sviluppo che vi prese anche in senso ideologico (oltre che in quello propriamente artistico) l'incontro fra alcuni pittori e alcuni critici trovatisi presto solidali in una polemica tutt'altro che priva di richiami storici per esteso, con tutti i rischi dovuti — ben dovuti — a tali posizioni e operazioni; se confrontiamo questo aspetto della maggior attività di « Corrente » ai caratteri che prese qui, in modo particolare, la collaborazione di scrittori già qualificati da altre esperienze, più o meno, riferibili a una linea di gusto non strettamente letterario, possiamo accorgerci subito di qualche delicato problema inerente alla vita stessa del periodico. I giovani, i meno giovani che vi scrivevano o che in vario modo partecipavano alla sua configurazione pratico-ideale, critico-polemica, ecc., potevano anche dar luogo a un gran pasticcio di volontà velleità lingue dialetti contrastanti. Non avvenne così, grazie alla presenza effettiva di uno spirito di relazione, di reciproca integrazione. E se alcuni di noi accelerarono in Ernesto Treccani, per esempio, un corso di letture e di altre conoscenze rimastegli profondamente utili, egli non tardò a ricambiare simili aiuti. (Oltretutto con la freschezza delle sue idee e delle sue ricerche nel campo — la pittura — dove stava precisandosi la vocazione che dicevo. Ma gli esempi, le sollecitazioni efficaci, cominciarono già attraverso il suo libero modo d'intendere il giornale a cui aveva dato il primo volto ed impulso, senza alcun deteriore personalismo). C'è una somiglianza vera, in questo senso, tra « Corrente » e « Solaria », la rivista fiorentina il cui fondatore-direttore Alberto Carocci era appena meno giovane nel '26 di Treccani nel '38. Più omogenea — non c'è dubbio — nei suoi motivi, nel suo sviluppo e non confrontabile a nessun altro periodico del ventennio fascista nei suoi risultati, anche « Solaria » dovette però molto alla forza associativa dei propri elementi ed esponenti maggiori o minori, fuori da qualunque personalismo come da ogni stretto vincolo generazionale. (Niente Boria dei Dotti, o degli scrittori, ecc., già titolati; niente frenesia del Lèvati Tu Mi Ci Metto Io). Milanese di nascita, di affetti, oltre che probabilmente di costumi, mi fece un grandissimo piacere il trovarmi unito in « Corrente » a tutta una riprova di come fosse espansiva, anche verso nord, una vitalità-moralità artistica, critica e giovanile intieramente estranea non solo al fascismo, ma nettamente anche ai furiosi velenosi avari separatismi da cui la nostra cultura è sempre avvilita. Insisterei, adesso, volentieri, sul fondo epigrammatico di quanto sto dicendo. La nostra cara città d'Ambrogio non ne è certo esente. Una targa, un'umilissima lapide bisognerebbe metterla, sulla tipografia dove si stampava « Corrente », per ricordare che, una volta tanto, questo periodico morì di mano straniera. Vi provvide il gauleiter Mussolini, fresco freschissimo dell'oceanico raccapriccio col quale la miglior parte degli italiani aveva accolto l'entrata in guerra nel '40. Dopo il '45, parecchie imprese di

cultura associata nella città che un tempo osò e usò dirsi — non senza ragioni — capitale morale d'Italia, vennero, prematuramente, concluse dall'interno. Dobbiamo farne colpa ad alcuni milanesi di nascita o d'adozione? No, senz'altro. Ma in parte una colpa risale (o scende?) da molto tempo alle strutture della città, un po' troppo grosse per le sue forze di movimento e le rilassatezze frequenti al suo buon cuore, ottimo quando è buono ma anche il cielo di Lombardia si sa che è così bello solo quando è bello. Quando, mettiamo, si incominciava appena ad avere un regime fascista, le strutture della città di Milano apparvero già troppo grosse relativamente alle forze del suo spirito. « Corrente » venne dopo, circa quindici anni dopo, in un periodo molto ricco di nuova animazione storica, oltre che estetica e critica; lo si sente benissimo; durò un'altra decina d'anni quel periodo, peccato trovarci qui a ricordarlo come un amico morto giovane. Ma, dall'epigramma, non vorrei finire in elegia. Concludo invece che la piccola « Corrente » ebbe il gran merito, con tutti i suoi sforzi e fra le sue enormi, tremende difficoltà, di progredire via via in senso qualitativo non limitandosi mai a una ricerca della qualità pura, antologica o particolaristica, specialistica, ecc.; certi accorgimenti anche tecnici vennero adoperati da lei così come una brava ragazza, tutt'altro che sciocca, riesce a scaltrirsi senza sputtanarsi in nessun modo, profondo o superficiale, onorato o sgridato dal prossimo e dai cronisti di tali faccende. Si portò a livello del proprio tempo in quel che esso forse aveva di migliore, da vari lati, e vi rimase fino al fortunato perché giusto epilogo della sua vita. Quel campanilismo abimè, che sempre ci riprende in Italia, può davvero in questo caso felicitarsi di non averla vista soccombere a circostanze milanesi.

RAFFAELE DE GRADA — Volevo accennare una cosa, e cioè che non si spiegherebbe il movimento di « Corrente » se non ricordassimo che erano gli anni della guerra di Spagna, con tutto quel sottofondo che c'è stato allora e che ha potuto permettere degli incontri, rapidissimi, che in altro periodo non sarebbero stati possibili.

Io per esempio ricordo la posizione proprio di Vittorini, quando venendo da Firenze, proprio sulla base di questa spinta che era data dalla guerra di Spagna, entrò in una comunicazione così diretta con le altre forze, per cui veramente si sentì che c'era allora un clima che era sostanzialmente cambiato dagli anni precedenti.

Questo lo volevo rammentare proprio per il fatto che ci può essere una analogia con il tempo che noi viviamo oggi, e posso dire che è sempre sullo sfondo di questi grandi movimenti storici che possono avvenire anche dei piccoli fatti come quello di cui abbiamo parlato ora, perché quando la stagione è ferma, quando veramente i tempi sono duri e di riflusso, come sono stati dal '28 al '35, sarebbe veramente poco generoso da parte nostra dire, non dire, qui, che coloro che hanno fatto camminare « Orpheus » ed altre riviste — « Solaria » compresa — hanno trovato un terreno molto meno adatto del nostro a fruttificare.

Ora mi sembra che noi non ce lo possiamo dimenticare questo, perché, anche tenendo conto di tutte le cose che sono state dette qui da Sereni, dal Del Bo, ecc., mi pare che non ci possiamo mai dimenticare che proprio in quegli anni, se « Cor-

rente » non fosse nata, ne sarebbe nata un'altra, proprio perché era matura, estremamente matura nell'aria. Perché è avvenuto a Milano? È avvenuto a Milano probabilmente — e qui credo che non si debba sottovalutare la cosa — perché anche Banfi ha avuto una funzione ben precisa: è stato uno degli universitari che allora ha rotto con la tradizione accademica e che ha praticamente aperto un colloquio con i suoi allievi, un colloquio così ampio che, ricordo bene, le lezioni di Banfi erano lezioni veramente pubbliche, dove venivano giovani che non avevano niente a che vedere con l'università e tanto meno con la facoltà di filosofia. E mi pare che questo sia un altro degli elementi importanti, cioè a un certo momento chi ha l'autorità di una cattedra e chi rompe lo schema accademico, può essere veramente un elemento che porta, che svolge una funzione eccezionale in un momento storico. Credevo che fosse giusto ricordare questo.

ERNESTO TRECCANI — Credo che valga la pena di mettere l'accento sull'osservazione che tu, Giansiro, hai fatto, in merito alla volontà per nulla suicida del gruppo; quando « Corrente » ha chiuso, con la fine della rivista è cominciata una nuova fase, nuove fasi, che sono state: il Teatro di via Sammartini, con Strehler, Grassi, Joppolo; è proprio alla Sala Sammartini che Grassi ha cominciato le prime loro organizzazioni teatrali, mettendo insieme opere di contemporanei, Pirandello, Lorca, ecc. Le edizioni: « Lirici Greci » di Quasimodo è stato uno dei primi libri, e poi « Frontiera » di Sereni, i « Lirici Spagnoli » di Bo, « Occhio Quadrato » di Lattuada, « I Taccuini » di Birolli, e così via. Poi la « Galleria di Pittura »: la « Galleria di Pittura » è cominciata dopo la chiusura della rivista.

Rimane la politica. Ecco, sono d'accordo con quello che ha detto Del Bo. Sembra che la « politica di "Corrente" » si sia spenta con la rivista. I gruppi che erano in « Corrente » hanno trovato altri contatti, hanno trovato chi il filone comunista, quindi l'organizzazione comunista, chi altri contatti. E allora qui difatti « Corrente » non esiste veramente più. Mentre per gli altri aspetti vi è un prolungamento della rivista, edizioni, teatro, galleria, nella politica no. La confluenza, semmai, c'è stata dopo ancora, con la guerra di liberazione, in cui ci siamo trovati tutti dalla stessa parte, nel CLN.

ALBERTO LATTUADA — Una curiosità, fra le altre: due volte il giornale fu per essere soppresso, e fu salvato dall'intervento frondista, sottile, sotterraneo, di Galeazzo Ciano, che ogni tanto diceva due parole inglesi al Club del Tennis, e ogni tanto proteggeva... era una cosa, così... È vero?

ERNESTO TRECCANI — Sono stati sempre interventi abbastanza tenui...

VITTORIO SERENI — C'è un episodio che forse vale la pena di ricordare a questo proposito, perché era individuata la letteratura in una delle rare connessioni con il fatto politico.

Ed è una certa polemica, credo che ve la ricordiate tutti, che era stata suscitata da una intervista di Luigi Russo. Al momento in cui questo fatto è avvenuto, probabilmente a noi sfuggiva il quadro nel quale la polemica si svolgeva. C'è stato segnalato un giorno un articolo di Villaroel nel « Regime Fascista », il giornale di Fari-nacci, in cui si riprendeva una intervista di Luigi Russo. Che cosa diceva?

L'intervista di Luigi Russo riguardava i giovani, o per meglio dire le cosiddette « forze giovani » della letteratura, e Russo sottolineava questo fatto, quasi con queste parole: questi giovani non si investono né pro né contro il fascismo. Villaroel ripren-deva questa frase, e diceva: caro Russo, diciamolo chiaro, questi giovani, per il solo fatto di non investirsi pro o contro il fascismo, sono degli antifascisti. Credo che mirasse soprattutto a certi ambienti — ha tenuto poi a dirlo, diciamo pure piagnucolando un po' in un secondo momento, quando la cosa gli è stata rinfac-ciata, in privato — se la prendeva soprattutto con i collaboratori di « Campo di Marte », e abbiamo avuto l'idea di fare un pezzo redazionale prendendo uno di quei giri che si prendevano in questi casi: toh, guarda questa strana gente che porta il fatto sul piano dell'accusa politica per avere ragione in letteratura! Come accen-navo prima rievocando il fatto, parlavamo in perfetta malafede nel dire questo, per-ché quella era veramente accusa politica.

Quella nostra reazione ha fatto sì che Luigi Russo scrivesse una lettera accorata a Francesco Flora, che ha chiamato il sottoscritto e gli ha detto: ma ragazzi, che cosa fate, ve l'andate a prendere con un antifascista come Luigi Russo? E allora c'è stato una specie di ripensamento redazionale; eravamo divisi, mi ricordo che Ernesto Treccani si è arrabbiato perché avevamo fatto una certa rettifica. Cioè, nella rettifica avevamo distinto il caso Russo dal caso Villaroel, buttando tutto su Villaroel... La questione si è chiusa su questo punto, ma questo fotografa molto bene la situa-zione, perché se appena l'atmosfera fosse stata diversa, la sola cosa da dire sarebbe stata questa: sissignore, ha ragione Villaroel, siamo antifascisti. In realtà questo non lo potevamo dire — o non ne abbiamo avuto il coraggio o non tutti ne eravamo coscienti fino in fondo. L'episodio è significativo sullo stato di cose di allora.

A questo punto, su invito rivolto al pubblico da Ferrata, interviene Oreste Macrì.

ORESTE MACRÌ — A proposito dell'intervento di Ciano ricordato da Lattuada, sul piano anedddotico, desidererei ricordare che il titolo « Vita Giovanile » fu dato proprio da un gerarca, da Alfieri; poi a un certo punto i giovani milanesi, astutamente, cambia-rono il titolo « Vita Giovanile » in « Corrente di Vita Giovanile »; quindi quel « Vita Giovanile » diventò piccolino, e rimase « Corrente ». Naturalmente, la riduzione alla sola parola « Corrente » si caricava di un certo significato. « Corrente di Vita Gio-vanile », in una certa parte, fu emanazione degli ambienti universitari milanesi, e

quindi a mio parere si riattacca anche a tutta una ribellione dall'interno stesso del fascismo, di elementi giovanili in esso inquadrati. Voi ricordate « Architrave » a Bologna, « Rivoluzione » a Firenze, e così via.

Desidero accennare anche alla partecipazione dell'ermetismo fiorentino. C'è stata una differenza di opinioni, piuttosto marcata, tra l'intervento di Sereni e tutti gli altri. Sereni ha parlato da poeta, da letterato, mostrando affinità con quella Firenze ermetica, ma separazione dall'assoluto ermetico. Orbene, « Vita Giovanile » non fu, a mio parere, una sola rivista, ma due giustapposte.

Da una parte fu una rivista schiettamente e tipicamente ermetica. Se voi esaminate l'elenco nominativo riferitoci da Lattuada, gli ermetici entrarono in blocco, *interamente*, e non furono ospiti, ma co-fondatori, come si suol dire. Ho ordinato di recente quel periodo del mio epistolario, dei miei rapporti con Raffaellino, con Ernesto, con altri.

A noi fu riservata fisicamente la terza pagina e fummo anche noi interessati a organizzarla; si guardino, ad esempio, i numeri del 15 ottobre 1938 e del 15 maggio 1939. Il *clou* della rivista fu toccato dal numero del 15 giugno 1939, intitolato « Testimonianza alla poesia », che fu interamente nostro con introduzione di Banfi e corsivo editoriale, entrambi fondati sulla nostra formula della Poesia-Verità. Rammento che invitai perfino Cardarelli, come da una delle « Lettere non spedite » del 26 aprile 1939 « A un giovane critico ».

Quindi non sarei troppo d'accordo con l'amico Del Bo sul carattere anti-ermetico di « Corrente », tutt'altro...

(De Grada, ed altri, dalla sala, chiariscono che non si era detto ciò).

Avevo capito male, scusate. Sarei, invece, d'accordo sulla parte veramente originale di « Corrente », che fu milanese, fu antifascista. Fu veramente la rivista che doveva nascere e nacque a Milano, città tipicamente industriale, aperta sul mondo, l'unica città italiana allora profondamente viva. I nomi di Banfi, di Persico e di Birolli, sono tre valori europei, almeno noi li sentivamo, in quel tempo, come europei.

Quanto all'avanguardia, non sono d'accordo con Treccani. A mio parere « Corrente » figurativa fu un'avanguardia tipica puntata sull'espressionismo. Perché questi giovani si sentivano anti-avanguardisti? Perché allora l'avanguardismo era la destra neo-classica derivata dal cubismo, alla quale si riattaccava certa arte novecentesca, ma non per questo il movimento centrato su Birolli non fu avanguardista; fu protestatario, contestatario, fondò un nuovo stile. Avrei desiderato un accenno alla riforma degli stili, cui « Corrente » contribuì.

ERNESTO TRECCANI — Quando si parlava del carattere di « Corrente » come non aderente pedissequamente alle avanguardie storiche, si intende per « avanguardie storiche »

quelle che si sono sviluppate dal 1905 al 1920, mentre invece l'obiettivo di « Corrente » era proprio di creare qualche cosa di nuovo, non di riprendere... Questo lo dicevo perché mi sembrava che tu avessi delle riserve...

ORESTE MACRÌ — No, io non ho delle riserve. Per me l'avanguardia in quel senso era un valore positivo...

ERNESTO TRECCANI — Attuale, però... cioè del '30-'40.

ORESTE MACRÌ — Attuale; tu sai meglio di me che l'Italia non aveva avuto l'esperienza espressionista. E fu il momento; è proprio dentro l'espressionismo che nacquero le istanze neo-realiste. Nacquero dal di dentro, non furono istanze primarie, ma che nacquero da un momento di carattere esistenziale che era comune a noi ermetici. Mi ricordo di avere scritto un pezzo proprio su Treccani in questo senso che noi sentivamo quei nostri coetanei giovani, nella parte figurativa, intrinseci alla nostra ricerca letteraria, per tale elemento comune di natura esistenziale, di natura vitale, per analogia alla nostra letteratura come vita...

ERNESTO TRECCANI — Io evidentemente mi ero spiegato male se ho dato a intendere di non riconoscere un ceppo espressionista al movimento di « Corrente ». Ho solo voluto mettere in evidenza quali differenze, anche profonde, vi sono state tra un primo momento, diciamo, « birolliano », e un secondo momento più « costruttivista »; per semplificare il discorso, ecco, il richiamo a « Guernika » di Picasso, il richiamo a Lorca, che è venuto dopo: Birolli non si è mai richiamato a Picasso, Birolli si richiamava a Van Gogh.

GIANSIRO FERRATA — *Quanto al problema della partecipazione degli ermetici, che Macrì ha sollevato, sì, in parte è giusto il suo intervento. Va però oltre i limiti del giusto. Se i cosiddetti ermetici di allora diedero molto a « Corrente », non lo fecero tuttavia come gruppo ma liberamente come scrittori, ognuno dei quali rappresentava se stesso. Ero il più diretto responsabile della parte letteraria del periodico; se mi rivolsi con insistenza alla vostra collaborazione, lo si deve alla grande stima per il vostro lavoro di scrittori, critici, ecc., e alla conseguenza quasi naturale d'una serie di rapporti ambientati fin allora soprattutto a Firenze, tra « ermetici » e no. Ma se tu analizzi, o almeno risfogli con attenzione un giornale come « Campo di Marte » e poi subito « Corrente », non ti può sfuggire quanto fossero diversi anche nel trattare di letteratura. L'ermetismo nel senso più stretto, criticamente accettato in sostanza come immagine o metafora del proprio orientamento espressivo-spirituale da un buon numero di scrittori giovani, o giovanissimi, quasi tutti (mentre nella povera fantasia di chi l'aveva risuscitato il termine si estendeva a Ungaretti, a Montale e a una buona metà della letteratura presente in Italia), ebbe, in « Campo di Marte », un centro di raccolta e di elezione. « Corrente » rimase invece da questo lato una specie di zona franca, dove gli « ermetici » di maggior valore e interesse con qualche frangia di com-*

primari o di amici vennero accolti, sollecitati a collaborare, tenuti (almeno i Luzi e Bigongiari, Bo e Macrì) in prima fila con parecchi altri scrittori e critici. Se ricordo bene, cercai di produrre all'interno di « Corrente » qualcosa come un libero esame, critico-ideologico, sull'ermetismo stesso da parte vostra e di altri che non avevano nulla in comune col raggruppamento, col « movimento » ermetico in se medesimo. Ma era allora meno facile che mai, interpretare con larghezza ciò che gli uni o gli altri, nel vivo del proprio lavoro, facevano e tenevano sul filo di una cultura da fare. Ci trovammo in molti così a dibatterci nella rete di un ermetismo involontario.

Ad una nuova richiesta di Ferrata al pubblico, interviene Cesare Luporini.

CESARE LUPORINI — Io vorrei portare una testimonianza indiretta, di un lettore — in quel momento si cercava di leggere tutto quello che aveva qualche cosa di vitale — un lettore che era già non più giovane, e non ancora vecchio, e che d'altra parte si era formato in ambienti diversi da Milano. Ecco, credo che se oggi uno riprendesse in mano « Corrente », avrebbe un'impressione di eclettismo, diciamo, rispetto alle riviste precedenti, a « Campo di Marte », così, alla fase precedente.

RAFFAELE DE GRADA — Viene dopo, « Campo di Marte »...

CESARE LUPORINI — Hai ragione, volevo dire di « gruppo », non in senso cronologico. Che cosa significava allora, mi sembra, questo fatto? Era un po' il segno del momento nuovo, aveva il segno del momento nuovo. Cioè l'atmosfera era rovente, l'antifascismo si veniva organizzando, riorganizzando, o meglio era un antifascismo nuovo, che cercava, proprio così, a tastoni, certe volte, fili precedenti, collegamenti, maestri. È stato fatto naturalmente il nome di Banfi, è importantissimo; io ne vorrei ricordare qualchedun altro, quelli del gruppo pisano fiorentino, uno è stato fatto, Russo, Calogero, erano un po' questi punti di riferimento. D'altra parte c'era l'elemento dell'esperienza letteraria, e poi quella figurativa, questi fatti nuovi che venivano fuori. Guttuso era fra di noi conosciutissimo, Birolli no, era proprio il fatto nuovo, il fatto che ci scopriva qualche cosa. Tu fai il riferimento Birolli-Van Gogh, probabilmente molto giusto dal punto di vista, così, definitorio; però per noi era qualche cos'altro; insomma anche quel momento lirico che poteva essere rappresentato da Birolli, era qualche cosa che apriva, era il modo soggettivo di vivere qualcosa. Oppure, non so, le « Liriche incastonate », incastonate in questo foglio che, tutto sommato, aveva un senso politico; noi lo leggevamo, veniva letto, come qualcosa che aveva fondamentalmente un senso politico. Che cos'era questo senso politico? Io direi perché vi scrivevano certi anziani che vi scrissero? Questi erano un po' i nostri maestri, anche di quelli non più tanto giovani, uomini come Russo, ecc. Ecco, la polemica Villaroel-Russo, che è stata ricordata, è molto caratteristica, perché proprio qui si distribuivano le parti, vi si distribuivano in modo molto onesto: la

parte nuova e la parte, invece, che accumulava, in fondo, sopra le proprie spalle, tutte le colpe, tutte le compromissioni dell'Italia intellettuale col fascismo. E direi che era però la speranza dei giovani, cioè questa sensazione che in quel momento i giovani si stavano risvegliando, i giovani delle università, i giovani della vita intellettuale; questo a mio ricordo era molto intenso in quel momento, ed abbiamo così vissuto partendo da varie esperienze, magari esistenzialiste o quello che fossero, ma con molta forza. Quello che invece non trovo — devo dirlo francamente — che non accetto, ecco, che non mi sentirei di accettare, è l'analogia col momento presente, e coi giovani del momento presente. Certo la guerra di Spagna fu molto importante, perché fu quella che ha segnato l'accelerarsi dei processi. L'ispanismo italiano, come voi sapete, era prima di tipo comparativista, si faceva, per esempio, il rapporto tra il sonetto di... e quello di Tansillo, era l'ispanismo, diciamo così, di carattere minimamente erudito. Il nostro ispanismo giovane esplose dopo la morte di García Lorca, nel 1936, pochi giorni dopo lo scoppio della guerra civile, quindi abbiamo una dicotomia, una dicotomia letteraria da una parte e politica dall'altra, però congruenti, intimamente congruenti.

RAFFAELE DE GRADA — Ma perché la differenza con oggi?

CESARE LUPORINI — Mi pare che il punto fondamentale è che comunque il movimento di oggi ha un carattere di massa, diciamo, che avviene in un mondo di massa, però sono diversità che contano; mentre qui erano movimenti di gruppi che cercavano non solo di farsi largo, ma di creare un clima, e in parte già riuscirono a creare un clima. Adesso vorrei ritornare — e chiudo — sopra quella parola di eclettismo che ho detto, e che potrebbe essere fraintesa, perché si aveva la sensazione che tutti gli aggruppamenti precedenti, diciamo il salvataggio di valori che era avvenuto attraverso esperienze soprattutto letterarie, precedenti, avessero in quel momento finito il loro compito, la loro funzione, almeno sempre secondo quello che ricordo come noi vivevamo queste cose, come andavamo a leggere.

(Dalla sala: anche in politica).

Anche in politica, lo so, ma questo già è un fatto politico, che queste confluenze fossero proprio il segnale del momento nuovo, e anche il raccordo tra certi nomi che avete nominato, e queste esperienze nuove. Cioè forse un eclettismo, non so, potremmo ricordare l'eclettismo del Settecento, del XVIII secolo, un eclettismo — non vorrei adoperare una parola grossa, troppo grossa, evidentemente — prerivoluzionario, però questi momenti di attesa di qualcosa

(Ferrata: Un eclettismo presovversivo, almeno...).

(Dalla sala: un eclettismo con una grande speranza, mentre oggi è un eclettismo con molte delusioni!).

L'ultimo punto: io accetto molto quello che diceva Del Bo, e cioè la politica come momento della cultura, categoria della cultura, perché questo soprattutto, questo orientarsi dei giovani, vorrei ricordare per esempio Couriel, vorrei ricordare per esempio Pintor.

GIANSIRO FERRATA — *Il nome di Pintor è anche essenziale, che era come un viaggiatore dell'intelligenza... Il nome di Pintor si trova poco in « Corrente » come scrittore, ma era presentissimo...*

CESARE LUPORINI — Appunto, arrivato a Pisa, era stato a Milano, doveva andare a Perugia, tanto per dire, e portava con sé le sue traduzioni. Oggi può sembrare strano, ma le sue traduzioni da Rilke assumevano anch'esse un significato, un peso politico. Questa cultura si ricominciava a sentirla fortemente e direttamente impegnata in un senso politico. La parola « impegnata » oggi si è caricata di altri significati, caricata e scaricata di altri significati, però in sostanza c'era anche quello che distanziava in quel momento, direi, dal crocianesimo, cioè da quella azione solo a distanza sulla vita politica, che invece aveva significato il crocianesimo.

GIANSIRO FERRATA (rivolgendosi ad altri del pubblico che vorrebbero intervenire) — *Scusate, lasciamo che Macrì concluda le sue osservazioni di prima, e poi chiudiamo.*

ORESTE MACRÌ — Non si tratta di conclusione, ma di un accento sul valore storico positivo di « Corrente », da integrare sul versante letterario. Insisterei su un parallelismo redazionale politico-letterario nella rivista « Corrente », con mutua intesa e trasfusione, in due prospettive artistico-spirituali più profonde e congruenti, e gravi di avvenire. Sono d'accordo con De Grada sull'analogia con il presente nell'aspetto politico-culturale del momento odierno di radicale revisione nella gioventù intellettuale, ma da qualche esperienza che ho dei giovani sono certo che la dimensione letteraria si specificherà dall'indifferenziato in tutta la potenza semantica che noi assegnammo alla parola « letteratura ».

Resti stabilito, pertanto, che la parte tipica e originale di « Corrente » fu la sua azione politico-culturale propriamente milanese ed europea, nel cui ambito si esprime una riforma figurativa nuova semanticamente e stilisticamente; la rivista, come si è accennato, fu eco altresì di una nuova realtà poetica postulata da Banfi e dalla sua scuola. Negli stessi numeri che ho citato Cantoni discorreva su Klages, Dino del Bo sul « Regno del tempo », Treccani sulle industrie tessili statunitensi, Rebora sulla lezione dell'Africa, Labò sulla pittura appena adolescente, Lattuada sugli orti milanesi, Pangloss sui sindacati rivoluzionari...

Nota - Il testo di questo dibattito è stato dedotto dalla sua trascrizione stenografica e viene qui pubblicato, con le correzioni suggerite dagli intervenuti, per gentile concessione della Presidenza e Direzione del Gabinetto Vieusseux.

Documenti

CELEBRI IN RITARDO

I.

ITALO SVEVO

a cura di Giulio Cattaneo

(in onda sul Terzo Programma il 22 maggio 1968)

PRIMA VOCE — Ai personaggi principali dei suoi romanzi e racconti, indecisi, nevrotici, malati di inettitudine, Italo Svevo attribuisce qualche volta ambizioni intellettuali irrealizzate. L'insuccesso letterario, registrato spesso all'inizio di una storia, è un elemento che finisce per condizionare la loro esistenza nella quale potranno verificarsi fallimenti più tragici. È il caso di Alfonso Nitti, impiegato alla banca Maller, protagonista di *Una vita*, il primo romanzo di Svevo, pubblicato nel 1893. Si tratta di un personaggio fondamentalmente privo di volontà. Nonostante i suoi propositi di studioso, entrato nella biblioteca vi restava non più di mezz'ora;

TERZA VOCE — « *lo prendeva un'inquietezza invincibile che lo portava all'aperto a incantarsi su qualche molo, senza idee e senza segni, unica preoccupazione quella di assorbire molto di quella brezza di cui s'immaginava di sentire immediati i benefici effetti* ».

« *Eppure fu precisamente allora che la sua ambizione si concretò nel sogno di un successo. Aveva trovata la sua via! Avrebbe lui fondato la moderna filosofia italiana con la traduzione di un buon lavoro tedesco e nello stesso tempo con un suo lavoro originale. La traduzione rimase puramente allo stato di proposito, ma fece qualche cosa del lavoro originale. Il titolo intanto: L'idea morale del mondo moderno e la prefazione in cui dichiarava lo scopo del suo lavoro. Era uno scopo teorico senza veruna intenzione di utilità pratica e questa gli sembrava già una novità per la filosofia italiana... Lavorava bene, ma lavorava poco. Ricorreva troppo di spesso col pensiero all'opera completa quando le frasi che ne aveva fatto si potevano contare sulle dita. Così in sogno, vedeva aumentati i pregi di quest'opera che perché non aveva ancora fatta non poteva essere stata danneggiata dalle resistenze della penna. Dopo qualche mese, vedendo che il risultato dei suoi sforzi era compreso tutto in quelle tre o quattro paginette di prefazione ove prometteva*

di fare e di provare ma ove nulla era fatto o provato, venne preso da un grande scoramento. Quelle pagine rappresentavano il lavoro di mesi perché altro in quel frattempo egli non aveva fatto. Non una sola volta aveva fatto. Non una sola volta aveva stancato il suo cervello con lo studio e quelle pagine erano il solo progresso che egli avesse fatto verso la sua meta. Era tanto poco che equivaleva ad una rinunzia tacita ad ogni ambizione ».

PRIMA VOCE — A distanza di cinque anni da *Una vita*, Svevo pubblicava nel '98 il suo secondo romanzo: *Senilità*. Del protagonista si diceva nella prima pagina:

TERZA VOCE — « *La carriera di Emilio Brentani era più complicata perché si componeva di due occupazioni e di due scopi ben distinti. Da un impiego di poca importanza presso una società di assicurazioni, egli traeva giusto il denaro di cui la famigliuola abbisognava. L'altra carriera era letteraria e, all'infuori di una riputazioncella, — soddisfazione di vanità più che d'ambizione — non gli rendeva nulla, ma lo affaticava ancor meno. Da molti anni, dopo di aver pubblicato un romanzo lodatissimo dalla stampa cittadina, egli non aveva fatto nulla, per inerzia non per sfiducia. Il romanzo, stampato su carta cattiva, era ingiallito nei magazzeni del libraio... ».*

PRIMA VOCE — Un racconto del 1926, *Una burla riuscita*, scritto quando ormai Svevo cominciava ad essere uno scrittore noto, soprattutto in Francia, comincia in questo modo:

TERZA VOCE — « *Mario Samigli era un letterato quasi sessantenne. Un romanzo ch'egli aveva pubblicato quarant'anni prima si sarebbe potuto considerare morto, se a questo mondo sapessero morire anche le cose che non furono mai vive ».*

SECONDA VOCE — Come dimostrano questi tre esempi, l'insuccesso letterario, elemento autobiografico, è un motivo dominante della narrativa di Svevo. *Una vita* era il primo romanzo di Ettore Schmitz, impiegato nella succursale triestina della Banca Union di Vienna, che firmava il suo libro con lo pseudonimo di Italo Svevo, in omaggio al suo « *prolungato soggiorno in Germania nell'adolescenza* » più che alle proprie origini tedesco-italiane. *Una vita* usciva a spese dell'autore dopo il rifiuto dell'editore Treves di pubblicare un romanzo « *con un titolo simile* ». Il titolo originario era *Un inetto* e Svevo nel suo *Profilo autobiografico* aveva commentato così il rifiuto del Treves:

TERZA VOCE — « *Dimostrazione del grande senno di un editore tanto importante!* ».

SECONDA VOCE — *Una vita* ebbe qualche recensione da parte dei giornali locali e anche un articolo sul « *Corriere della Sera* ». Poi il silenzio; l'edizione si esaurì negli omaggi agli amici senza che si ritenesse opportuno di farne una seconda. Ne era derivata tuttavia all'autore una « *reputazioncella* » che contava « *nel piccolo bilancio artistico della*

città». È evidente che nella prima pagina di *Senilità* l'accento al romanzo di Emilio Brentani, « *ingiallito nei magazzini del libraio* », riguardava *Una vita* di cinque anni prima. Anche *Senilità* era uscita a spese dell'autore ma ebbe ancora meno fortuna di *Una vita*: il romanzo fu segnalato solo dall'« *Indipendente* » che lo aveva pubblicato in appendice. Le ragioni dell'insuccesso sono da vedere soprattutto nelle povere edizioni a spese dell'autore, « *su carta cattiva* » e di « *brutta legatura* ». E poi Trieste non era l'ambiente più adatto per una affermazione letteraria. La città era priva fra l'altro di vere tradizioni culturali come risulta da questa amara testimonianza di Slataper:

PRIMA VOCE — *La storia di Trieste è ghiaccia: senza uno slancio di idealità, senza bisogno d'arte, senza affetto allo spirito. Incatenata dalla smania di guadagno, non seppe guardar mai lontano con un po' di fantasia e di ardimento neanche per aprire strade nuove al suo commercio; non ebbe neanche in diciottesimo né un Colombo né un Polo. La città non possiede un quadro d'autore (sbaglio, ne ha uno attribuito al Giotto!), un palazzo d'arte buona: perché non solo non fu capace di produrli, ma neppure — e ne era capace se avesse voluto — di pagarli.*

SECONDA VOCE — Non si può dire che *Una vita* fosse troppo in contrasto con la narrativa italiana del tempo. Formatosi nell'età del naturalismo, Svevo ne aveva subito innegabilmente l'influenza e nel suo primo romanzo due ambienti, in particolare la banca e casa Lanucci, erano rappresentati con un verismo minuto e fedele. L'avvio alla narrativa di Svevo era quindi naturalista in un momento in cui il verismo non era certamente morto. Nell'89 era uscito il *Mastro Don Gesualdo* e proprio nel '92 *La bocca del lupo* di Remigio Zena che si richiamava alla struttura e alla tecnica dei *Malavoglia*. Fra il '92 e il '98 sarebbero apparsi, insieme a quattro romanzi di D'Annunzio, a *Piccolo mondo antico* del Fogazzaro, a *Gelosia* e *La disfatta* di Oriani e a *La bufera* del Calandra, *I Vicerè* del De Roberto a documentare fra le inclinazioni decadenti e le nuove tendenze al « misticismo nevrastenico » la continuità delle esigenze veriste. In *Una vita* è evidente il metodo dello scrittore naturalista portato tuttavia a rompere l'equilibrio di elementi, tipico di quella impostazione narrativa, a favore di una analisi crescente della « verità interiore » del protagonista.

PRIMA VOCE — *Una vita* è un romanzo verista fino a quando resistono l'obiettività, lo sviluppo imparziale delle figure secondarie e la cura dei particolari esterni. Ma Svevo aveva un interesse per l'indagine psicologica fondamentalmente estraneo ai maestri del naturalismo, a cominciare da Zola. Della narrativa di Svevo si può dire che prende l'avvio dal verismo per procedere in una direzione assai diversa, quella che l'avrebbe condotta per un sondaggio sempre più sicuro dell'inconscio, alle applicazioni della psicanalisi e alla decomposizione del romanzo, conservando qualche traccia naturalista nel modo meticoloso di ritrarre l'aspetto fisico dei personaggi e di descrivere gli ambienti. In *Senilità* il rapporto col naturalismo è più labile e l'analisi psicologica è

diventata l'elemento prevalente in un romanzo di eccezionale modernità. Questa indagine psicologica non ha nulla di comune con lo psicologismo ambiguo e morboso nelle intenzioni ed enfatico nella resa che dall'esempio di Bourget era derivato ai romanzi più tardi della Serao e del De Roberto. Quello che avvicina *Senilità* a esperienze tecniche ulteriori e allora impensabili è il rilievo dato a particolari apparentemente trascurabili, la mancanza a prima vista di una scelta che il narratore opera sempre, fra gli infiniti motivi che gli offre una storia, in funzione dell'economia del racconto. Svevo scopriva con un anticipo di vari anni rispetto ai maestri di psicologia della narrativa novecentesca l'importanza dei dati minimi, degli impulsi germinali contraddittori e irresistibili, la materia sulla quale Freud conduceva le sue ricerche.

SECONDA VOCE — Il silenzio della critica e l'indifferenza del pubblico colpirono dolorosamente Svevo che aveva atteso con impazienza le recensioni dei suoi libri. Quando si fidanzò nel '95 con Livia Veneziani le regalò una copia di *Una vita* con la dedica:

TERZA VOCE — *A Livia, brutta legatura e brutto libro. Ma nondimeno, per una sposa, un dono insolito. Perciò e soltanto perciò son lieto d'aver sofferto tanto per fare e pubblicare questa roba.*

SECONDA VOCE — Dopo l'insuccesso di *Senilità*, Svevo rinunciò alla narrativa, se non del tutto alla letteratura. Qualche volta diceva:

TERZA VOCE — *Scrivere a questo mondo bisogna, ma pubblicare non occorre.*

SECONDA VOCE — Eppure aveva sperato nell'affermazione anche se non parlava mai delle sue ambizioni perché la letteratura, fino dall'adolescenza, era stata la sua più grande passione. Figlio di un commerciante, Ettore Schmitz era stato mandato a studiare per sei anni in Germania perché un buon commerciante a Trieste doveva sapere due lingue. Nel collegio di Segnitz presso Würzburg le prime letture dei classici tedeschi, di Shakespeare e dei romanzi di Turghenjev e le discussioni filosofiche coi compagni in una specie di cenacolo intellettuale che lui presiedeva. Tornato a Trieste per frequentare contro voglia l'Istituto Superiore Commerciale, continuò nei suoi tentativi letterari e sperava di poter andare a Firenze, la solita meta di ogni italiano che voleva diventare uno scrittore. Nella casa paterna erano in otto fra fratelli e sorelle e fra questi Elio, quello che credeva di più al futuro successo di Ettore e dava notizie in un diario dei suoi propositi e delle sue prime prove. Allora Ettore era preso dall'interesse per il teatro e aveva cominciato a scrivere in versi martelliani un *Ariosto governatore* che lasciò incompiuto per dedicarsi a un'altra commedia: *Il primo amore*. La vita serena e priva di difficoltà economiche della famiglia Schmitz ebbe intanto una brusca interruzione col fallimento commerciale del padre, che aveva impiegato l'intero suo capitale in una grande industria vetraria. Per Ettore svaniva il progetto del

soggiornò a Firenze; il 27 settembre dell'80 entrava nella Banca Union. Non rinunciò alla letteratura e il tempo libero lo passava a leggere e a tentare di scrivere commedie e poi racconti interrompendo spesso il lavoro. Il fratello Elio annotava nel diario:

PRIMA VOCE — 2 giugno 1881. *Questo giorno ho avuto con Ettore una piccola scaramuccia. Sono quattro anni che seguo con vero interesse i suoi progressi nella letteratura. Vedo con dispiacere ch'egli studia, sì, ma non scrive nulla di serio e la mia opinione è ch'egli non potrebbe raggiungere lo scopo che con un successo il quale spingerebbe papà a farlo studiare e incoraggierebbe lo stesso Ettore. Ma così invece Ettore finirà col tralasciar di studiare perché perderà ogni speranza di riuscire a vincere tutte le difficoltà che incontra sulla via di scrittore.*

SECONDA VOCE — I primi anni di tirocinio letterario di Ettore Schmitz furono, come li descrive il fratello, difficili e pieni di dubbi ed Elio moriva giovanissimo, a ventitré anni, prima di vedere un risultato concreto di questo provare e riprovare incontenibile. Ettore Schmitz, con lo pseudonimo di Emilio Samigli, cominciò a pubblicare articoli su « L'Indipendente », frequentava il Circolo musicale (era un appassionato di musica e suonava passabilmente il violino). Si vedeva spesso al Circolo artistico e nel salotto della poetessa Tagliapietra-Cambon nella società di studi « Minerva ». Partecipava quindi alla vita intellettuale di Trieste per quanto poteva offrirne quella città, « crogiolo » di tre civiltà diverse nelle aspirazioni dei suoi rappresentanti migliori ma in sostanza provinciale e periferica. È di quegli anni l'amicizia col pittore Veruda, personaggio vivace e spregiudicato, anche lui, a Trieste, un incompreso. Comunque al giovane Svevo era accaduto di peggio che l'incertezza e l'inconcludenza rimproverate dal fratello: il silenzio e il disinteresse della critica e del pubblico di fronte alle sue opere portate a termine con tanta fatica e « sofferenza ». A quattro anni dalla pubblicazione di *Senilità* Svevo precisava così il suo atteggiamento che pensava ormai definitivo:

TERZA VOCE — Dicembre 1902. *Noto questo diario della mia vita di questi ultimi anni senza propormi assolutamente di pubblicarlo. Io, a quest'ora e definitivamente, ho eliminato dalla mia vita quella ridicola e dannosa cosa che si chiama letteratura. Io voglio soltanto attraverso queste mie pagine arrivare a capirmi meglio.*

PRIMA VOCE — Intanto la vita di Svevo era cambiata: il matrimonio aveva significato per lui la liberazione dalla grigia schiavitù della banca e il nuovo lavoro assai più vivo nella direzione di una industria con viaggi frequenti e lunghi soggiorni a Londra. Lo studio del violino lo aiutò nella rinuncia letteraria; fece anche parte di un quartetto di buoni dilettanti.

« C'era un grande affetto fra i quartettisti, tant'è vero che quando io stentavo e perciò tutto il quartetto strideva come un'adunanza di serpenti nessuno guardava me. Io mi ripiegavo su me stesso e da vero serpe cercavo la mia coda per cacciarvi i denti e punirmi. Gran bella cosa l'amicizia ». Svevo comunque continuò a credere nelle sue qualità letterarie. Come lui stesso ha scritto nel suo *Profilo autobiografico*, i suoi amici potevano « testificare ch'egli mai ammise che i suoi romanzi valessero poco. Sapeva chiaramente dei loro difetti ma non si decideva d'attribuire a questi il suo insuccesso ». Nel 1905 l'amicizia con Joyce, che aveva allora ventitré anni, lo riportò di colpo alle perdute illusioni letterarie. Dietro la sua riservatezza e l'ostentata convinzione che la letteratura fosse « ridicola e dannosa » era rimasta latente in Svevo la possibilità di un entusiasmo giovanile. Joyce viveva a Trieste dando lezioni di inglese: proprio il proposito di Svevo di imparare l'inglese fu l'occasione del suo incontro con Joyce. Le lezioni procedevano irregolarmente in lunghe discussioni e confidenze: Joyce lesse a Svevo le sue poesie e i *Racconti di Dublino*. Svevo gli fece omaggio dei suoi due libri dimenticati e Joyce se ne dimostrò entusiasta, soprattutto di *Senilità*, che giudicò non inferiore ai più grandi romanzi francesi. Svevo per quel giorno non seppe staccarsi dall'amico che accompagnò fino a casa continuando ininterrottamente a parlare. Tutto quanto Svevo aveva represso per anni si rimise vorticosamente in moto: la passione letteraria, la fiducia in se stesso, l'amarezza dell'incomprensione e la speranza del successo. Per la prima volta dopo tanto tempo rinascevano in lui progetti di racconti dei quali parlava all'amico e a sua volta Joyce discusse con lui in tutti i particolari la figura di Leopold Bloom, il futuro protagonista dell'*Ulysses*. La guerra del '14 doveva separare i due scrittori che si sarebbero rivisti a Parigi solo nel '19.

SECONDA VOCE — Un altro episodio capitale nella vita di Svevo fu l'incontro con le opere di Freud. Aveva cominciato a leggerle fino dal 1908, appena cioè si era destato quel vivo interesse per le ricerche scientifiche freudiane che fino a un anno prima erano note soltanto a pochi specialisti. Parlando delle sue prime letture di testi psicanalitici teneva giustamente a precisare che *Senilità* era uscita nel 1898,

TERZA VOCE — ed allora Freud non esisteva o in quanto esisteva si chiamava Charcot.

SECONDA VOCE — Anche se è vero che Freud negli ultimi anni del secolo aveva da un pezzo superato le influenze della scuola di Charcot e, separatosi anche da Breuer, stava ormai elaborando la dottrina della psicanalisi, bisogna arrivare effettivamente al 1907 per assistere all'affermazione e alla diffusione delle sue teorie. Svevo cominciò a leggere Freud « solo per giudicare delle possibilità di una cura che veniva offerta ad un suo congiunto ». Come afferma lui stesso nel suo *Profilo autobiografico*,

TERZA VOCE — *lo preoccupava d'intendere che cosa fosse una perfetta salute morale. Nient'altro. Durante la guerra, nel 1918, per compiacere un suo nipote medico che, ammalato, abitava da lui, si mise in sua compagnia a tradurre l'opera del Freud sul sogno. La compagnia del dotto medico (che però non praticava la psicanalisi) rese quella traduzione più interessante. Fu allora che lo Svevo si dedicò (solitario, ciò ch'è in perfetta contraddizione alla teoria e alla pratica del Freud) a qualche prova di psicanalisi su se stesso.*

Da questa esperienza nacque *La coscienza di Zeno* scritta nel '19, come dice l'autore,

PRIMA VOCE — in « *un attimo di forte, travolgente ispirazione* »: « *Non c'era possibilità di salvezza. Bisognava fare quel romanzo* ».

SECONDA VOCE — Svevo non fu un discepolo fedele di Freud e, come lui stesso ha confessato, trovò nella psicanalisi un incentivo a esperimenti eterodossi. Indicò anche nella *Coscienza* due o tre idee « *prese di peso dal Freud* » e fra queste un « lapsus » da manuale freudiano. Dalla psicanalisi derivò l'interesse per il sogno che in alcuni casi diventava parte integrante del racconto. Ma soprattutto la psicanalisi lo aiutò a trovare soluzioni narrative di grande novità. Per esempio il primo capitolo della *Coscienza di Zeno*, il noto capitolo sul fumo, è costruito su una serie di libere associazioni che richiamano al metodo della psicanalisi, sia pure in modo scherzoso. Si aggiunga l'interesse per le inezie, i moti istintivi dimenticati subito, l'importanza data alle assurdità, alle sciocchezze, ai ricordi incidentali evidenti in *Una vita* e ancora più in *Senilità*, prima che Svevo ne trovasse l'analisi scientifica nelle opere di Freud.

PRIMA VOCE — *La coscienza di Zeno* usciva nel '23 a spese dell'autore e, a eccezione di qualche recensione nei giornali triestini (assai notevole quella di Silvio Benco), fu completamente ignorata dalla critica italiana. Lo Svevo diceva che ad onta della sua lunga esperienza tale insuccesso lo stupì e lo addolorò tanto profondamente da danneggiare la sua salute. Aveva sessantadue anni e scopriva che se la letteratura era nociva sempre, a quell'età era addirittura pericolosa.

SECONDA VOCE — Si aggiungano anche delusioni minori come quella provata alla dichiarazione del dottor Weiss, l'unico che esercitasse a Trieste la professione di psicanalista, di non poter parlare della *Coscienza di Zeno* su una rivista specializzata di Vienna « *perché con la psicanalisi non aveva nulla a vedere* ». Svevo era invece convinto « *di aver fatto opera di psicanalista* » e aveva anche sperato in un telegramma di Freud: « *Grazie di aver introdotto nell'estetica italiana la psicanalisi* ». Ma la mancata recensione dell'amico medico aveva fatto svanire anche quella speranza, per la verità piuttosto ingenua. Anche il teatro era stato una delle sue passioni ma, per un uomo come lui che non si accontentava di essere soltanto uno spettatore, una passione infelice.

TERZA VOCE — « *La forma delle forme, il teatro, la sola dove la vita possa trasmettersi per vie dirette e precise* » così diceva Svevo, secondo la testimonianza dei suoi familiari. « *Per tutta la vita era stato uno dei più assidui frequentatori delle stagioni di prosa del Teatro Verdi* » e nei « *viaggi all'estero non aveva mai trascurato di assistere alle più significative rappresentazioni* » a Londra e a Parigi. « *Tormentò i suoi manoscritti teatrali fino agli ultimi anni. Ma c'era qualche cosa nello svolgimento dell'azione che lo rendeva spesso incerto* ». Anche su *Un marito*, la sua commedia più impegnativa, che ha un primo atto assai riuscito e promettente e un secondo ricco di sicuri effetti drammatici, Svevo era perplesso; « *aveva perciò tante volte discusso con Silvio Benco sul terzo atto* » che effettivamente è il meno persuasivo. Si trattava quindi di un dubbio di fondo, quale non si era mai presentato nei confronti dei romanzi; lo scrittore si era rivolto per un consiglio anche a Pirandello e la sua mancata risposta era stata un'altra delusione.

SECONDA VOCE — Il primo scritto critico importante su Svevo, una vera e propria « scoperta » sostenuta da argomentazioni sempre valide, è di Montale e uscì sulla grande rivista nazionale « *L'esame* » nel numero di novembre-dicembre del '25. Era già in preparazione il fascicolo del « *Navire d'argent* » che avrebbe rappresentato il « lancio » francese ed europeo di Svevo. Il merito di questa affermazione era di Joyce al quale Svevo aveva scritto dopo l'insuccesso della *Coscienza di Zeno*. Fu Joyce a « *rinnovare il miracolo di Lazzaro* » segnalando Svevo a Benjamin Crémieux e a Valéry Larbaud che curarono il numero del « *Navire d'argent* » apparso nel febbraio del '26: « *conteneva uno studio di Crémieux su tre romanzi e la traduzione di Larbaud e di Crémieux di alcuni capitoli della Coscienza di Zeno e di Senilità* ». Era il momento di Proust e Svevo fu presentato come il Proust italiano e avvicinato anche a Joyce. *La coscienza* era maturata contemporaneamente all'*Ulysses* di Joyce mentre Proust componeva la *Recherche*.

PRIMA VOCE — Il « lancio » francese non fu immune da una certa approssimazione critica ma ebbe una grande risonanza anche se in Italia le reazioni furono limitate e spesso negative. Nonostante il saggio di Montale e qualche altro contributo, l'atteggiamento dei critici e degli scrittori italiani nel ventennio fra le due guerre fu nel complesso reticente, legato al pregiudizio che Svevo scrivesse « male ». L'editore Treves rifiutò di pubblicare una seconda edizione di *Senilità* col solito pretesto dei troppi impegni. Mancò infine a Svevo, che se ne rammaricava, il successo popolare.

TERZA VOCE — *Un commesso librario ha detto di me: — È un autore che non va —.*

PRIMA VOCE — Ma forse era troppo pretendere.

La rivelazione francese, seguita da riconoscimenti tedeschi, portò comunque la gioia agli ultimi tre anni di vita di Svevo, morto, come è noto, per un incidente d'auto il

13 settembre 1928. Di Joyce era stato amico e ne conosceva le opere, Proust cominciò a leggerlo nel '26 quando con sorpresa si sentì definito il Proust italiano. Come testimonianza la moglie, Livia Veneziani, « *l'ultimo suo amore letterario fu Kafka su cui si riprometteva di scrivere un saggio e un profilo* ». Su Proust lasciò alcune osservazioni sottili nell'intento di « *separarlo definitivamente* » da Joyce. Di Joyce scrisse più volte con molta acutezza, soprattutto nelle pagine dove decifra con incredibile disinvoltura l'immenso groviglio dell'*Ulysses*. I raffronti dei critici lo avevano indotto a leggere i più grandi scrittori del primo Novecento, quelli che come lui avevano portato alla dissoluzione le strutture tradizionali del romanzo proponendo soluzioni narrative inedite.

La fortuna di Svevo fu comunque difficile anche dopo la sua scomparsa. Al lancio francese non doveva seguire una più meditata sistemazione critica e per molti anni il silenzio avrebbe circondato il nome di Svevo fino a una ripresa recente. In Germania dopo l'interesse dimostrato dalla critica fra il '27 e il '33, con la considerazione di Svevo mitteleuropeo, in parte tedesco o meglio « *vecchio austriaco* », il bando razzista tolse di mezzo qualsiasi intenzione di parlarne ancora. Il bando si sarebbe esteso in Italia, in una Italia letteraria che comunque non aveva assimilato Svevo per le note riserve sulla sua scrittura. Una fortuna più seria ha inizio nel secondo dopoguerra con un proficuo lavoro di più esatta definizione letteraria e di maturo ripensamento storico.

SECONDA VOCE — Svevo conobbe il successo improvviso e clamoroso e lo accolse con gioia giovanile. Non era vecchio come il Verga che a ottant'anni vide con fastidio ed amarezza la propria affermazione e la commozione, la riconoscenza e l'entusiasmo accompagnarono gli ultimi anni dell'autore della *Coscienza di Zeno*. Svevo era un uomo saggio, dotato di umorismo ma anche spesso capace di trasporti appassionati, dignitoso e sensibile. Quel tanto di fanciullesco che era in lui e che costituisce uno dei suoi lati simpatici lo portava alle fantasticherie sui propri trionfi: sognava così il telegramma di Freud, gli incoraggiamenti di Pirandello e si divertiva a immaginare fortune di proporzioni americane.

TERZA VOCE — *Ecco un americano che si avvanza per comperare il mio romanzo per centomila dollari. Io lo vedo con la sua faccia glabra e i denti d'oro. Viene a trattare un affare. — Quanto? — domanda. Io mi accontento di poco: centomila dollari a patto che a traduttore sia scelto lo scrittore che io so, perché non voglio che il mio romanzo sia scritto male anche in inglese, e che la pubblicazione avvenga entro il termine più breve, visto che sono vecchio. L'americano acconsente. Si va dal notaio a firmare il contratto e io vedo l'atto che somiglia ad un atto ipotecario che una volta firmai. Solo qui accanto allo stampatello: Oggetto immobile... è scritto: Il mobile... La coscienza di Zeno. Il notaio domanda esitante: — Restiamo alla cifra di centomila? Bisogna*

decidere perché altrimenti bisognerebbe aumentare i bolli —. — M'accontento di centomila —. Chissà che se aumento di un dollaro solo la faccia glabra non s'offuschi e l'americano non si rassegni di comperare un romanzo raccomandato dal « Corriere della Sera ». Ecco firmato ed io esco col mio chèque di centomila dollari.

Si capisce che una cosa immaginata con tanta precisione non abbia bisogno di accadere.

SECONDA VOCE — Così era Svevo, facile ad abbattersi e a riprendersi, che per più di vent'anni rinunciò alla letteratura e vi ritornò con la foga di un giovane. La morte lo colse in un momento di pieno fervore creativo e i frammenti del *Vecchione* stanno a testimoniare con una perfezione addirittura emblematica, al rallentatore, la continuità dei problemi di composizione che caratterizzano soprattutto l'ultima parte della *Coscienza di Zeno*. Anche in quei giorni lavorava con gioia e, proprio accennando al *Vecchione*, così scriveva a Benjamin Crémieux:

TERZA VOCE — *Non ci sarà niente di male se non arriverò a terminarlo.*

Intanto avrò riso di gusto una volta di più nella vita.

I brani di Italo Svevo citati sono tratti dal volume *Opere*, ed. Dall'Oglio, Milano - righe 50 circa.

Un brano di Scipio Slataper da *Appunti e note di diario*, ed. Mondadori - 9 righe.

Un brano del fratello di Elio da LIVIA VENEZIANI, *La vita con mio marito*, ed. Zibaldone, Trieste - righe 18.

2.

CÉLINE

a cura di Giorgio Agamben

(in onda sul Terzo Programma il 29 maggio 1968)

PRIMA VOCE — Ancora nel secolo XVI, prima che il portico fosse demolito per far posto a una nuova costruzione, chi entrava nel cimitero degli Innocenti di Parigi poteva ammirarvi la grande danza macabra che fu, per tutto il medioevo, la rappresentazione più popolare della morte che il mondo europeo conoscesse.

Sappiamo, dai cronisti del tempo, che gli affreschi erano accompagnati da facili versi che fungevano da didascalie: la morte parlava, e la sua parola metteva in movimento da un capo all'altro il funebre corteo dell'universo.

TERZA VOCE — *Bisogna sentire in fondo ad ogni musica l'aria senza note, scritta per noi, l'aria della morte.*

PRIMA VOCE — Sono parole di Céline. Se uno storico futuro volesse un giorno ricostruire la danza macabra del nostro tempo, è nei romanzi e nei *pamphlets* di Céline che dovrebbe cercarla. E, proprio come avviene per il suo archetipo medievale — che era un'allegoria della presenza della morte nella vita stessa —, il primo ostacolo che si offre a chi cerca di avvicinarsi all'opera e alla figura di Céline è, appunto, la contraddittoria presenza di una duplice struttura, che fa sì che la vita sia costantemente rappresentata soltanto attraverso la morte e la morte soltanto attraverso la vita. Forse anche per questo l'opera di Céline ha conosciuto un destino singolare: celebre e discussa fin dalla pubblicazione del primo romanzo, nel 1932, essa ha subito negli anni del dopoguerra un'eclissi e perfino una sorta di persecuzione. Oggi, quest'opera attraversa una seconda celebrità e in essa sembrano ritrovare i motivi della loro ricerca alcune delle correnti più avanzate della letteratura contemporanea.

TERZA VOCE — *Ritornerei come fantasma, qui, nella mia tana...*

PRIMA VOCE — aveva detto lo scrittore poco prima di morire.

TERZA VOCE — *Mi hanno seccato abbastanza mentre ero vivo... allora toccherà a me.*

PRIMA VOCE — La sua profezia si è avverata. Benché Céline sia ormai considerato un classico, il cui nome viene fatto spesso accanto a quello di Proust quando si parla dei più grandi romanzieri francesi del '900, il suo fantasma suscita ancora polemiche e discussioni. La recente polemica fra le giovani generazioni della letteratura francese, che ha visto scendere in campo, intorno al nome di Céline, da una parte Dominique de Reux e la rivista « L'Herne » e, dall'altra, Philippe Sollers e il gruppo di « Tel Quel », non è che una prova di come le contraddizioni di Céline abbiano conservato tutta la loro impenetrabilità e tutta la loro forza.

SECONDA VOCE — A ben guardare, già nella sua tesi di laurea, discussa alla facoltà di medicina di Rennes e dedicata alla vita e all'opera del grande medico ungherese Ignazio Semmelweiss, queste contraddizioni sono chiaramente presenti.

Nove anni più tardi, quando ha già scritto il *Viaggio al termine della notte* ed è ormai uno scrittore celebre, Céline in un discorso di omaggio a Zola, precisa il suo pensiero:

TERZA VOCE — *Nel gioco dell'uomo l'istinto di morte, l'istinto silenzioso, è decisamente ben piazzato, forse a fianco dell'egoismo. Esso occupa il posto dello zero nella roulette. Il Banco vince sempre. La morte anche. La legge dei grandi numeri lavora per lei. È una legge senza eccezioni.*

Tutto ciò che intraprendiamo finisce prima o poi, in un modo o nell'altro, con l'urtare contro di essa, si volge in odio, diventa sinistro, ridicolo. Bisognerebbe avere un ben strano talento per parlare di altro che della morte in un tempo in cui per terra, per mare e per cielo, oggi e nel futuro, non si tratta di altro...

SECONDA VOCE — Se Céline si fece medico, fu appunto perché quella di medico gli sembrava la sola professione — insieme a quella di scrittore — che permettesse di lottare per la vita senza mai perdere il contatto con la morte. Per questo, quando più tardi cominciò a scrivere, la sua posizione si fece estremamente difficile. Come il medico dei poveri Destouches — era questo il suo vero nome — poteva infatti prodigarsi contro le malattie senza mai perdere di vista la morte; ma, come lo scrittore Céline, doveva far fronte al compito contraddittorio di rappresentare la vita senza però tradire quella « *calma intimità col più grande segreto degli uomini* » in cui aveva identificato per tempo la sua missione. Come un altro grande medico-scrittore, Gottfried Benn, Céline finì così col muoversi costantemente in una doppia dimensione, al limite di una situazione che potremmo definire schizofrenica.

TERZA VOCE — *Guardate bene un cimitero, contiene tutte le parole, tutte le passioni, assolutamente tutto. Man mano che ci avviciniamo al cimitero, conviene alleggerirci di tutto ciò, arrivarci il meno carichi possibile di sciocchezze. Questa è la vera opera.*

SECONDA VOCE — Così scriveva nel 1938 a Evelyn Pollet. Fedele a questo compito, Céline ha dovuto — come vedremo — servirsi delle parole contro la parola, dei romanzi contro il romanzo, dei personaggi contro il personaggio, e inventare un linguaggio che fosse equamente distribuito fra la parola e il silenzio. Per questo, nella sua opera, coesistono l'una accanto all'altra quella pietosa complicità con la vita e quella sinistra intimità con la morte che fanno di lui un autore immensamente amato o immensamente odiato, mai indifferente.

PRIMA VOCE — Se cerchiamo ora di avvicinarci alla vita di Céline, troviamo anche in essa l'impronta di questa essenziale contraddizione. La sua vita, come la sua pagina, sembra procedere per salti, pause, rovesciamenti improvvisi: Céline oscilla, di volta in volta, dal patriottismo alla germanofilia, dalla sinistra alla destra, dalla filantropia all'odio per il genere umano, dalla volgarità all'ascetismo; e, tuttavia, questa apparente struttura spezzata e contraddittoria nasconde, in realtà, una sotterranea struttura circolare, in cui principio e fine coincidono perfettamente.

Louis-Ferdinand Destouches (Céline era il nome della madre) era nato a Courbevoie, nella periferia di Parigi, il 27 maggio 1894, da Ferdinand Destouches, modesto impie-

gato in un istituto di assicurazioni, e Louise-Céline Guillou, merlettaia. Trascorse la sua infanzia nella povera atmosfera della bottega materna al *Passage Choiseul*. Ricordando quel periodo della sua vita, Céline dirà in un'intervista:

TERZA VOCE — *Era la miseria, peggio che la miseria, perché nella miseria ci si può lasciare andare, voltolarsi nel fango, ubriacarsi; ma la nostra era invece la miseria che vuole mantenere il decoro, la miseria dignitosa, e questo era atroce. Per tutta l'infanzia ho mangiato pasta. Mia madre riparava merletti antichi, l'odore dei cibi resta sui merletti, e non potevamo consegnare merletti che sapevano di cucina. Che cosa non dà odore cuocendo? La pasta. Ed è così che ho ingurgitato pentole intere di pasta.*

PRIMA VOCE — Nel 1912 si arruola come volontario nel dodicesimo reggimento di corazzieri, di guarnigione a Rambouillet. Due anni dopo, allo scoppio della prima guerra mondiale, si offre volontario, per una missione pericolosa sul fronte delle Fiandre, nel corso della quale resta gravemente ferito al braccio e alla testa. Riformato, viene decorato con una medaglia al valor militare e l'«*Illustration*» gli consacra l'intera prima pagina. Nel 1918, alla fine della guerra, comincia gli studi di medicina a Rennes, e l'anno successivo si sposa con la figlia del direttore della facoltà. Nel '24 presenta la sua tesi di dottorato e, subito dopo, benché il suo matrimonio gli offra una facile carriera nella facoltà di medicina di Rennes, abbandona la famiglia, si impiega alla Società delle Nazioni e comincia una lunga serie di viaggi che lo porteranno prima a Ginevra e a Liverpool, e poi in Africa, negli Stati Uniti e a Cuba. Nel 1928 torna a Parigi, e apre uno studio medico a Clichy, al numero 26 della Rue d'Alsace. Durante la notte, per quattro anni, lavora al suo primo romanzo, *Viaggio al termine della notte*, che finirà nel 1931.

L'itinerario del *Viaggio* comincia a Parigi e finisce a Parigi: ma è impossibile raccontarne la storia. Come nei grandi romanzi picareschi, la sola unità del libro è che le avventure capitano tutte allo stesso personaggio, Ferdinand Bardamu, e che questo personaggio ha una sorta di doppio disperato e losco nella figura di Robinson.

Bardamu e Robinson si inseguono come ombre attraverso l'Europa, l'Africa e l'America. Nel *Viaggio al termine della notte*, Céline ha messo la sua esperienza della guerra, dei viaggi, della sua professione di medico dei poveri: e, tuttavia, il mondo in cui si muovono Bardamu e Robinson assomiglia piuttosto a un'allucinazione che alla realtà. A chi gli chiedeva se il suo romanzo fosse autobiografico, Céline rispose:

TERZA VOCE — *Un'autobiografia, il mio libro? È un racconto alla terza potenza. Céline fa delirare Bardamu che racconta quel che sa di Robinson. Non bisogna vedervi una tranche de vie, ma un delirio. E soprattutto niente logica. Bardamu non è più reale di Pantagruel, né Robinson di Picrochole. Un delirio! Nessuno l'ha capito!*

PRIMA VOCE — Il manoscritto viene accettato da un giovane editore, che occuperà un posto di rilievo nella vita culturale francese di quegli anni, Robert Denoël. Si devono correggere quattro volte le bozze perché la tipografia corrisponda al linguaggio rivoluzionario di Céline; ma, quando il romanzo viene pubblicato nel novembre del 1931, il successo è immediato ed enorme. Léon Daudet cerca di fargli assegnare il premio Goncourt, che andrà, invece, a uno scrittore ormai dimenticato, Guy Mazeline; ma il *Viaggio* riceve il premio Renaudot e suscita gli entusiasmi della critica più intelligente, dai cattolici alla sinistra. Bernanos gli consacra un articolo pieno di elogi, sull'«*Humanité*», Paul Nizan scrive: «*questo enorme romanzo è un'opera considerevole, di una forza e di una vastità alle quali non siamo più abituati dagli gnomi così ben leccati dalla letteratura borghese*»; perfino Trotsky prende la penna per scrivere che «*Céline è entrato nella grande letteratura come gli altri entrano in casa propria*». In brevissimo tempo, Céline diventa l'autore più celebrato dalla cultura progressista internazionale, mentre circola la voce che il *Viaggio* sia il libro preferito di Stalin.

SECONDA VOCE — Nel '36 esce il suo secondo romanzo, *Morte a credito*, che si può considerare come un'ideale controparte del primo, perché Céline vi racconta le avventure dell'infanzia e dell'adolescenza, così come nel *Viaggio* aveva raccontato quelle dell'età adulta. Subito dopo, Céline compie un viaggio in Russia, per spendervi i diritti d'autore della traduzione in russo del suo primo romanzo, opera di Aragon e di Elsa Triolet. Al suo ritorno, con uno di quei rovesciamenti che costellano la sua vita, egli pubblica un *pamphlet* anticomunista, *Mea culpa*, e rompe ufficialmente con la sinistra. La rottura diventa addirittura clamorosa quando, l'anno successivo, Céline pubblica un violento *pamphlet* antisemita, *Bagattelle per un massacro*, e, nel 1938, rincarà la dose con un secondo *pamphlet*, *La scuola dei cadaveri*. È l'anno in cui Hitler si annette l'Austria e la tensione internazionale, causata dalla minacciosa politica della Germania nazista e antisemita, sta rapidamente crescendo: Céline è attaccato da ogni parte e subisce un processo per diffamazione. Soltanto pochi capiranno che l'antisemitismo di Céline ha ben poco a che fare con quello di Hitler, e che — per un errore grottesco — Céline ha creduto di scrivere un *pamphlet* pacifista. «*Tutto quello che ho scritto*» dirà più tardi «*era per impedire che i miei connazionali andassero a farsi ammazzare come vitelli al macello*». Gide è fra i pochi a rendersi conto che gli ebrei sono per Céline soltanto un pretesto: «*Céline*» egli scrive «*non descrive la realtà, ma le allucinazioni che la realtà provoca*».

PRIMA VOCE — Allo scoppio della seconda guerra mondiale, Céline si arruola come medico di bordo su una nave da trasporto, lo *Shella*, in servizio fra Marsiglia e Casablanca. Quando lo *Shella* è colato a picco dai tedeschi, torna in Francia, come medico nel dispensario di Sartrouville. Dopo l'occupazione nazista della Francia e la creazione

del governo collaborazionista di Vichy, Céline si tiene in disparte, non scrive sui giornali né parla alla radio, e il solo libro che pubblica è un romanzo fantastico, *Guignol's Band*. Ma nel '44, alla vigilia della liberazione, temendo per la sua vita e nell'intento di raggiungere la Danimarca, dove ha messo in salvo i suoi risparmi, commette l'errore di fuggire in Germania. Dopo un soggiorno a Baden-Baden e a Berlino, viene diretto dai nazisti a Siegmaringen, dove, nel frattempo, è stato costituito l'ultimo governo fantoccio collaborazionista. Nel marzo del '45, dopo un incredibile itinerario attraverso la Germania bombardata e in rovina, di cui farà un'indimenticabile descrizione nei suoi due ultimi romanzi, *Da un castello all'altro* e *Nord*, si rifugia in Danimarca. Sono con lui la sua seconda moglie, Lucette Almanzor, e il leggendario gatto Bébert. Ma i suoi guai sono appena cominciati: la Francia inoltra domanda di estradizione nei suoi confronti, perché sia processato come collaborazionista; le autorità danesi rifiutano di estradarlo, ma, nello stesso tempo, lo arrestano e lo chiudono per diciotto mesi nel carcere di Versterfangsel. Il 26 febbraio del '47, malato, stanco e privo di mezzi, Céline viene trasferito in un ospedale e poi liberato. Va ad abitare in una povera capanna mal scaldata a Klarskovgaard, sulle rive del mar Baltico. In Francia, nel frattempo, sono cominciate le epurazioni contro gli intellettuali che hanno collaborato: Denoël, l'editore di Céline, viene ucciso per strada; lo scrittore Brasillach è fucilato; all'inizio del 1950, davanti alla Corte di Giustizia di Parigi, comincia il processo contro Céline. Dalla Danimarca, Céline si difende energicamente:

TERZA VOCE — *Dall'arrivo dei tedeschi in poi mi sono completamente disinteressato della questione ebraica, e, del resto, non è la guerra che avevo sognato, ma la pace. Non ho scritto una sola riga antisemita dal 1937. In tutta la mia vita, non ho scritto su un giornale, né parlato alla radio, né tenuto conferenze. Tutti sanno, a Parigi, che io sono l'anti-giornalismo, l'anti-radio, l'anti-pubblicità fatta persona. Io sono probabilmente il solo scrittore francese di una certa fama che sia sempre rimasto strettamente, gelosamente e fieramente scrittore, e solo scrittore, senza compromessi.*

PRIMA VOCE — Nel febbraio del '51 si ha la sentenza: Céline è condannato a un anno di prigione, 50.000 franchi di ammenda e alla confisca dei beni; ma, l'anno dopo, è amnistiato, e può tornare in Francia. Ma è ormai vecchio, malato, è giunto, come scrivono ironicamente i giornali al termine del suo viaggio attraverso la notte. Si rifugia, con la moglie, in una casa in un sobborgo di Parigi, a Meudon, custodita da una muta di cani feroci, e riprende a esercitare la medicina. Non ha però mai cessato di scrivere: nel '57 esce *Da un castello all'altro*, in cui ritrova il suo stile migliore, e, nel '60, *Nord*, che, secondo alcuni, è il suo capolavoro. I giovani che si recano a intervistarli, ascoltano la sua voce spezzata e rabbiosa, quella voce che, ancor oggi conservata sul nastro, è come la respirazione della sua scrittura.

SECONDA VOCE — Il 1° luglio del 1961, mentra lavora ancora al suo ultimo romanzo, *Rigodon*, Céline è stroncato da una congestione cerebrale. I familiari tengono segreta la morte dello scrittore, che viene sepolto quasi clandestinamente nel cimitero di Meudon, al margine della ferrovia. Forse la chiave segreta della sua esistenza è contenuta nella risposta che diede un giorno a un intervistatore:

TERZA VOCE — *Non ho mai rinnegato nulla... non ho mai adorato nulla... non ho mai aderito a nulla... aderisco a me stesso finché posso... Il mio cammino... è là... solo... è il viaggiatore solitario che va più lontano... Nella vita si entra, si esce... come in una stazione... ci sono arrivi, partenze... Le partenze... sono spesso un sollievo... Ma a volte è anche dolore... quello vero, per una volta, l'ultima, per tutti; per me, per lei, per tutti... È forse questo che si cerca attraverso la vita, nient'altro che questo, il più grande dolore possibile per diventare se stessi prima di morire...*

PRIMA VOCE — Se ci chiediamo ora in che modo l'esperienza di Céline diventi scrittura — perché Céline resta soprattutto per noi, al di là di ogni polemica, uno scrittore, cioè l'autore di un'opera — ci accorgiamo allora che la sua scrittura sembra svolgersi in una doppia dimensione, e, come la sua vita, dissimula, dietro un'apparente contraddizione, una struttura sotterranea rigorosamente circolare. È stato detto che la grandezza di Céline è di aver avvicinato il linguaggio scritto al linguaggio parlato di aver portato la lingua parlata nella letteratura. Nulla di più verosimile e, insieme, di più falso. Certo, la struttura superficiale del linguaggio di Céline si presenta come un sistema di espressioni tolte di peso dalla lingua parlata — e spesso anche dall'*argot* —, il cui unico tessuto connettivo sembra essere l'ingiuria e l'odio. Come Swift, Céline avrebbe potuto dire di sé: « *Io non scrivo per piacere all'umanità, ma per ferirla* ». Nella *Tempesta* di Shakespeare, Calibano, la creatura mezzo-bruto e mezzo-uomo che è stata resa schiava dal mago Prospero, dice al suo padrone: « *Voi mi avete insegnato il linguaggio, e il profitto che io ne traggio è di saper maledire* ». Il linguaggio ha fatto uscire Calibano dalla sua condizione semi-animale, ma lo ha fatto uscire soltanto per dargli coscienza della sua prigionia e della sua miseria: da quel momento, Calibano è torturato dalle parole, la sua vera prigionia è il linguaggio che Prospero gli ha insegnato e la sola cosa che egli possa ormai fare è di servirsene per maledire. In questo senso possiamo definire, con buona approssimazione, la struttura linguistica apparente dell'opera di Céline come « un linguaggio di Calibano ». Lo stesso Céline sembra autorizzare questa definizione della propria scrittura come linguaggio della prigionia e dell'odio, quando, parlando dell'*argot*, scrive:

TERZA VOCE — *L'argot non si fa con i vocabolari, ma con immagini nate dall'odio, è l'odio che fa l'argot. L'argot è fatto per esprimere i veri sentimenti della miseria... l'argot è come quella casa che ho visto un giorno a Berlino, con i muri crepati per più di dieci metri, ma con le porte*

che non si potevano più aprire. Nell'argot nulla è costruito. Ascoltate la gente dal droghiere, dopo che hanno letto sul giornale la notizia di un omicidio: lanciano qualche frizzo, e poi è finita, più in là non si può andare ».

PRIMA VOCE — La struttura superficiale del linguaggio di Céline richiama appunto alla mente l'immagine della casa di Berlino. Come questa, è inabitabile e inabitata, cresce su se stessa e improvvisamente si interrompe, crivellata da ogni parte di fessure, e, tuttavia, ermeticamente chiusa a ogni chiave logica e discorsiva. L'universo creato dal linguaggio di Calibano-Céline è un universo caotico e informe, le cui sole costanti sono l'iterazione e la maledizione, esasperate fino al delirio monomaniaco.

E tuttavia, se la osserviamo con maggiore attenzione, sotto questo apparente rompicapo la scrittura di Céline rivela un disegno rigoroso. Il suo delirio geometrico, la sua babele linguistica nasconde di una precisione addirittura ascetica. « *Delirate, se volete* », ha scritto Céline, « *ma — attenzione! — delirate con rigore!* ».

Una prima indicazione per scoprire la struttura sotterranea del linguaggio di Céline la troviamo in una lettera che egli scrisse a Milton Hindus, un professore americano col quale fu in corrispondenza durante il suo esilio danese.

TERZA VOCE — *Io seguo l'emozione con le parole e non le lascio il tempo di agghindarsi in frase... l'afferro ancora tutta cruda o, piuttosto, tutta poetica. Si tratta di un trucco per far passare il linguaggio parlato nella scrittura — il trucco l'ho inventato io e nessun altro —: è l'impressionismo. Bisogna imprimere alle frasi e ai periodi una certa deformazione artificiale, in modo che quando leggete il libro abbiate l'impressione che vi stiano parlando all'orecchio... Avviene come per un bastone immerso nell'acqua: perché vi sembri dritto, dovete, prima immergerlo, spezzarlo leggermente, storcerlo in anticipo. Un bastone naturalmente dritto tuffato in acqua apparirebbe invece storto a chi lo guarda. Lo stesso avviene per il linguaggio: anche il dialogo più vivace stenografato sembra piatto, complicato e pesante sulla pagina. Per rendere sulla pagina l'effetto della vita parlata e spontanea bisogna distorcere il linguaggio in ogni ritmo, cadenza e parola, ed è una specie di poesia che produce il sortilegio migliore...*

PRIMA VOCE — Se osserviamo bene la pagina di Céline, ci accorgiamo che il trucco di cui parla lo scrittore è consistito in un rovesciamento radicale: Céline ha messo letteralmente a morte il linguaggio parlato, gli ha tolto ciò che ne fa parola viva, in altri termini lo ha reso indicibile. Si sbaglia quando si dice che Céline va detto e non letto, e che la sua scrittura è una scrittura parlata; è sufficiente provare a leggere ad alta voce un passo qualsiasi di *Morte a credito* o del *Viaggio al termine della notte* per rendersi conto che la scrittura di Céline è essenzialmente indicibile, e, nella dizione, diventa piatta e banale. Il grande *tour de force* di Céline è stato di aver inventato una scrittura assoluta, che non ha più alcuna relazione con l'elemento fonetico del linguaggio parlato, ma

è come ritagliata e incisa nel silenzio. Dietro il suo linguaggio caotico e blasfemo, si nasconde la più rigorosa grammatica letteraria che sia mai stata inventata.

TERZA VOCE — *Ci sono due modi per traversare Parigi o New York: il primo è di attraversarle in superficie, in automobile o a piedi, e allora si va a sbattere su ogni cosa, ci si ferma dappertutto, e si è sottoposti a impressioni e a descrizioni di ogni genere; e poi c'è un secondo modo, che consiste nel prendere il métro e andare direttamente alla propria meta attraverso l'interiorità stessa delle cose; ma, per far questo, è necessario assegnare un binario al pensiero e non staccarsene a nessun costo...*

PRIMA VOCE — Il linguaggio che passa per l'interiorità delle cose è un linguaggio muto, perché l'interiorità delle cose, per Céline, è muta. In una lettera a Elie Faure, poco dopo aver pubblicato il *Viaggio*, Céline scriveva:

TERZA VOCE — *L'uomo interiore non ha linguaggio, è muto. Bisogna far passare l'uomo davanti a questo panorama muto. Bisogna smettere di sbavare. Non esistiamo che nell'intimità muta degli uomini e delle cose. Si circoscrive, ma non si descrive. Parlate tutti troppo. Ciò che si dice non esiste. E voi sapete quanta poca, infinitamente poca mancanza di pudore basti perché il luogo in cui le cose cantano e fanno dono di sé, si ritiri, si contaminino, si impesti e muoia sotto lo sguardo.*

SECONDA VOCE — Il segno che permise a Céline di ritagliare la sua scrittura nel silenzio, furono i puntini di sospensione, che occupano quasi un terzo della sua pagina e sui quali tanto è stato scritto, dimenticando ogni volta che essi non sono la misura di un parlare, ma di un silenzio. Grazie a questo segno, Céline ha polverizzato la tradizionale continuità del linguaggio e vi ha introdotto il caos. In questo senso si può dire, come ha scritto Maurice Nadeau, che « *ciò che Joyce ha fatto per la lingua inglese ed è rimasto una prodigiosa esperienza di laboratorio, e quel che i surrealisti hanno tentato di fare per il francese, Céline è riuscito a farlo come per scherzo e su vasta scala* ».

Ma, nel breve istante che dura il gioco poetico del suo linguaggio, si chiarisce e sembra risolversi nel suo disegno la contraddizione di carne e di parole che volle propriamente chiamarsi Louis-Ferdinand Céline.

Proprio a tutto questo è dovuto in gran parte il rilancio attuale di Céline, tornato con una specie di assoluzione postuma nella costellazione dei più grandi narratori del nostro secolo.

I brani citati sono tradotti redazionalmente da Giorgio Agamben. L'edizione francese è di proprietà di Gallimard, Parigi.

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

Il falso problema dell'unità

Ormai il punto fondamentale per i produttori e i consumatori di poesia (immaginati come cerchia solidale, con scambi effettivi o desiderati fra le due categorie) risiede nell'attitudine da prendere nei confronti dell'attività poetica, nella specificazione delle sue premesse, della sua realizzazione (verbale, visiva, gestuale ecc.), della sua destinazione; ma forse, come suole accadere, l'accordo è più facile sul versante negativo (cioè su quello che la poesia *non* deve essere) che su quello positivo. Sembra fortunatamente tramontato il povero e tautologico mito dell'«unità» del poeta, caro a certa critica di estrazione idealistica: si sezionava l'opera di un poeta, si indicavano delle tappe (di solito in stretta connessione con cicli biografici: fase giovanile, matura, tarda) o al massimo delle «maniere» in successione, per poi venire all'immane richiesta di comporre la nuova «unità».

Va bene che talvolta la frammentazione dell'analisi centrifugamente disperde in infiniti rivoli la fisica, naturalistica unicità di un testo: ma evidentemente il difetto sta nel manico, cioè nell'imperfezione dello strumento adoperato per la dis-

sezione. Ora, eccezion fatta per i testi per i quali esistono problemi di attribuzione, parlare di unità nient'altro presuppone che un pericoloso apriorismo: un'opera per quanto polimaterica, poliglotta, contraddittoria può essere sempre condensata in una formula che spiega tutto, riducendo le discrepanze ad un minimo comune denominatore. In altre parole si paventano le scosse troppo violente, che rischino di far saltare gli inadeguati sismografi di cui si è in possesso, quando si tratterebbe, invece, di cambiare gli strumenti per fronteggiare le eventualità più rischiose. Sia che un poeta presenti la sua opera come proiezione di una vita, cioè si presenti come «persona», sia come luogo di aggregazione e conglomerato di un'esperienza stilistica, cioè come nella poetica dell'*assenza* si presenti come una «voce», l'unità resta qualcosa di dato come sistema dinamico, come continua costruzione finita, che si tratta appunto di descrivere, definire, interpretare.

Come sappiamo l'opposizione e la differenzialità sono i canoni fondamentali che articolano dall'interno la struttura apparentemente monolitica di un'opera, che opportunamente sollecitata offre quindi il suo significato globale al destinatario. Evidentemente la prima grande opposizione e differenziazione, nel nostro campo, ri-

guarda quella: discorso comune / discorso poetico. Tanto più oggi che si tende ad uno sfrangiamento, ad un'esitazione di fronte ad un taglio netto fra le due attività. Si tratta anche di un portato generazionale, dal momento che due poeti eccellenti, come Aldo Palazzeschi che presenta le ultime poesie *Cuor mio* (Mondadori 1968) e il gradese Biagio Marin che ripropone *Tra sera e notte* (Scheiwiller 1968), pur assistiti dai loro peculiari doni di estro, accesa fantasia, inesauribile *verve* del tutto all'altezza degli anni migliori, sicché queste composizioni potrebbero essere definite *tout court* come « giovani » e non « giovanili », se confrontati con il campionario offerto dai componimenti degli anagraficamente giovani che abbiamo sul tavolo, di Elio Pagliarani, *Lezione di fisica e Fecoloro* (Feltrinelli 1968), classe 1927, di Piero Draghi, *Un attimo di attenzione* (Scheiwiller 1968), classe 1931, di Basilio Reale, *I ricambi* (Mondadori 1968), classe 1934, di Claudio Angelini, *Prima della fine* (Marotta 1968), classe 1943, ci accorgiamo subito che esiste un intervallo enorme fra le due gestioni. In fondo anche il funambolico, il saltimbanco dell'anima sua Palazzeschi potrebbe sottoscrivere in via generale il pathos di una sacrale dichiarazione dell'elegiaco Marin, in un « discorso sulla poesia » riportato in appendice alla raccolta ricordata: « Incerta è la realtà della vita: ferma e sicura quella della poesia o arte che si dica », ma non credo che potrebbe sottoscriverla nessuno degli altri, per i quali credo che anche « incerta è la realtà della poesia », continuamente sottoposta agli acidi della contestazione ironica, rabbiosa, tenera, esagitata. Non è necessario descrivere partitamente la fisionomia di queste esperienze, tanto più che esistono referti molto ampi ed esaurienti, come quello di M. Boselli su *Lezione di fisica* del Pagliarani in « Nuova Corrente » 42/43 (1967) e quello di R. Crovi su Reale in « Menabò » 6 del '65, nonché le prefazioni di Ferrata a Draghi e di Quasimodo ad Angelini, che offrono progetti di interpretazione molto condiscendenti alle intenzioni degli autori.

In linea generale si può dire che la frizione sperimentata da Pagliarani fra « discorso citato » e parlato colloquiale, corale, ideologico ecc. risulta

come una delle operazioni più stringenti in questa direzione. Naturalmente, nella prospettiva del nostro discorso, quello che resta da non fare, è il prelievo dall'abile *collage*, dai risultati del saccheggio dei testi scientifici più svariati, condensati, spazeggiati, smozzicati, di quegli inserti della più consueta poesia di Pagliarani (con la pronuncia di certa poesia minore dell'Ottocento, rivissuta in falsetto). Il significato sta proprio nelle giunture del tutto, nell'interazione che viene provocata dall'accostamento delle due tonalità prevalenti, cioè in quella che Bachtin chiamerebbe la « dialogicità intertestuale ». Va da sé che la vena più captante resta quella nella direzione di *La ragazza Carla* e, da quel che si può giudicare dai frammenti anticipati, di *La ballata di Rudy*, anche se rimane la più soggetta all'insidia della ripetizione manieristica, con connessa sindrome di stucchevolezza presso il lettore.

Basilio Reale, con *I ricambi*, è alquanto vicino alla colloquialità di Pagliarani, ma è ancor più vicino a certo fare poetico deliberatamente sbiadito, depauperato, accosto alle comunicazioni di massa, del « tecnologico » Pignotti (all'altezza di *Nozione di uomo*); ma l'*intercambiabilità* pignottesca in Reale si muta nella *ricambiabilità* dei pezzi fungibili della realtà su cui porta la sua analitica attenzione (« Ci sono già i ricambi, come / mani gambe / cuori di plastica arterie di nailon, minuscole telecamere / capaci di rendere la vista, / batterie collocate nello stomaco. // Dopo mangiato siamo andati / con calma in giro e mia moglie / ha acquistato stampe / da regalare agli amici »).

All'altro estremo si colloca Angelini, che divarica il suo discorso fra due poli distanziati: l'infimo della non-vita e della volgarità (la carie, il pisello, bischero ecc.) e il sublime del cielo, del mare, del Tutto, con effetti di indubbia sapienza letteraria. E il discorso continua, il panorama si affolla di nomi, ma esiste sempre una possibilità di connotare un'attitudine comune (differenziale rispetto a quella di stagioni diverse), che non coincide appunto con il falso problema dell'unità, sia personale, contestuale, generazionale.

ALDO ROSSI

Narrativa

Un paniere di chioccioline di Tommaso Landolfi

Tommaso Landolfi è venuto accentuando sempre più un riferire alla propria persona, quasi diaristicamente, forme e invenzioni della sua narrativa che aveva avuto inizi d'ordinato, obiettivo gusto ottocentesco, anche se screpolato in profondità da virtuosismi d'estrosi rifacimenti di narratori russi ottocenteschi d'ispirazione ironica, e da soluzioni di tipo saggistico, d'una lucida prosa razionale. Ad accentuare l'amore per scrittori come Gogol e Puskine, s'aggiungeva il suo atteggiarsi a personaggio romantico, con una carica di provocazione che aveva sfogo in giochi d'orrore e di cupa fantasia: variazioni, spesso, di modelli a lui cari, da Baudelaire a Hoffmann a Poe, fino a precedenti classici del surrealismo, essi pure ottocenteschi, come Isidore Ducasse. La sua comparsa nella narrativa giovane degli anni che precedono la seconda guerra mondiale, in Italia — la sua carriera ebbe inizio nel '37 — non stupiva tanto per i riferimenti letterari ottocenteschi quanto per l'insorgenza sempre più esclusiva del personaggio, nell'autore, accentuantesi progressivamente in una disponibilità di giuoco, in un dato gratuito delle invenzioni, che rivelavano un costante pur se erratico, volubile autoritratto. Spesso il senso gratuito del giuoco ha provocato impazienza anche nei più ben disposti, e prossimi, per formazione e cultura, a Landolfi. Difficile, d'altra parte, non avvertire certe rotture e incongruenze, in una scrittura sorvegliatissima non solo ma perfettamente dominata, tanto da costringere a pensare a un calo deliberato del livello del giuoco, del significato interiore, autobiografico, degli ingredienti del giuoco stesso. Landolfi porta infatti a uno zero iniziale le ipotesi da cui muove, fino a specchiarvi, a volte con una drammaticità più convincente e reale quanto più rattenuta in bizzarrie e invenzioni gratuite, la sprovvedutezza d'una condizione esistenziale, irrequieta e ricca quanto più fatta sicura della propria accidentalità.

Non, dunque, un protagonista che rientri in una visione generale per quanto lievitata di fantasia: unica, effettiva esperienza del personaggio, del diarista Landolfi il demone ambiguo della scrittura, con i suoi inganni, le sue false luci, e le sue probabilità, le stesse del giuoco d'azzardo. Una denuncia, così portata a ridosso d'una condizione particolare, è essa che dà vita al personaggio, e, in questo, all'ironia, e alla profonda carica fantastica di cui l'ironia si fa non di rado capace. Appunto in questo stretto riferirsi al personaggio autore è quanto distingue ironia e fantasia o inventività di Landolfi da quelle, pur tra loro diverse, di Palazzeschi e di Bontempelli, cui è stato accostato: in particolare, per la nuova raccolta di cinquanta elzeviri e brevi racconti editi da Vallecchi col titolo *Un paniere di chioccioline*.

La via del soprannaturale, del sogno, l'inganno delle probabilità, accennano almeno a una possibile, per quanto poco consistente, liberazione dalla realtà, che impaccia e soffoca. Un sogno: è condannato a morire di fame sete e inedia su un rottame di balcone: potrebbe gettarsi, sperar di cadere su qualcosa che lo salvi: «È curiosa, seguitavo, il mio presente stato si direbbe esemplare: una morte comminata senza appello, e nondimeno alcune fragili parvenze, tracce appena, che sembrerebbero additare una via di scampo da essa o farla sperare in qualche maniera evitabile. E non potrebbe la prossima asse tesami dal destino o dal caso esser più solida della prima, ovvero altro evento prodursi che mi rendesse facile quanto ora mi appare impossibile od eccessivamente rischioso? È certo anzi: ma, per certo che sia...». Si sveglia ma l'ultima parte del sogno se la sente appiccicata addosso: «Sicché al postutto ho preferito levarmi: poiché, come tante volte vediamo il sogno imitare la realtà, non potrebbe infine darsi che in qualche caso questa fosse indotta ad imitare quello? Ed io non volevo correre inutili rischi. Né dunque saprei dire che cosa sia avvenuto del me condannato a morte». Ordina mentalmente, in altro racconto, un delitto perfetto, in tutti i particolari, valuta le ipotesi, in un quadro di previsioni completo: è un delitto che eliminando una vecchia zia lo sottrarrebbe alla miseria, ai debiti:

è il momento dell'azione: « Si coricò, si trasse la coperta fin sotto il mento, spense la luce e s'addormentò quasi felice. Ma sì, il delitto, perfetto o imperfetto, era già consumato: il resto non sarebbe stato che inutile letteralismo. E la miseria, i debiti? Stati d'animo ». L'azione, dunque, è « inutile letteralismo », e generico « stato d'animo » la vita: realtà invece il calcolo, l'operazione mentale, che potrà ricever scacco dalla vita ma sussiste in sé come fantasia, invenzione, il cui dato estremo è l'arte stessa, l'esercizio dell'arte. A volte, come nel racconto che dà il titolo al volume, la parola sollecita l'invenzione, spesso alla stessa funzione servono idee, racconti dei suoi ottocentisti preferiti: una notte il silenzio, il sonno son resi impossibili al protagonista d'un racconto da un suono di chiocciolate, o così potrebbe definirsi, forse: « E se questo rumore non fosse fuori di me, ma in me? Sì, Rousseau aveva nell'orecchio, dice, non so che scroscio d'acque o cosa altro mai, suo costante compagno dovunque andasse e quasi suo personale rumore: non potrebbe darsi che io ci avessi un paniere di chiocciolate o comunque delle chiocciolate o, via, si capisce, il loro suono? E rise, perché si rammentò che *chiocciola* appunto chiamano un organuccio dell'orecchio interno ».

Non si tratta sempre di brevi narrazioni né d'una dimensione inventiva d'annotazioni o confidenze diaristiche: in *Un paniere di chiocciolate* vi sono a volte rievocazioni di compagni, come in *Morte di un amico*, o di momenti del noviziato studentesco e letterario, come in *Italia letteraria*. In altri casi l'invenzione non riesce ben calibrata in rapporto alla sorpresa finale, ed è un esempio della distanza dalla felicità piena, diretta, di Palazzeschi, e dal controllo strutturale e stilistico, rigorosamente assiduo, di Bontempelli. D'altro ordine è l'energia che arricchisce d'un cupo alone inventivo le sue riuscite migliori, in *Un paniere di chiocciolate*: essa nasce da un senso di disagio, di sconfitta, e ha il suo fulcro ove più quella sconfitta torna ad esser giocata, e sofferta: l'amore, e il giuoco d'azzardo. Questi stessi hanno il loro effettivo depositarsi ed esaltarsi e svolgersi in ulteriori ambiguità, nell'esercizio scrittoriale, dello stile: è il piano al quale si richiamano quale più quale meno questi racconti,

da *Un passo*, a *Un paniere di chiocciolate*, *Delitto perfetto*, *Il balcone*. In questi, la parte aneddotica è meno d'un pretesto, è un'occasione appena accennata. Ma dal soprannaturale, decantato e sommerso, che pur vi s'accampa, prendono avvio invenzioni più articolate, come *Parole in agitazione*, *L'eclisse*, *Visite antelucane*, *Il bacio*, e, per accennare al tema del giuoco d'azzardo, *Quasi una storia di gioco*, e *L'educazione*. In quest'ultimo, un padre, ostinato giocatore, vuol costringere il figlio ad apprendere tutto fin da bambino delle regole del giuoco, nella certezza che « una sola maniera v'è per disgustare uno da una cosa qualunque: imporgliela »; il figlio si dimostra refrattario assolutamente, ma finirà invece per rovinarsi peggio del padre al giuoco d'azzardo: è l'inganno delle previsioni e, quindi, la via d'uscita del soprannaturale, di cui dà alcune apparizioni toccanti quanto più indirette. In *Parole in agitazione*, invece, le parole son fatte proponitrici di significati più liberi e attinenti a ciò che d'esse l'orecchio percepisce: l'autore le ficca in una bottiglia e via via che escono affibbia a ognuna il primo significato che capita: ma subito fuggono, e come ricordarsi l'esito del sorteggio? Poiché gli erano scappate di bocca, dapprima, sciacquandosi i denti, conclude: « Per una cosa sola son soddisfatto: che almeno, finalmente, ho capito il senso dell'espressione: sciacquarsi la bocca con le parole ». Si resta infine, con questi racconti, se pur in forma discreta a confronto d'altri volumi suoi di più complessa riuscita, nel campo autentico e originale della sua arte, quale ci si presenta nel lavoro suo degli anni più recenti.

Il partigiano Johnny di Beppe Fenoglio

Chi ha parlato di Beppe Fenoglio ha avvertito in misura diversa, a secondo, anche, della propria formazione culturale, una qualche difficoltà a spiegarsi linguaggio e mondo del giovane narratore d'Alba (in provincia di Cuneo) scomparso a quarantun anni nel '63, e che ha legato il suo nome a racconti ora d'una rigorosa obiettività, ora d'un autobiografismo esposto a influenze e tentazioni

varie. Materia costante, la lotta partigiana nelle Langhe: aveva raggiunto in tale materia una relativa perfezione già con la prima prova, *I ventitré giorni della città di Alba*, del '52, che rientra esemplarmente nel primo tipo indicato, d'una trascrizione, rigorosamente staccata, in apparenza non partecipe, di fatti ai quali l'autore era pur stato presente: ben s'intende che venisse, quel libro, accusato da recensori di destra e di sinistra. Comunque, sembrava spettargli di diritto il riconoscimento d'una sua partecipazione al linguaggio regionalistico del neorealismo. Ma era, quella neorealistica, una esperienza, se non di poco profonde radici, retta a esaltanti ma provvisorie ragioni, e destinata a consumarsi: anche nei più anziani, come Pavese, e in un coetaneo di Fenoglio come Italo Calvino. Operava, nelle inclinazioni culturali di tutti questi scrittori, il modello della narrativa di lingua anglosassone, attivo nella cultura letteraria del secondo quarto del secolo in Italia. A quel periodo oggi Calvino restituisce la natura di scrittore, di Fenoglio: «È stato per noi forse l'ultima incarnazione d'una figura storica di scrittore che marcò di sé le storie letterarie del secondo quarto di questo secolo ed è ora scomparsa senza lasciare eredi: scrittore che esprime la solitaria coscienza d'una tensione interiore e il mito estroverso di una vita pratica e attiva. E come i migliori di quella sparsa falange, scelse a banco di prova della sua volontà e della sua grazia lo stile». Fenoglio, portato piuttosto alla letteratura che al pensiero, negli anni in cui era scolaro si chiuse nella scoperta dei classici inglesi, modello anche d'un particolare gusto di educazione, e di vita. La familiarità con scrittori, particolarmente dell'Inghilterra elisabettiana e rivoluzionaria — come ricorda Pietro Chioldi, che gli fu maestro, e che è presente nella sua narrativa (si cerchino varie testimonianze nel quarto «Quaderno» dell'Istituto «Nuovi Incontri» di Alba, dal titolo *Fenoglio inedito*) — lo portava a cercar di fare aderire con trasposizioni e violenze linguistiche la propria lingua a quel modello classico: forme, e lessico locali, servivano ma sempre entro un quadro, più generale, di lingua comune e regolare, determinata innanzi tutto dal rispetto per una sintassi d'andamento tradizionale, a volte

tuttavia accentuato con insistenze e colori che possono prendere momentaneamente qualche aspetto barocco.

Una esperienza del genere era destinata a non rapide soluzioni, ma intanto diveniva assuefazione a un controllo d'ordine più aperto e libero nel tentativo di portare a un livello più chiaramente autobiografico la sua esperienza, la crisi verificatasi nella sua vita, nei suoi studi, con la guerra, e la vita partigiana. Sussisteva infatti nel suo autobiografismo qualcosa di scolastico, che lasciava un'impressione di riuscita incerta in *Primavera di bellezza*, del '59, un po' artificiale nella soluzione, come nell'insistenza d'una base autobiografica che finisce per sfumare in ragioni sentimentali una difficoltà di scelta, di per se stessa valida, e capace di scavo, d'analisi, come gli riusciva del resto nei racconti piemontesi di gusto obiettivo: era portato ad aderire alle formazioni azzurre, a diffidare dei rossi, il giovane protagonista: ed era un nodo irrisolto. Ma quel romanzo venne stralciato per la pubblicazione: e la morte del protagonista, aggiunta per quell'occasione, interrompeva un lavoro di lenta complessa rimeditazione. Se ne ha il frutto con questo inedito, che resta probabilmente il risultato maggiore della sua narrativa: *Il partigiano Johnny* (edito da Einaudi).

L'inedito era rimasto, alla morte di Fenoglio, in fase di lavorazione, ed esce ora in una veste fornitagli da Lorenzo Mondo, che in diverse sedi ha dato notizia del suo lavoro: più sommariamente nella presentazione del romanzo stesso, ove accenna a una parziale seconda stesura, di venti capitoli, da lui salvata con interventi diretti ad uniformare i due tronconi: così pure del curatore è il titolo. Poco aggiungeva in un articolo su «La Stampa»; qualche ulteriore notizia dà invece nel «Quaderno» *Fenoglio inedito* dell'Istituto «Nuovi Incontri»: qui chiaramente è detto del rapporto dell'inedito con *Primavera di bellezza*: ne costituiva il seguito, ma l'autore stralciò e lasciò a un proprio destino quella prima parte; Mondo fornisce alcuni dati circa i limiti del rapporto e l'indipendenza del nuovo romanzo, che riprende da capo il problema del protagonista, d'educazione e formazione scolastica, che, dallo sbaraglio e dalla disperazione

della solitudine, degli avvilitamenti, della stentata sopravvivenza, comincia ad apprendere ciò che i maestri pur gli avevano in astratto preannunciato: e ne è scotto un crescente isolamento interiore, una più difficoltosa definizione d'una possibile esperienza in progresso, ma su dati dolorosi tutti, di rinuncia, di un crescente vuoto, e dell'impegno umano di riscattarlo, razionalizzarlo, riempirlo di capacità, possibilità nuove. Tutto, le figure dei maestri, le radici culturali proprie, le ragioni degli uomini di città e di campagna della propria regione, le soluzioni troppo provvisorie d'altri temi, come quello dell'amore, ciò che sparsamente aveva avuto esito nelle prove precedenti e aveva già segnato una frattura in lui tra il trascrittore obiettivamente scrupoloso e il letterato che insegue un ritratto autobiografico (appunto: *Primavera di bellezza*) torna, nell'inedito, a cercare una sospensione di giudizio, capace di farsi più recettiva, più profondamente partecipe dello sbaraglio cui il giovane ha sentito di doversi buttare con un chiuso totale rifiuto di tutti i suoi precedenti, psicologici e culturali. Urta, soprattutto, contro certe superstiti distinzioni che diventano un banco di prova necessario a dar risalto a qualcosa che invece è al fondo, è comune, vale per tutti. Altro controllo interiore, la miseria fisica, l'imminenza assidua della morte, la pratica della violenza, la solitudine: ne spicca la figura braccata del protagonista, il suo fuggire per terre che son pur quelle del suo paese.

In un contatto, così aperto e umano, con la natura, e quanto esso è più drammatico, significante, si profila il gusto classico del personaggio, delle peripezie del protagonista nel cerchio d'una natura avversa o, nell'apparente sua indifferenza, misteriosa. Diremmo che l'autobiografismo s'annulla, compensato da una dimensione più complessa e più culturalmente espressiva, anche se indeterminata, il mito: tale dimensione corregge anche certo apparente più che effettivo regionalismo in cui poteva scadere la sua reale capacità di trascrizione obiettiva. Ha chiesto rese espressive lavorando sul lessico per aprirlo a sfaccettature e sfumature capaci di render lo scatto e l'acuirsi delle impressioni, delle vicende narrate. Naturale che si servisse di quanto gli riusciva più oppor-

tuno, come l'inglese (né importa che in *Primavera di bellezza* l'inglese fosse posto in bocca al protagonista mentre nell'inedito è l'autore che se ne serve: è lo stacco accennato tra il limite scolastico di quell'abbozzo di romanzo, e la meditata ripresa che ha portato al nuovo libro), e termini comuni della regione, presenti fin dalle sue prime prove.

Il neorealismo perde in effetti un altro presunto rappresentante: né vi rientravano Pavese, o Calvino. Di Pavese è avvertibile, in Fenoglio, ma indirettamente, qualche volontarismo nell'affrontare da vari punti temi e situazioni, per piegarli alle ragioni dello stile: ma piuttosto per piegarli a una estensione in zone sentimentali, della propria narrativa, da parte del più giovane: nel *Partigiano Johnny* v'è qualche situazione, appena accennata, che sembra intenzionalmente correggere precedenti fiduciosi abbandoni del genere stesso (ad esempio, in *Una questione d'onore*). Di Calvino ricorderemo la prefazione, del '64, al suo primo romanzo, strettamente neorealista o tale giudicato quando apparve nel '47, *Il sentiero dei nidi di ragno*, e la definizione che vi dà del neorealismo dell'immediato dopoguerra: «Mai si videro formalisti così accaniti come quei contenutisti che eravamo, mai lirici così effusivi come quegli oggettivi che passavamo per essere»; e s'è già ricordato che per Fenoglio oggi parla del secondo quarto del secolo, quando era banco di prova degli scrittori lo stile. Del resto, cronache, o storie internamente frammentarie, o brevi racconti: ma romanzo non è nemmeno questo voluminoso inedito. Alla struttura del racconto l'autore non aveva rivolto le sue cure, evidentemente non questo lo interessava. La materia del libro ha variazioni lievi, direi vibrazioni. Non vera storia, non costruzione: ma nemmeno cronaca, come sembra credere il curatore, perché vi s'accampa con immodificabile strugimento, con ostinazione, il protagonista, il cui riconoscersi nelle terre sue, ove è inseguito, e ricercarne come toni dell'anima, del pensiero, segni e indizi di luce, di vita, di giorno in giorno, di stagione in stagione, e mutevoli indizi di presenze umane, dà al suo isolamento, al mescolarsi suo con la natura, un'apprensività, un bisogno di giudizio, di chiarezza razionale, che confermano sia l'indole

tradizionale del suo pur nativo spontaneo narrare, sia il pungolo d'una definizione ulteriore che porta verso possibili soluzioni sagistiche. Ciò, fuori dell'interesse per una costruzione romanzesca di vicende e figure realmente obiettive.

Anche ne *I ventitré giorni della città di Alba* era agevole, nell'obiettività secca estaccata, avvertire, al fondo, indole ed educazione cui s'è accennato, e proprio nel linguaggio: « L'ombra dei due sopraggiunti cadde su di loro ed essi alzarono gli occhi al ciglio del rittano » (termine frequente pur nell'inedito), o un semplice: « scosse sovente la testa »; o si pensi alla sintassi un po' faticosa e inceppata de *La malora*. Di qui il lavoro cui s'è accennato, e, innanzi tutto, sul lessico: « spiralarsi dell'ucciso », poco dopo è l'onda della paura che « nella sua spina dorsale si spiralo », con spostamento apparente di significato, poiché in simili innovazioni è cercato, ancor più che il senso preciso, quello più significante, ricco di *flou* (termine usato spesso da Fenoglio), d'alone; il silenzio « fortezzò » la caserma; le scarpe « tonnelleggiavano »; l'occhio « radarico »; il fabbricato « regimisticamente identico a tutti i granai »; le labbra « splurate »; sentirsi « malessato »; un giovane ciliegio comparve « attimico », e non basta, aggiunge « come ai raggi X »; un'urgenza del postribolo « lercia ma irrefutabile, in una livida squallorosità » e precisa, anche qui, proseguendo « di intervento medico »; la mula « intrigatamente annusava », « paccata »; la via « saltuaria », « desertità ». Ma è inutile proseguire: l'operazione è portata avanti in varie direzioni e più o meno fitta per tutto il libro. Che conserva quell'impressione come di frammenti di luce interiore che immetta in una comprensione più unita, la renda legittima: come i frammenti che ruba di tanto in tanto, dagli occhi o dalla memoria, della sua casa: la luce senza tempo, che richiama a una sospensione biblica, nel gusto delle sue letture, dei suoi classici: « Il primo incontro lo fece in una valletta: una donna con una bambina stava ad un pozzo presso la strada, tentando la catena... Egli passò via, irato e ferito: possibile che in quei mesi la sua apparenza si fosse trasformata al punto da magnetizzare di terrore una giovane donna con la sua bimba, per diurna strada, intenta

al millenario lavoro d'attingere acqua? Dovrei vedermi in uno specchio, si disse, specialmente gli occhi ». E qui ha senso guardare all'esito cercato in quel puntiglioso lavoro lessicale, per sollevarvi a quella ferma luce il presente: « Le molte donne della casa occhieggiavano dalle ben cortinate finestre. Ritirarono il morto sotto il portico, la bestia restando attaccata al carro mortuario. Johnny andò alla pompa a denudarsi alla cinta e lavarsi. Il vecchio (era lui il patriarca?) venne a considerarlo mentre si lavava, con un occhio pungente ma ziesco ». È il punto, tutto in progresso, cui era arrivato il suo lavoro; ma non sappiamo quanto possa esser detta conclusiva la rielaborazione che ha consentito pur di farci leggere questo inedito che è la prova più matura di Fenoglio.

ALDO BORLENGHI

Critica e filologia

Sul Parini

Dante Isella, passando dai suoi « dialettali » lombardi (Maggi, Porta) ad uno scrittore in lingua purissima, nobilmente classica, ha dedicato al brianzolo Giuseppe Parini una serie di saggi, tra critici e filologici, che vedono la luce in un elegante volume, illustrato in apertura da un bellissimo disegno di Ennio Morlotti (*L'officina della « Notte » e altri studi pariniani*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1968).

Lo studio che inaugura il libro traccia un essenziale diagramma dell'opera poetica pariniana nel segno di una « fede classicistica » che è soprattutto indice di una precisa volontà morale e di un'alta coscienza letteraria, in un tempo di crisi dei valori, e che si manifesta nell'assidua difesa della continuità, critica e non passiva, della tradizione e dell'esercizio responsabile della libertà e dell'indipendenza da parte dello scrittore. Sono pagine rapide ma acutamente mordenti, nelle quali l'intero arco dell'attività artistica del Parini riceve un'esatta illuminazione: dalle prime esperienze, legate all'Accademia dei Trasformati, sino alle grandi odi della piena maturità, attraverso il lungo e laborioso lavoro del *Giorno*. E proprio al *Giorno*, o più

esattamente alla quarta parte del celebre poemetto, è dedicato il saggio più importante della raccolta, quello che dà il titolo al volume (*L'officina della «Notte»*) e che costituisce il testo della prolusione al corso di letteratura italiana tenuto da Isella, nel febbraio di quest'anno, all'Università di Pavia. In queste pagine, dove l'operazione filologica intesa alla ricostruzione delle fasi elaborative della *Notte* s'intreccia e si fonde con l'analisi stilistica più strenua in un rapporto strettissimo e massimamente funzionale, Isella ha messo benissimo a fuoco l'arduo problema del testo critico del *Giorno*, indicando la via di soluzione, di fronte all'intrico non rettilineo delle varianti, nel riconoscimento di un sistema correttorio e non già nello scrutinio di ciascuna variante irrelata («Presa a sé sola, ogni variante è come una banderuola impazzita che gira nella direzione di tutti i venti; inquadrata invece nel sistema di tutte le altre varianti o degli istituti stilistici privilegiati della poetica dell'autore, indica necessariamente un solo punto cardinale: quello, non importa se più o meno accetto al gusto personale del critico, verso cui tendeva il poeta nel suo lavoro»). Introducendosi così dal piano delle correzioni puntuali allo spazio di un sistema, Isella ha esemplificato sul testo della *Notte* il procedimento suddetto e ha ricostruito per tale via (e usando tale chiave) la serie degli strati onde la quarta parte del *Giorno* è costituita ed ha concluso, in modo in tutto persuasivo, sul carattere incompiuto, e quindi irriducibile ad una qualsiasi unità, del poemetto pariniano. Con questo saggio Isella ha così chiaramente indicato i presupposti per una definitiva edizione critica del *Giorno*, a cui sappiamo sta attendendo da tempo e la cui pubblicazione non è molto lontana per iniziativa dell'editore Ricciardi. Ma nello stesso tempo, facendo funzionare lo strumento stilistico sul versante critico oltre che su quello filologico, ha lucidamente indicato le ragioni di fondo per cui il *Giorno* non è giunto al suo termine ed è rimasto in uno stato frammentario soprattutto nelle ultime parti: «Il fatto però che il Parini non sia arrivato al punto conclusivo del mobilissimo gioco combinatorio servirà a mettere in evidenza come ormai in lui le forze centrifughe di

un'ispirazione lirica sensibile alle illuminazioni del "particolare" avessero il sopravvento sulla forza centripeta dell'ispirazione unitaria del *Giorno*; la disposizione satirica da cui il poema era nato verso il '60 era via via venuta a mancare per lasciar posto a una diversa disposizione d'animo: quella da cui nascono a un tempo le grandi odi, da *La recita de' versi* in poi, e i grandi frammenti della *Notte*, renitenti al primitivo impianto del poema didascalico».

Il volume è completato da uno studio sulla raccolta delle *Odi* pariniane, dove è proposto fondatamente il ritorno ad una maggiore fedeltà all'edizione Gambarelli (rivalutata filologicamente per quanto riguarda il testo e soprattutto per quanto riguarda l'ordinamento delle odi stesse), e da una «scheda» per l'ode *La musica*, già datata al 1770 circa ed ora invece retrodatata da Isella, con buoni argomenti, al 1762.

Esperienze del primo Novecento

Fa piacere rileggere, in stretta e concorde connessione, i saggi letterari che Giulio Cattaneo ha scritto in questi ultimi anni intorno a persone ed esperienze del nostro secolo e che ha adesso riuniti in volume col titolo appunto di *Esperienze intellettuali del primo Novecento* (Mondadori, Milano, 1968). Fa piacere perché così meglio ci si definisce, in un contatto prolungato e impegnativo, il profilo di questo critico di scuola derobertisiana, ma non derobertisiano di stretta osservanza: sensibile al segno stilistico quanto alle avventure interiori (letterarie e morali) dei suoi autori, con una inclinazione spiccata per la ricostruzione del tessuto culturale e delle sollecitazioni spirituali che sono all'origine della pagina scritta, del messaggio insomma che è affidato alle parole.

In questo senso è esemplare, proprio ad apertura di libro, lo studio su Michelstaedter, così attento a cogliere l'inquietudine e la insofferenza che agitavano gli intellettuali, soprattutto i più giovani, nei primi anni del Novecento, e così lucido nel definire i termini di quello scompenso e così pronto a identificare in Michelstaedter l'«ultimo rappresentante di una grande crisi filo-

sofica», la « coscienza ormai postuma della fine di un certo modo di sentire e di pensare ».

Eguale intese a mettere in luce i termini di quella profonda crisi, culturale e storica, dei primi del Novecento, sino alla grande guerra, sono anche le pagine dedicate all'esame di coscienza di Renato Serra, sottratto alle mitologie decadentistiche e ai moralismi polemici, e riportato ad una precisa temperie spirituale; e le pagine dedicate alla forte vitalità interiore di Scipio Slataper, all'ansia religiosa di Giovanni Boine e al fervore puritano di Pietro Jahier. Slataper, Boine e Jahier: tre scrittori vociani, tre esperienze diverse ma egualmente dominate da una profonda e schietta esigenza etica, che il Cattaneo delucida con molto acume e con una comprensione che testimonia la sua congenialità con i temi e le meditazioni, con la sostanza interiore di quegli autori. Dei tre saggi, quello su Jahier offre anche interessanti annotazioni stilistiche intorno al linguaggio (parole e struttura) dell'opera dello scrittore genovese.

Più strettamente letterari, ma sempre con precisi riferimenti alle motivazioni culturali e storiche, sono i due studi dedicati al primo Ungaretti e ai rapporti tra la poesia di Montale e la tradizione lirica italiana. Nel primo, Cattaneo ha bene individuato i caratteri peculiari della « novità » unga-

rettiana, i sottili legami che la stringono alle esperienze liriche della « Voce » e di « Lacerba » e a quelle francesi, da Mallarmé ad Apollinaire; ma soprattutto ha puntato, oltre il problema della formazione stilistica di Ungaretti, al significato intimo di quelle ormai lontane « poesie di guerra » in cui l'uomo parve riportato « alle sensazioni prime, solo, inchiodato alla terra, pietra sulla pietra ». Nel secondo saggio sono invece sottolineate le consonanze tra il Montale di *Ossi di seppia* e Pascoli, un certo D'Annunzio, i crepuscolari, massimamente Gozzano, e i vociani, sempre con molta misura e fermo senso storico.

Il volume è completato da altri studi, tra cui spiccano alcune acute pagine su Svevo e la psicanalisi e su Ferruccio Busoni.

La varietà dei temi, e una scrittura senza sbavature o civetterie, confermano la serietà e l'acume di questo critico, tanto riservato quanto valente, non ascrivibile a questa o quella scuola, ma liberamente inteso ad un esercizio tutto personale della saggistica, in cui l'interesse prevalente è etico-culturale, senza tuttavia che siano mai persi di vista i moti più segreti della psicologia privata e i segni insostituibili e non prevaricabili dello stile.

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA FRANCESE

Éluard, un classico

Curati in modo esemplare da Marcelle Dumas e Lucien Scheler sono apparsi nella Bibliothèque de la Pléiade i due volumi delle *Opere complete* di Paul Éluard, a meno di sedici anni dalla sua morte avvenuta il 16 novembre 1952. E li accompagna, sempre nella Pléiade, l'*Album Éluard*: che è la sua vita ripercorsa attraverso la rara e balzante iconografia d'un mezzo secolo poetico. È la consacrazione di un classico del Novecento che, lo confessiamo, ci procura una certa emozione. Éluard è stato il pane della nostra affamata gio-

ventù: qualcosa di nuovo accade in Italia mentre cominciavano a circolare tra i più giovani *La vie immédiate* del '32, *La rose publique* del '34, *Les yeux fertiles* del '36: rarissimi libri esaltanti. Opponevano i più giovani queste parole vere di un poeta rivoluzionario alla chiusura tragica che negli anni Trenta avviava l'Europa verso la catastrofe. La cappa di piombo che pesava sull'intelligenza italiana era rotta a squarci dal lampeggiare di questa improvvisa apertura poetica, che per noi trovava fraterno consenso con le parole di poeti allora derisi come Ungaretti, o

malnoti come Montale, Betocchi e pochi altri. La rivolta, che fu rivolta morale, nacque in quel decennio in nome della poesia, in nome di testi che osavano opporsi a ogni tirannide con la loro solitudine che cercava il consenso nel segreto dell'animo, nella resistenza di una decisione sempre più chiara da prendere: e che nasceva come il senso di tutta una coscienza in rivolta, tanto più revulsiva quanto più distaccata dalla prassi.

Così non possiamo dimenticare i giorni di quella primavera del 1946 quando Éluard passò da Firenze, in una Firenze post-bellica colma ancora di rovine da cui il vento levava una polvere sanguigna come da una grande ferita — Firenze così candida e azzurra —, dove egli venne a parlare agli operai della Galileo, agli scrittori, ai poeti italiani che uscivano dall'incubo della guerra, in quell'aria strana piena di speranza, che era quasi la felicità, perché era cessato semplicemente non tanto un dolore quanto la parte più sconvolgente di un incubo. Éluard fu allora ospite di Montale, portava tra noi tutta la sua delicatezza di uomo: amava Nusch alla follia, e doveva perderla alla fine di quell'anno. Pareva quasi lo temesse, lo sospettasse: le inviava messaggi di una felicità disperata. Sinché nella raccolta poetica uscita dopo la morte di lei, *Le temps déborde*, Éluard segna la data, come Petrarca: « Ventotto novembre millenovecentoquarantasei. — Non invecchieremo insieme / Ecco il giorno / Di troppo: il tempo trabocca / Il mio amore così leggero acquista il peso di un supplizio ». Finché in una poesia successiva, *La mia morte vivente*, concluderà: « Ero così vicino a te che ho freddo accanto agli altri ».

Quando, durante la « rivoluzione di maggio », gli studenti scrissero a lettere cubitali per le scale della facoltà di scienze politiche a Parigi: « L'immaginazione prende il potere », essi proseguivano nient'altro che il filone più profondo della rivolta surrealista. L'avventura e la rivolta furono i termini in cui « la rivoluzione surrealista » (questo era anche il titolo della rivista) fondò il suo consistere, fin dal '24, quando da Dada germogliò cosciente e organizzato il movimento. I termini del surrealismo non erano mai fermi:

erano bensì i tramiti attraverso cui passava una energia incontrollata che si liberava dalla sclerosi e dalla morte che i surrealisti constatavano tanto nello spirito quanto nelle istituzioni umane quali erano. E fu Breton a definire come « il meraviglioso » questo perpetuo transito di sensi nella parola: questa parola mai ferma, che ha preceduto qualsiasi « arte cinetica » del Novecento. Ma è strano constatare che la parola surrealista non è oscura: essa si svolge nella luce, è trasparente e, si direbbe, non ambigua, anche dove il senso s'avvia a mutare. Ma per il surrealismo il senso delle cose s'avvia a mutare fuori della parola: la parola aiuta solo a mutarlo, con la sua essenza reattiva, non più oltre scindibile. Cioè la parola surrealista è emanticamente esatta, sempre identica a se stessa anche se il contesto in cui essa opera è continuamente sollecitato ad andare al di là di se stesso. Parola cristallina e a significato unico, ecco quanto separa il surrealismo, per esempio, dall'ermetismo italiano e dall'informale, in cui il segno è ambiguo e polivalente perché il discorso, poetico o plastico che esso sia, nel quale il segno agisce, è multiplo e policentrico. La figura, per l'ermetismo e l'informale, nasce dappertutto, da un suo stato non figurato; la figura surrealista nasce per analogia, dunque da un'altra figura. Per esempio *Les mains libres*, la raccolta poetica éluardiana del '37, è costituita preliminarmente di disegni di Man Ray illustrati dalle poesie di Éluard che davvero commentano un dato di fatto scoprendone la meraviglia iniziale, cioè spostandone la novità figurale primaria. Insomma alle origini del surrealismo sta anche la pittura metafisica oltre che, s'intende, la pluralità picassiana dei punti di vista, mentre alle origini dell'ermetismo — e dunque dell'informale —, che ha abolito ogni analogia, sta un *farsi*, e non un *fatto*, figurale e insomma la pluralità simbolica del centro propulsivo, del centro che si fa, e mentre diviene, discorso poetico. Mentre il surrealismo è un fenomeno poetico di partenza soggettiva, l'ermetismo è un fenomeno poetico di partenza oggettiva, mirante alla scienza di quell'oggetto ultimo mentre si capovolge, per necessaria forza antitetica, in soggettività originaria, in obiettiva sog-

gettività, mentre insomma si costituisce in linguaggio (mentre dunque ammette un parlante, una parola, e la *parole*): perché solo in quanto si fa linguaggio esso entra nella zona della soggettività, che è peraltro una soggettività operativa, linguistica.

Ma ecco, appunto da *Les mains libres*, del '37, la poesia *L'avventura*:

*Attento ecco l'istante che si rompono le dighe
L'istante sfuggito alle processioni del tempo
In cui contro una nascita si gioca un'aurora*

*Batti la campagna
Come un lampo*

*Porta le tue mani
Su un volto senza ragione
Conosci quello che non è a tua immagine
Dubita di te*

*Conosci la terra del tuo cuore
La germina il fuoco che ti brucia*

*E vi sia fiore un occhio il tuo
Di luce.*

Ecco la trasparenza suprema, sul filo del coltello, della parola, che significa una cosa sola, tra due immagini o tra due modi di essere di un'immagine unica. La parola, su questo filo, tende a cancellarsi: essa «taglia» l'immagine, i momenti o il momento dell'immagine, ce ne dà lo spaccato. Silenziosa trasparenza della parola, detta con voce mentale: pura trasparenza della mente a se stessa provocata da un segno quasi al tutto mentale o mentre spara al fondo della caverna platonica del pensiero. Così la sabbia si fa trasparente nel cristallo; così i «Minuti di sabbia memoriale» di Alfred Jarry raggiungono in Éluard la trasparenza d'un tempo cristallino: che serve solo alla scansione dell'immagine mentre scopre, sorpresa, di essere tale, cioè trasparente, perché è l'essenza della realtà stessa, che è il presente e insieme memoria del presente. La realtà, non si dimentichi, per Éluard, che si richiama a Lautréamont, è la stessa «verità pratica»: in altre parole, la pratica di una verità quotidiana. Giorni essenziali sono quelli, tutti i giorni, in cui l'essenziale ha il suo volto più quotidiano.

In questo senso, come dice in *Avenir de la poésie*, sempre del '37, «Il poeta è assai più colui che ispira che colui che è ispirato». Questo è il lato attivo del surrealismo, un movimento che ha voluto qualcosa, e nientemeno «cambiare la vita», secondo la parola d'ordine rimbaudiana. E ancora: «Ci occorrono poche parole per esprimere l'essenziale; ci occorrono tutte le parole per renderlo reale». Questa necessaria totalità del linguaggio è la ragione profonda della poesia «ininterrotta» di Éluard: questo bisogno di pronunciare «tutte le parole» perché al fondo di esse scoppi la realtà, una realtà parlabile, dicibile, e che perciò non occorre più che sia detta ma solo vissuta. Ed è la lautréamontiana poesia «fatta da tutti, non da uno». Una poesia uguale al linguaggio umano nel suo stesso uso quotidiano, integrale. L'«essenziale» non è che il nocciolo del «reale»: le «poche parole» sono l'avanscolta di «tutte le parole», di tutta la possibilità che ha l'uomo di parlare. Perché «Il poeta vede nella stessa misura che egli si *mostra*. E viceversa. Un giorno ogni uomo mostrerà quel che il poeta ha veduto. Fine dell'immaginario». E non per nulla Éluard cita in proposito uno dei *Proverbi dell'Inferno* di William Blake: «Quel che ora è provato è stato altre volte immaginato». In questo senso il poeta può vivere «senza destino», che vuol dire padrone, attraverso la parola che si attua, del proprio libero arbitrio. «Ho il potere di esistere senza destino / Tra brina e rugiada tra oblio e presenza», dice in *Médieuses* del '39; ed è inutile che segnali la drammaticità che è l'altra guancia di quell'«esistere senza destino»: alle soglie della seconda guerra mondiale.

Dunque l'immaginario è provvisorio, prepara il reale, per la reciprocità che esso inchiude. Ma l'immaginario è altresì inesplicabile in quanto esso è il nucleo stesso della prassi. Ed ecco perché gli studenti di maggio, con le loro pragmatiche barricate, si richiavano all'immaginazione. La poesia di Éluard mira all'inesplicabile proprio perché in esso è «l'inatteso, ... ciò che colpisce e pare reale». Là, in quel nodo inesplicabile, è chiusa per il poeta la felicità. Per Éluard «Questa felicità non è impossibile»: è possibile nel fatto

che l'inatteso si presenta e l'immaginario si avvia a essere provato. E non occorre meno della lungimiranza di un poeta, e del suo animo saldo. Subito prima aveva chiarito quello che è il centro motore della sua poetica, se vogliamo chiamare così la convinzione profonda che lo muove alla parola, a quella parola che egli non inventa perché egli, surrealista, si sente piuttosto inventore di oggetti esseri avvenimenti: «La poesia non si farà carne e sangue che a partire dal momento in cui essa sarà reciproca. Una tale reciprocità è

in tutto funzione dell'eguaglianza della felicità tra gli uomini. E l'eguaglianza nella felicità la porterebbe a un grado di cui non possiamo ancora avere che la più pallida idea». Si tratta, perché non rimanga utopica, aggiungiamo noi, di mettere il nome «felicità» sul dolore vissuto con la coscienza della sua grazia. Ma non si dimentichi che egli andava e veniva, con la sua grazia, come un'ape industrie dalla «capitale del dolore» alle frontiere sorvegliate della felicità.

PIERO BIGONGIARI

LETTERATURA INGLESE

Biografia letteraria di Camerino

Sono usciti quest'anno nelle edizioni Ricciardi gli *Scrittori di lingua inglese* di Aldo Camerino: un grosso volume che raccoglie ben ottantanove saggi del critico veneto scomparso tre anni fa. Saggi su scrittori di lingua inglese, ed anche, volutamente, all'inglese; nei quali cioè la personalità del critico si espone con tutte le proprie avventure e idiosincrasie (chiamerà infatti il saggio «della poesia il fratello più prossimo»). In primo luogo quindi una «biographia literaria» (per rubare il titolo al libro famoso del Coleridge); e solo in secondo storia della letteratura — anzi, per esser precisi, non storia della letteratura, semmai storia del gusto, in senso tutt'altro che deteriore.

Storia del nostro gusto. È ormai noto che già fra le due guerre, e più ancora subito dopo, la cultura italiana si è finalmente sprovvincializzata, per opera soprattutto delle riviste più o meno militanti, delle traduzioni e, non ultima, della «terza pagina» dei quotidiani (un fenomeno tipicamente italiano): anche il «Times Literary Supplement» ce ne ha dato atto entusiastico nel giugno scorso. È stato questo un lavoro a cui Aldo Camerino ha dato il suo contributo. I saggi di cui ora si parla vengono appunto da quelle fonti; e prima di essere libro, furono prefazioni di

traduzioni, articoli di rivista e di «terza pagina»: dal già lontano 1933 fino al vicinissimo 1965. Leggerli, o rileggerli, oggi è quindi anche ripercorrere le tappe di un inserimento culturale che fu anche nostro, con le sue scoperte e le sue lotte interiori: si vedano a questo proposito i saggi su Faulkner e su Joyce, ritorni che coprono un arco di quasi trent'anni (dal '34 al '62) e che mostrano, nelle loro contraddizioni e nei loro approfondimenti, tutte le angosce e tutte le difficoltà provate da una generazione letteraria nell'accettar la seguente.

Cosicché il tratto più immediatamente suadente di questa testimonianza è proprio la sua onestà. Il primo saggio (cronologicamente) è del 1933, su quel capolavoro di grazia che è *Flush* di Virginia Woolf (cioè la biografia del cane di Elizabeth Barrett Browning), e comincia proprio con la confessione della diffidenza con cui il Camerino si accostò a questo libro, per finire narrando di come ne fu conquistato. Quasi una premessa metodologica. Sarà questa infatti la sua posizione costante: dalla disinvolta narrazione, apparentemente aneddotica, dell'incontro casuale, procedere ad una sistemazione coerente dell'autore incontrato in una scala di valori, sì che anche quello divenga un valore, e quindi tutta la prospettiva si muti e sia pronta ad un altro incontro. Così progredisce una vita letteraria.

E per meglio seguir quella del Camerino (esemplare di una generazione) avremmo preferito leggere questi saggi non come sono stati disposti, per cronologia d'argomento, ma, come nell'ultima parte, per cronologia di scrittura, tanto la figura del critico interessa più delle molte gustose notizie, e subordina a sé gli stessi giudizi, nonostante la loro finezza ed il loro acume. E per dir brevemente di quella: partì il Camerino da « una vena nobile di diletantismo » (come dirà più tardi della critica inglese), quindi da una posizione staccata sia dall'assolutismo estetico che lo precedette, sia dall'impegno sociale che lo seguì. Diceva infatti fin dal 1934: « La vicenda del racconto mi interessò sempre poco », e considerava la letteratura minore « un sugoso deposito pieno di varietà saporita »; dichiarava l'anno dopo di voler « cogliere in un'opera i segni della fecondazione paziente, del travaglio della nascita, quasi interessandosi più che del risultato ». Di qui l'interesse predominante per l'autore in quanto uomo-poeta, e il rifiuto di considerar l'opera come determinazione dello spirito o della storia. Si leggano al proposito, per esempio, i saggi su Conrad, su Kipling, e poi (per un più maturo ripensamento del problema) quello su Boswell.

Il punto d'arrivo sarà la comprensione dei fatti via via nuovi: da Faulkner, la cui grandezza in un primo momento gli è quasi celata per ripugnanza

all'argomento (« persone grazie a Dio ben lontane dal nostro mondo »), fino a Woodhouse o ai romanzi gialli, dei quali alla fine riconobbe il valore proprio di « non-lettura », cioè di un riposar della mente senza che il lettore si impegni a partecipare al testo (come leggeva invece il Camerino). Da una posizione di giudizio, diremmo, ad una di comprensione, in una vita che qui sembra tutta di libri, ma che tutta di libri non fu.

Salvandolo prima dai pericoli dell'estetismo, poi da quelli di una curiosità morbosa, infine anche da un impegno sociale che in lui, già perseguitato, avrebbe potuto apparir tendenzioso, lo portarono a questo umanissimo intendere (umano e umanistico) intanto la generosità dell'animo, poi il senso della misura, poi (e qui soprattutto) la fede istintiva, saldissima, nella poesia: « Colori, forme, suoni; e la gioia di un possesso assoluto, e la letizia forse senza pari di un acquisto che durerà tutta la vita. Nell'ansia quasi eccessiva di codeste scoperte, un che di fin troppo mordente e geloso. Questo, scusate la confessione, è amare la poesia ». Ed è proprio in virtù di tale insopprimibile amore che questo libro è fondamentalmente positivo, e (per usare una parola cara all'autore) « rimane ». Come testimonianza di un tempo, e come storia di un'anima volta alle lettere.

SERGIO BALDI

LETTERATURA TEDESCA

Il caso Böll

Veramente uno scrittore che è tradotto in una ventina di lingue e viene letto con uguale interesse sia nell'America del Nord come in Russia non si può dire più un « caso ». Ma non ho trovato una maniera migliore per tradurre il titolo di un libro importante su questo scrittore tedesco, con contributi tutti di prima mano, riuniti colla formula quasi giudiziaria *In Sachen Böll* (lett. *In cose che riguardano Böll*, a cura di M. Reich-Ranicki, Kiepenheuer e Witsch editori, Colonia-Berlino

1968). Sugli autori moderni, di solito, la bibliografia è scarsa; occorre cercarla nelle riviste e raramente i critici si avventurano nell'analisi di un'opera ancora in pieno divenire, che rischia a ogni momento di smentire la interpretazione, che, pur con ogni prudenza, viene avanzata da loro. In realtà questo volume è pieno, pur nella sua varietà e anche contraddittorietà, di indicazioni precise per il critico, particolarmente per gli studiosi di letteratura moderna. Basterebbe un breve elenco dei collaboratori: si va da Theodor W. Adorno, Hans Mayer, Walter Jens, Hans Egon

Holthusen, all'immane Roy Pascal, a Georg Lukács, a Curt Hohoff, al nostro Cesare Cases, a Wilhelm Emrich sino a un gruppo di scrittori veri e propri tra cui notiamo Carl Zuckmayer, Albrecht Goes, Martin Walser, Hermann Kesten e altri. Un elenco imponente, davvero — e gli aspetti più vari dell'arte di Böll sono passati a un vaglio sottile. Perché lo scrittore renano ha assunto anche certi atteggiamenti di anticonformismo — che è forse un elemento determinante del suo umorismo — tali da chiedersi da che parte stia veramente questo cattolico, che tale si professa, riservandosi il diritto di piena critica al clero soprattutto tedesco e al cattolicesimo « ufficiale », per così dire, della Repubblica di Bonn. Questo si ricava anche da un volume uscito l'anno scorso, in cui sono raccolti *Aufsätze-Kritiken-Reden* (cioè *Articoli, critiche, discorsi*, Kiepenheuer e Witsch editori, Colonia-Berlino 1967), un complesso un po' eterogeneo di scritti, da cui il profilo dello scrittore risulta però più chiaro. Nella intervista concessa all'autore del volume ricordato all'inizio, Marcel Reich-Ranicki, Böll dichiara di non voler essere uno scrittore « impegnato », per questa ragione: « In un paese in cui non esiste più una sinistra, ma soltanto gruppi di sinistra di tre partiti prevalentemente liberali-nazionali, non ha senso, è una perdita di tempo impegnarsi politicamente... L'unico dovere di uno scrittore è un obbligo scelto e impostosi da sé: quello di scrivere » (pag. 502 in *Aufsätze* ecc. citato). In realtà Böll è uno scrittore « impegnato », ma in senso molto lato, come deve essere un artista, non insensibile a quello che gli avviene dintorno. Tanto è vero che proprio nel primo volume qui preso in esame uno scrittore, uno studioso, rimprovera a Böll proprio la sua accusa al SPD, cioè al partito socialdemocratico, perché è entrato a far parte del governo di Bonn. È in Germania come in Italia (dove però la sinistra esiste, e come forte!) un poco la stessa situazione. Partecipare al governo, come hanno fatto i nostri socialisti, o rovesciarlo, avviandosi alla rivoluzione o alla guerra civile? Come si vede, con tutte le variazioni possibili, certe situazioni si prospettano simili nei paesi della democrazia occidentale. Böll, che è oggi certo uno

degli scrittori più in vista della Germania moderna, le ha inquadrato molto bene, non solo nelle sue pacate polemiche, ma anche nei suoi romanzi, di cui alcuni, proprio tra gli ultimi, come *Billard um halbzehn* (*Biliardo alle nove e mezzo*, id., id. 1959), *Ansichten eines Clowns* (*Punti di vista di un clown*, id., id. 1963), e *Ende einer Dienstfahrt* (*Fine di una carriera*, id., id. 1967), non sono soltanto delle opere narrative di grande rilievo, ma anche delle testimonianze, dei documenti che non si possono assolutamente trascurare.

Böll è un tipico scrittore del dopoguerra. Il suo primo racconto è del 1949. Egli ha fatto parte del noto « Gruppo 47 », di cui alcuni autori sono divenuti celebri come, tra gli altri, Günter Grass e Luise Rinser, oltre a Böll. In Italia si ha però ancora di lui una immagine, diremo così, non completa, come prevalentemente di narratore e scrittore appartenente alla *Trümmerliteratur*, cioè alla « letteratura delle rovine », ponendo l'accento sul primo periodo della sua attività di romanziere, cui si riconnettono opere come *Casa senza custodi* (Mondadori, Milano 1957, traduzione da *Haus ohne Hüter*, Kiepenheuer e Witsch editori, Colonia-Berlino 1954) e recentemente *Dov'eri Adamo?* (Bompiani, Milano 1967, versione di *Wo warst du Adam?*, Colonia 1951). Quest'ultimo libro è costituito da nove racconti, cuciti insieme, ma molto liberamente e vorremmo dire con legami molto esili, dall'apparizione in qualche momento di uno stesso personaggio, ora in primo piano ora soltanto nello sfondo, di nome Feinhals. Non sono però le avventure di un protagonista, ma è un tenue filo conduttore che annoda, molto superficialmente, le vicende narrate. Le quali hanno una loro unità per il fatto che sono tutte derivate da episodi dell'ultima guerra sui diversi fronti, più precisamente su quello orientale in senso lato. Qualcuno si chiederà il perché del titolo; ma questo viene giustificato da una citazione, tolta da un libro di Theodor Haecker, e messa come motto all'inizio del volume: « Una catastrofe mondiale può servire a parecchie cose. Anche a trovare un alibi davanti a Dio. Dov'eri Adamo? — Ero alla guerra mondiale » (*op. cit.*, pag. 6). I racconti di questo libro, scritto almeno diciotto anni or sono,

appartengono ancora alla « letteratura delle rovine » e cioè al primo Böll, al periodo in cui gli scrittori tedeschi prendevano lo spunto per i loro drammi, le poesie, le novelle e i romanzi dall'immane tragedia che aveva trascinato la Germania nella guerra e poi nel dopoguerra. Non so come il pubblico italiano reagirà a quest'opera pur bella nel suo complesso e con un finale drammatico. Se ne sono lette tante sulla guerra — memorie, racconti, romanzi, autobiografie — che temo che un senso di stanchezza abbia pervaso il lettore, anche quando si trova dinanzi a un lavoro di notevole levatura artistica. Altro sarebbe stato il successo se il libro fosse uscito, poniamo, nel 1952 o 1953. L'opera d'arte non invecchia, si dice, ma l'insistenza sopra un motivo alla fine genera un senso di stanchezza. Comunque, si vedrà — e alla fine questo volume servirà caso mai a dar maggior rilievo alla produzione dell'ultimo Böll.

Qual è il contributo che porta invece il volume *In Sachen Böll*? Intanto l'accentuazione del suo anticonformismo positivo, che è piaciuto particolarmente a scrittori di sinistra, come Adorno e Lukács, tra gli altri, e della sua natura colonnese o, per meglio dire, renana. Su quest'ultimo punto ha parlato molto bene uno studioso che ha a lungo soggiornato in Italia, Werner Ross. Non si tratta di un ritorno a una specie di « razzismo » spirituale, come lo aveva fissato molti anni prima dell'avvento del nazismo al potere uno studioso per molti lati apprezzabile come l'austriaco Josef Nadler colla sua *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften* (Storia letteraria delle stirpi e dei paesaggi tedeschi, 4 voll., Vienna 1912-18). Restando pur sempre lontani da facili avvicinamenti, non si può ignorare che, per esempio, tutta l'opera di Grass, dal *Tamburo di latta* ad *Anni di cani*, ha come sfondo la città di Danzica, ove egli passò la sua infanzia e giovinezza e che l'opera di Böll o, come scrive Ross con ancor maggiore precisione, « i suoi romanzi e racconti sono generalmente localizzati nella Renania, di solito nel tratto determinato a settentrione da Colonia e a meridione da Bonn: uno spazio di trenta chilometri di lunghezza » (*op. cit.*, pag. 13), ricordando a questo proposito un detto di Böll

stesso: « Come ritengo stupido far dell'ironia sulla patria, credo che sia molto provinciale disprezzare il provincialismo ». Si tratta, nel caso di Grass come in quello di Böll, di uno sfondo, che pur non essendo essenziale, come lo ritenevano i naturalisti, è utile al narratore perché è quello che egli conosce meglio e ove i suoi personaggi si muovono con maggior sicurezza.

La varietà dei contributi, che non hanno mai un tono agiografico e contengono a volte anche critiche di una certa validità, renderà prezioso il volume citato in principio. Ma vorrei richiamare l'attenzione del lettore italiano anche sopra un saggio su *Karl Marx* (nel volume *Aufsätze* ecc. citato, pagg. 84-102), forse uno dei più originali e audaci di Böll — e anche dei più equilibrati e giusti. Egli tratteggia la figura del grande filosofo della rivoluzione di ogni tempo rapidamente, mostra come Marx abbia di proposito e per coerenza rinunciato a una sicura carriera accademica, già iniziata, abbia preferito la miseria e l'esilio, non solo per una affermazione della sua personalità, ma per la convinzione di agire per il bene dell'umanità. Böll ricorda ai lettori che, senza questo filosofo, che ha commesso anche dei tragici errori, scontati con molto sangue, una buona metà dell'umanità si troverebbe ancora in condizioni arretrate e molte gravi ingiustizie sarebbero ancora presenti, molti diritti conculcati. Non tutti gli uomini politici, anche quelli che si dicono materialisti, hanno compreso il suo vero insegnamento, essi sono ancora oggi, come molti cristiani, « irretiti nelle conseguenze di un errore di Marx, non nella sua verità » (pag. 102). È una affermazione coraggiosa, generosa, ed è bello che l'abbia fatta uno scrittore cattolico della levatura di Böll.

Tutto Hebbel

Le vicende della vita e delle opere di Friedrich Hebbel sono state abbastanza complesse sia in Germania che in Italia. Era nato da una poverissima famiglia nel 1813 a Wesselburen e già nel 1863 moriva a Vienna, consunto da una malattia, che era stata ritenuta di origine reumatica e poi si rivelò un cancro. Per i primi venticinque anni

non fece che penare, lottare rabbiosamente colla vita; la sua fine prematura sembra la conseguenza di queste lotte. Eppure nel poco tempo che gli fu concesso di vivere in relativa quiete, Hebbel scrisse molte belle poesie, alcuni drammi di grande importanza, tra cui quello oggi più vivo è *Maria Magdalena*, e un diario pubblicato postumo, di proporzioni notevoli e di una intensità espressiva rara. Una donna più vecchia di lui lo mantenne generosamente agli studi col suo lavoro per i primi anni; dai rapporti con lei ebbe alcuni figli che morirono tutti. Si sposò poi con un'attrice viennese, che lo comprese meglio e ne restò l'erede. Per tutta la sua vita fu combattuto da una lotta continua tra il dovere morale che sentiva per la donna che gli aveva dato tutto quel che poteva in tempi difficili e la donna dei suoi sogni. Gli venne conferito il Premio Schiller sul letto di morte. E una strana coincidenza lo lega coll'autore dei *Masnadieri*: anche Hebbel lasciò incompiuto un dramma sul cosiddetto falso *Demetrio* — un tema svolto già da Pusckin. Se per il teatro molto gli deve Ibsen, specialmente per la impostazione della condizione della donna nel mondo moderno, se certe liriche sono entrate ormai in tutte le antologie, il suo diario ha richiamato recentemente l'attenzione di scrittori modernissimi: una delle più note e belle poesie di Gottfried Benn s'intitola appunto *Der junge Hebbel* (*Il giovane Hebbel*, 1912) e il nome dell'autore di *Maria Magdalena* s'incontra spesso nei diari e nelle lettere di Kafka.

Le opere complete di Hebbel vennero stampate la prima volta in dodici volumi dopo la sua morte nel 1865-67 a cura di Emil Kuh, che gli dedicò la prima biografia. Nel 1885-87 uscivano due volumi del diario, nel 1890-92 un gruppo di lettere. Questi attirarono subito l'attenzione dei critici, tanto che nel 1904 se ne aveva una ristampa in quattro volumi, dunque molto aumentati. Nel 1911 R. M. Werner finalmente dava una edizione storico-critica in dodici volumi delle opere, in otto dei diari e in otto delle lettere — questa è rimasta sino a oggi fondamentale, nonostante i difetti e le inesattezze che vi si possono incontrare. A una nuova edizione critica approfondita si era messo veramente Paul Bronstein, ma all'avvento

del nazismo la sua impresa venne troncata e più tardi la morte impedì a questo studioso di compiere la sua opera meritoria. Sicché è da salutarsi con gioia la nuova edizione che delle opere dei diari e delle lettere di Hebbel è stata fatta recentemente (F. HEBBEL, *Werke*, 5 voll., Carl Hanser editore, Monaco 1967) su carta velina, in tomi anche di 900 pagine. Per quanto inseguito dalla cattiva sorte per molti anni, oggi Hebbel, a più di cento anni dalla sua morte, può mostrare la vitalità della sua opera almeno in Germania.

Da noi il discorso è diverso. Hebbel ebbe un momento di grande fortuna al tempo della « Voce ». Scipio Slataper se ne entusiasmò, tradusse la *Giuditta* e alcuni frammenti del diario (brevissimi per la verità). Farinelli scrisse un roboante libro su di lui. Ma dopo quella improvvisa fiammata, parve che l'interesse dei nostri studiosi fosse venuto a mancare. Più di trent'anni fa Carlo Gurnanger aveva cominciato un'opera grandiosa su Hebbel (Milano 1937), ma anche questa è rimasta incompiuta e a tutt'oggi non vi sono da segnalare nuovi volumi sullo scrittore di Wesselsburen, ove — sarà bene non dimenticarlo — esiste una florida Hebbel-Gesellschaft che ogni anno pubblica un volume di studi sul suo autore; sino a tutt'oggi ne sono usciti ben ventiquattro. Si obietterà che quasi tutti i drammi sono stati tradotti ormai in italiano. Ma le versioni sono spesso inadeguate al gusto moderno e ancor più spesso esaurite. Forse una scelta di poesie e ancor più una, abbondante ma oculata, del diario rivelerebbe al pubblico italiano uno scrittore nuovo, sicuro di sé, ma insieme umile, tormentato eppure convinto che solo nel dolore l'uomo riesce a portare a compimento il suo destino. Hebbel è ancora vivo; non è una statua da relegarsi nei musei. Nel 1835 dando inizio al suo diario — dunque a ventidue anni, quando era completamente sconosciuto — egli scriveva: « Comincio questo quaderno non solo per compiacere al mio futuro biografo — per quanto, date la mie possibilità di immortalità, posso esser certo che ne avrò uno — ma per aver un libro di appunti del mio cuore... ». Sentiva di aver diritto a un riconoscimento e lo ha avuto.

RODOLFO PAOLI

LETTERATURA SPAGNOLA

Storie e saggi

L'ampliamento degli orizzonti letterari, la conoscenza e l'approfondimento del valore di altre letterature, vale a dire di quelle letterature straniere che anche criticamente hanno acquistato tanta importanza negli ultimi decenni e hanno determinato correnti letterarie ben definibili, questi e molti altri argomenti sono stati portati recentemente a sostegno di un'iniziativa culturale di notevole interesse, *Le letterature del mondo*, l'enciclopedia universale delle letterature, diretta da Riccardo Bacchelli e Giovanni Macchia, e pubblicata dalla Sansoni-Nuova Accademia. Essa finirà per comprendere ben cinquanta volumi pubblicati a distanza di quindici giorni. Interessante notare, poi, che la grande casa editrice argentina Losada immetterà fra breve questi volumi sul mercato di lingua spagnola.

Accanto a questa iniziativa, eccone un'altra, composta non più di singoli volumi (alcuni dei quali, ristampe, benché aggiornate) ma di un volume solo di circa 1.000 pagine, con materiale tutto nuovo di zecca e splendidamente illustrato. Si tratta delle *Storie letterarie di tutti i tempi e di tutti i paesi* edita da Bompiani che vanno ora ad arricchire il *Dizionario Letterario*. Non è soltanto il taglio e l'ampiezza a distinguere quest'opera dai volumi di Sansoni e da altri consimili, ma l'idea stessa che ha presieduto alla sua creazione.

Corredati dal germanista, critico e saggista Wolfgang von Einsiedel, vi si trovano centotrenta saggi critici di vari paesi, destinati a tracciare il profilo di ognuna di queste letterature. Senza entrare nel merito della scelta delle singole letterature, che esula del nostro scopo, basterà dire che, così come risulta dalla introduzione, sotto la spinta di discipline recentissime, ad esempio l'antropologia e lo strutturalismo, il concetto di letteratura è qui enormemente allargato. Per alcune letterature grandi e tradizionali, diciamo così, l'inizio coincide ancora con il documento scritto di valore artistico; per altre, invece, che appena

adesso, grazie a nuovi studi e nuove scoperte, si affacciano alla ribalta, il profilo si occupa anche e soprattutto della tradizione orale e del documento. rintracciato attraverso scavi e ricerche.

Anche nelle quattro storie letterarie che ci interessano: la basca, la catalana, la spagnola e la latinoamericana, non prevalgono sempre gli stessi criteri. Per la letteratura basca il discorso è soprattutto linguistico e poiché i baschi si autodefiniscono *Euskaldunak*, vale a dire « coloro che parlano *euskara* (basco) », all'autore del saggio pare « legittimo considerare appartenenti alla letteratura basca solo le opere scritte in questa lingua ». Rimangono dunque esclusi grandi autori che, pur baschi di origine (Ignazio di Loyola, Unamuno, Baroja), hanno composto in altre lingue, nel caso specifico in spagnolo, ed è inclusa soltanto la poesia popolare più antica tramandata poi attraverso le prime raccolte del Seicento, gli scritti polemici e le traduzioni scritte in territorio basco francese, e, infine, dopo la transizione dotta del Settecento e la lirica dell'Ottocento, quella fioritura del periodo aureo che ha per fulcro San Sebastián (in basco *Donostia*) e che ha trovato varie espressioni: romanzo, saggistica, poesia. Alcune osservazioni sul carattere spirituale basco sono di indubbio aiuto alla comprensione di autori che nel territorio basco hanno la loro origine, se non la loro lingua.

La letteratura catalana presenta quasi il problema inverso, perché alcuni dei suoi grandi autori che si sono espressi in catalano sono nati altrove: Raimondo Lullo, ad esempio, che nacque a Maiorca, Ausiàs March che vide la luce a Valenza. Il saggio verte dunque sui due problemi di linguistica e di letteratura e sul bilinguismo catalano con tutte le sue implicazioni letterarie e politiche, e termina sottolineando quella funzione mediatrice che la letteratura catalana ha esercitato in Spagna tra il XIX e il XX secolo e che oggi è ben lungi dall'aver esaurito.

I due saggi dedicati rispettivamente alla letteratura spagnola e latinoamericana differiscono

molto tra di loro. Una tendenza comune anche ad altre trattazioni di grandi letterature si riscontra, mi sembra, nello studio sulla letteratura spagnola: vale a dire un'accentuazione delle linee generali, o per lo meno di alcuni aspetti generali, l'incorporazione, per altro ottima, di studi molto recenti, la personalizzazione della letteratura in esame, sempre corroborata da accenni storici e linguistici, a scapito tuttavia delle grandi figure o grandi opere (per esempio, il *Don Chisciotte*) che rimangono livellate nel panorama complessivo. I sottocapitoli del saggio, intitolati *Fede e potenza*; *La lingua come energia formale*; *Dramma, romanzo e saggio*; *Ritardo e ripresa*, parlano molto chiaro: alla lingua spagnola considerata non solo « strumento e materiale espressivo ma anche codeterminante energia formale » è dedicata gran parte dell'attenzione dello studioso e ad essa sono riportati tutti i grossi problemi della letteratura. Trattamento personale e stimolante per chi già conosca a fondo la letteratura spagnola, ma di difficile utilizzazione per coloro che chiedono a quest'opera, almeno negli intenti divulgativa, i primi o anche i secondi lumi.

Al contrario, nello studio sull'America Latina, un difficile equilibrio è raggiunto tra informazione e recenti scoperte critiche: importante tutto il materiale utilizzato e se omissioni si riscontrano esse sono da imputarsi soltanto alla vastità della materia esaminata.

Tra gli autori contemporanei latinoamericani ricordati in questo saggio fa spicco, a ragione, la figura del cubano Alejo Carpentier, definito come colui che « va alla ricerca del rapporto che lega la vita attuale dell'uomo alle sue origini studiando a fondo la civiltà degli albori della storia e utilizzando simboli, immagini poetiche, miti delle varie regioni americane nelle quali la più complessa civiltà occidentale non ha ancora potuto distruggere negli uomini l'attaccamento ai valori originari e il senso naturale dell'esistenza », e, tra i suoi romanzi, è segnalato *Los pasos perdidos* (1953) che, a Parigi, nel 1956, ebbe la menzione di miglior libro straniero dell'anno.

Abbiamo citato questo passo perché *Los pasos perdidos*, sotto il titolo di *I passi perduti*, tradotto in

italiano con prefazione di Carlo Bo (la prefazione è del 1960), è apparso oggi in italiano nella collana dei Pocket Longanesi (da ricordare anche che un'altra recentissima edizione Longanesi Pocket, *Le avventure del capitano*, rappresenta la traduzione, in verità assai scialba e inaccurata, di quella *Vida del capitán* di Alonso de Contreras, piccolo capolavoro del Seicento di cui parlammo in una precedente rassegna). Anche nel caso di *I passi perduti* ci si sarebbe augurati che il libro fosse stato messo in relazione con le altre opere dello stesso autore già tradotte in italiano e pubblicate dallo stesso Longanesi: *Il secolo dei lumi*, che è del 1962, e *La fucilazione*, che comprende la novella lunga *El acoso* e altre novelle di *Guerra del tiempo* (1958).

Nell'arte singolare e unica di Carpentier, *I passi perduti* rimangono come il libro più rappresentativo e quello che meglio ne riassume la originalità poliedrica. « Cubano per un qualcosa che va oltre i temi e l'ispirazione », Carpentier, nato nel 1904, è di madre russa e di padre francese e, dopo aver compiuto gli studi a Parigi ed essersi formato colà nelle discipline dell'etnologia, della musica e dell'archeologia, ha diviso gli ultimi anni tra Cuba, il Venezuela, nuovamente Cuba e ora Parigi dove svolge un incarico diplomatico. Quasi tutti i motivi ispiratori della sua vita, la musica, il contrappunto, lo studio delle antiche civiltà, la visione « di un autentico mondo primigenio nel quale esistono ancora valori positivi, cioè la profonda coscienza collettiva dei miti e del passato, la certezza dell'identità dell'uomo e un'esistenza legata a ritmi naturali » si ritrovano nei *Passi perduti*: libro curioso e non facile (anche se, in gran parte, di piacevole lettura) che, ridotto ai minimi termini, descrive il viaggio di un musicologo, esperto in strumenti musicali degli aborigeni d'America, alla ricerca di un singolare strumento, un indiofono, incrocio di tamburo e bastone da ritmo, e della famosa giara con due imboccature di canna usata da certi *indios* per i riti funebri. Il viaggio compiuto dal musicologo (che è poi, inequivocabilmente, l'autore stesso), in assenza della moglie attrice, Ruth, in compagnia poi abbandonata dell'amica Mouche, e nel ritrovamento felice di una donna locale, Rosario, che gli diviene ben presto

il simbolo della stessa natura da lui attraversata (« Ella parlava delle erbe come se si trattasse di creature sempre vigili in un regno vicino, sebbene misterioso e difeso da inquietanti dignitari. Le piante parlavano per bocca di lei e ciascuna di esse proclamava il proprio potere. Il bosco aveva un padrone, un genio saltellante su un piede solo, e nulla di quanto cresceva all'ombra degli alberi si poteva prendere senza pagare... Non saprei dire perché questa donna mi parve bellissima, improvvisamente, quando gettò nel camino un pugno di erbe secche dal profumo acuto e le ombre diedero ai suoi lineamenti un rilievo possente... »), costituisce, naturalmente, molto più di un semplice viaggio. Si tratta, questo è chiarissimo fin dall'inizio, della ricerca del rapporto che tuttora esiste fra l'uomo civilizzato e le sue origini, rapporto che, nel mondo falso e complicato di oggi, è l'unica salvezza possibile.

Costruito sul simbolo e intrecciato ad esso vi è poi, in *Passi perduti*, il viaggio geografico vero e proprio, il quale partendo da una città qualunque della provincia dell'America Latina si inoltra « attraverso luoghi poi conosciuti e di rado fotografati se mai lo furono ». (Ma fotografie, nel libro, disgraziatamente non ce ne sono). Il fiume è l'Orinoco, il paesaggio quello dell'alto Orinoco, dell'Autana e della Gran Sabana, alcune tribù sconosciute di *indios* sono descritte in gran dettaglio. Narrazione e foglietti di diario si alternano liberamente, il passato del protagonista passa, come su uno schermo, su questi luoghi nuovi e antichissimi, suscitando speranze nuove, destinate tuttavia anch'esse, alla fine, a morire. Dice Carpentier, concludendo: « I mondi nuovi si deve viverli

prima di cercare di capirli: quelli che vivono qui non lo fanno per adesione intellettuale: essi credono, semplicemente, che la vita sopportabile è questa e soltanto questa... Chi si sforza per comprendere troppo e soffre i turbamenti di una conversione e può nutrire l'idea di compiere una rinuncia nell'abbracciare i costumi di costoro, forgiatori del proprio destino su questa argilla primordiale, in lotta dichiarata coi monti e cogli alberi, è un uomo vulnerabile, indifeso contro certe forze del mondo che egli si è lasciato alle spalle e che continuano a influire su di lui... ».

L'uomo vulnerabile è dunque l'artista, e il viaggio descritto da Carpentier altro non è se non la « vacanza di Sisifo », breve intervallo nell'eterna fatica di colui che è destinato dalla sorte a esprimersi e a cercare, e torna poi esattamente al punto da dove è partito.

Il mito di Sisifo in *Passi perduti* e in altre opere di Carpentier è esaminato con molta competenza e cura da Klaus Muller-Bergh in *Reflexiones sobre los mitos en Alejo Carpentier (Riflessioni sui miti di Alejo Carpentier)*, uno dei molti studi dedicati al narratore cubano nel numero 260-261 della rivista madrilena « Insula ». Tutto il numero, del resto, è destinato alla letteratura cubana di oggi. Per l'ampiezza delle testimonianze, per lo spicco dato alle due principali figure narrative, Carpentier e il prestigioso José Lezama Lima (scrittore e poeta) del quale in Italia si ignora ancora tutto o quasi, per l'importanza che questa letteratura ha assunto recentemente, rimandiamo ad una prossima rassegna un esame approfondito del panorama letterario cubano, uno dei più vivi del mondo di oggi.

ANGELA BIANCHINI

LETTERATURA AMERICANA

Discussioni su Benito Cereno

A più di cento anni dalla sua pubblicazione, *Benito Cereno* continua a dividere i critici sulla possibilità di una sistemazione interpretativa unitaria. Ora, che si voglia ad ogni costo costringere uno scrittore ambiguo come Melville nei confini di una esegesi troppo bloccata ci sembra un'illusione e

una perdita di tempo; peraltro, va ammesso che, insieme a *Bartleby*, *Benito Cereno* rimane una delle opere più profetiche, più straordinariamente anticipatrici dell'autore di *Moby Dick* (non giudicheremmo affatto casuale che un poeta dei nostri giorni, Robert Lowell, l'abbia scelto per una riduzione drammatica). E senza voler tentare di

forzare l'ambiguità oltre il lecito, una serie di motivi di fondo vanno a nostro avviso necessariamente enucleati e riconsiderati alla luce di vicende che ci coinvolgono direttamente, in particolare il problema negro negli Stati Uniti, che Melville individuava già con estrema chiarezza.

Nel numero di maggio di « American Literature », Margaret M. Vanderhaar tenta un consuntivo attento, anche se forse troppo prudente (*A Re-examination of « Benito Cereno »*). Essa parte da alcune utili considerazioni di uno scrittore negro della statura di Ralph Ellison, sul fatto che per lo scrittore americano dell'Ottocento mito e valori coincidessero con molta maggiore concretezza e con più profonda incidenza che non nel Novecento. Ne deriva un chiarimento sostanzialmente accettabile: che cioè, si sia forse posto eccessivamente l'accento — a proposito di *Benito Cereno* — sulla problematica del bene e del male, trascurando invece l'aggancio ideologico, sfuggito, per strano che possa sembrare, persino a F. O. Matthiessen, troppo sbrigativo nel considerare il romanzo « superficiale ».

L'analisi del simbolismo di *Benito Cereno*, condotta in particolare dal Fogle, ha giustamente individuato una insistenza sulla *imagery* regale e religioso-ecclesiastica, in cui si è voluta scorgere una rappresentazione tragica della decadenza della Spagna, impersonata forse da Carlo V (onde le frequenti similitudini tra il vascello spagnolo e un convento, tra i marinai e dei monaci, e tra il capitano Benito e il monarca spagnolo in ritiro). Ma il nucleo del libro sta evidentemente altrove; non tanto, secondo le osservazioni della Vanderhaar, nel confronto con l'urgente e torturante questione della schiavitù, quanto, lo osservavamo prima, nella relazione tra negri e bianchi nel quadro di una società civile occidentale, latina o anglosassone poco importa. Il paradigma del romanzo è in definitiva questo: la storia di una rivolta negra contro i padroni bianchi, del suo temporaneo successo, del suo fallimento ad opera degli strumenti repressivi ma legalizzati della società « civile » che i negri considera suo possesso in piena linea di diritto.

Nessuna schematizzazione ci sembra però consigliabile, nel senso di identificare un eroe positivo o negativo, o entrambi, in *Benito Cereno*, o di ricercare nelle pieghe del libro una presa di posizione recisa dello scrittore. Non regge l'ipotesi del Guttman, sulla quale si sofferma la Vanderhaar, che l'eroe martire o semplicemente il vincitore morale vada scorto nello schiavo ribelle Babo; che Benito sia strumento passivo e cieco di oppressione, e il capitano americano Delano uno sciocco sui pregiudizi del quale Melville ironizza. L'approccio più utile a *Benito Cereno* deve servirsi unicamente di ipotesi di lavoro, negando ogni sovrapposizione dell'autore sui personaggi, in un libro nel quale la collocazione nel tempo, l'apparente fedeltà alla rievocazione storica tendono in primo luogo a disporre i problemi in una prospettiva che non paghi alcun prezzo all'attualità diretta o alla cronaca. Si tratta dunque di verificare il meccanismo generale e di trarne alcune conclusioni che non blocchino la sua misura « aperta ».

Molto a proposito la Vanderhaar riporta alcune indicative proposizioni di Melville contenute in *Battle-pieces*, specie là ove egli dichiara, al termine della guerra civile, che il futuro degli schiavi liberati può e deve preoccupare gli americani, ma che soprattutto li deve preoccupare in genere il futuro dei negri nel loro paese, ora che si è concessa loro la libertà. E se, almeno in linea di principio, Melville conserva la sua fiducia nella democrazia americana, pure la sua preoccupazione e il suo scetticismo sulla possibilità di una reale soluzione del problema traspaiono senza infingimenti, e tra molti e seri dubbi. La rivolta degli schiavi negri trasportati sul vascello spagnolo, anche se il libro venne scritto quando la schiavitù era ancora legale negli Stati Uniti, non contiene, alla luce di simili affermazioni, l'eco di episodi accaduti o che avrebbero potuto accadere nel Sud, ma la prefigurazione di una congiuntura storica in cui il negro può trovarsi costretto alla ribellione violenta contro il bianco che lo opprime e lo condiziona. Questa ci sembra una considerazione preliminare. I negri del *San Dominick* non si ribellano per disperazione o per istinto, considerato che essi uccidono per primo

Don Aranda, il quale li lasciava circolare liberi e senza catene sulla nave, ma perché sono giunti — se non tutti, almeno i loro capi responsabili — al rifiuto di una condizione umana negativa, che qualche paternalistica concessione non attenua né consola. Ridotti a puro oggetto, a proprietà, essi capovolgono la situazione. Non si accontentano, infatti, di essere liberi, ma esigono che il loro dominatore — Benito — esperimenti di persona che significa essere schiavo.

Diremmo che sfugge qui alla Vanderhaar, e non soltanto a lei, il valore centrale di una tragica ironia simboleggiata dall'episodio, giocato con suprema misura, ove Babo, recitando la parte del servo sottomesso, rade Benito in presenza del capitano Delano, e, per rivendicare il potere acquistato ormai su di lui ma che non intende rivelare all'incomodo testimone, gli fa stillare dal viso una goccia di sangue. Il pensiero corre al personaggio di Mark Twain, al negro che, in *Pudd'nhead Wilson*, e nella parzialmente inedita *George Harrison Story*, tiene in pugno il bianco di cui conosce la colpa segreta e lo costringe, in privato, a invertire le parti, gridandogli in faccia: « Tu sei la mia carne! » A questo punto, le circostanze della rivolta passano in seconda linea di fronte al beffardo rivoluzionamento dei rapporti.

Parallelamente, Melville mette a fuoco le due diverse costanti interne della rivolta, impersonate da Babo, rivoluzionario senza compromessi, oltre che plebeo per origine, e da Atufal, negro di stirpe nobile, che ha preso parte al colpo di mano ma conserva un atteggiamento legalitario, alieno dallo spargimento di sangue, e in definitiva disposto al compromesso. Si qualificano così due grandi linee di forza della rivolta negra americana la cui diversificazione ha acquisito contorni netti e talora antinomici soltanto in tempi assai vicini a noi.

In quanto al capitano Delano, l'ingenuo e il bonario americano, la Vanderhaar consente retamente con i critici che lo giudicano meno ignaro di quel che sembrerebbe di primo acchito. Delano non vede e non comprende ciò che sta accadendo sul *San Dominick* anche e soprattutto perché ha scelto di non vedere e di non compren-

dere. Questa interpretazione è suggerita dallo stesso Melville che lo paragona a chi, provando i primi sintomi del mal di mare, si sforza ignorandoli di liberarsi del male. Il capitano non intende partecipare dei termini ormai esasperati di un dilemma che gli sfugge nel suo significato profondo: il contraddittorio atteggiamento di Benito, vittima di una situazione così abnorme da sconvolgerlo nella sua imprevedibilità e ingiustificabilità; il comportamento degli schiavi negri che sono venuti meno a un codice di comportamento in teoria scontato. Delano, scrive molto a proposito la Vanderhaar, giudica i negri in base a due grandi categorie: essi sono o eccellenti domestici, aggraziati, devoti e laboriosi, o pittoreschi esseri primitivi, pieni di vita e di grazia istintiva. Gli sembra impensabile che essi possano considerare malvagio il loro imprigionamento, e di conseguenza rivoltarsi. Non vuole, quindi, né può capire, perché non gli riesce di uscire da queste due categorie assolute e invalicabili. Il suo atteggiamento verso i negri è tipicamente discendente e paternalistico, «filantropico», osserva ironicamente Melville, come «altri uomini verso i cani di Terranova». Così lo scrittore ha qualificato con estrema accuratezza il punto di vista dell'americano medio nei riguardi della gente di colore. Non stupisce che, nel momento in cui Delano prende coscienza della reale situazione, egli trovi perfettamente naturale e moralmente giusto passare alla repressione, servendosi dei cannoni e delle armi di arrembaggio, e procedendo a un sanguinoso ristabilimento dell'ordine. Tutto questo rientra nei compiti della democrazia, almeno quale la intendeva Delano, e qualsiasi americano medio, o — meglio ancora — buona parte della classe politica americana, ma evidentemente non Melville. Per convincersene basterebbe rammentare la lezione del più tardo *Billy Budd*.

Sul principio del ristabilimento dell'ordine e della difesa dello *status quo* Delano e Benito si trovano d'accordo. L'errore supremo di Delano, se mai, giunge dopo, nell'offerta fatta a Benito di acquistare gli schiavi. In tal modo si allegorizza la colpa dell'America, l'offesa recata all'innocenza

su cui dovrebbe poggiare il « sogno americano », nel momento in cui vi si importa, più che istituire (immagine storicamente esatta) la schiavitù. In questo modo il serpente è stato introdotto nell'Eden, non perché il negro rappresenti il male — al seguito di talune interpretazioni — ma perché il negro sarà costretto a scegliere il male per affrancarsi; vale a dire, se necessario, praticare la ribellione e la violenza, fino allo spargimento di sangue, o perché in ogni modo il suo affrancamento farà esplodere il male, nella fattispecie la guerra civile, che appunto distruggerà l'innocenza americana. Qui, di nuovo, Melville anticipa lo sviluppo degli avvenimenti storici.

Il male non è dunque insito nei negri, e se Melville abbonda di immagini animali tratteggiandone il comportamento — lo sottolinea la Vanderhaar — la sua intenzione non si presta a spiegazioni equivocate: la schiavitù li ha infatti resi animali, e non ci si può aspettare che essi reagiscano diversamente. Dietro il candore di Delano non si nasconde soltanto il vuoto morale, come sostiene la Vanderhaar, ma la prevaricazione e l'ipocrisia.

La studiosa americana tralascia un altro aspetto, che si delinea nelle ultime pagine di *Benito Cereno*, e che costituisce il culmine drammatico e la conclusione ambigua, interrogativa del libro. Alludiamo alla vera e propria nevrosi alienante che colpisce il razzista; l'ipoteca psicologica che lo sconvolge e lo isola. Quando, giudicati i colpevoli e giustiziato Babo, Benito si avvia prostrato verso il ritiro del monastero, uomo ormai anientato e senza alcun appiglio sicuro, il capitano Delano pragmaticamente si meraviglia della sua angoscia. L'ordine è stato ristabilito, i colpevoli puniti: che cosa getta una simile ombra su di lui? « I negri », risponde Benito, e non aggiunge altro. Qui davvero il paradigma appare completo, e se Delano non si contagia della malattia di Benito, ben diverso sarà il caso dei suoi discendenti. La emancipazione, rammenta Melville nei *Battle-pieces*, ha richiesto necessariamente la violenza per realizzarsi; scrivendolo, egli è probabilmente conscio di aver assistito a un episodio, non alla consumazione di una storia tragica proiettata sul futuro.

CLAUDIO GORLIER

STORIA E CULTURA

Vita privata ed azione politica di un Principe riformatore

Pietro Leopoldo, nono dei figli nati dal matrimonio di Maria Teresa d'Asburgo con Francesco Stefano di Lorena, questi fu Granduca di Toscana dal 1738 e Sacro Romano Imperatore dal 1745, ha avuto finalmente giustizia da quei magistrati particolarissimi che sono gli scrittori di storia. Intendiamoci. Non è che la vita e l'azione politica di colui che fu Arciduca d'Austria, Granduca di Toscana e, negli ultimi due anni di vita dal 1790 al 1792, Sacro Romano Imperatore e Re di Ungheria e di Boemia, non abbiano formato oggetto di ricerca, di analisi e di discussione. Dir questo significherebbe solo travisare la realtà. E tuttavia sino alla comparsa dei due volumi del *Leopold II*,

pubblicati a Monaco ed a Vienna nel 1964-'65 da Herold ed opera di consistente mole e di accertata fatica di Adam Wandruszka, nessuno studioso ci aveva dato una biografia scientificamente fondata del grande sovrano riformatore. In Italia vi sarebbe forse pervenuto Antonio Anzillotti se non fosse scomparso in giovane età, ed è noto che oltre un secolo fa ad una impresa del genere si era accinto, pur senza concluderla, un personaggio come Gino Capponi.

Adesso Vallecchi ci offre l'edizione italiana del libro del Wandruszka come n. 82 della propria collana storica diretta da Giovanni Spadolini e da Franco Valsecchi sotto il titolo *Pietro Leopoldo. Un grande riformatore*. L'idea non può non essere apprezzata. Un po' meno la sua pratica realizzazione, se è vero, come del resto riconosce lo stesso

Autore nella prefazione appositamente dettata, che si sono abbreviati e sintetizzati molti capitoli (senza contare, aggiungiamo noi, la pesante falcidia subita dall'apparato bibliografico-documentario). Della qual cosa non deve essere stato molto soddisfatto, come è comprensibile, neppure il Wandruszka che spiega di « aver creduto bene cedere alle buone ragioni di chi meglio di me conosce il pubblico italiano ». Si dice questo non per un mero scrupolo perfezionistico — anche se riteniamo che argomenti del genere non siano poi del tutto obsoleti — ma anche ed in primo luogo perché, per dirla ancora con l'Autore: « il fatto che la trattazione dei due anni imperiali sia rimasta vittima di questi inevitabili tagli in un certo senso contraddice alla tesi fondamentale e principale del libro ». Che consiste nell'assunto, non banale né ovvio come pur potrebbe sembrare, ma anzi polemicamente rivolto contro opinioni piuttosto consolidate, che « il toscano Pietro Leopoldo non può essere capito se non si tiene sempre presente che era nello stesso tempo Arciduca d'Austria ed il futuro erede della vasta monarchia asburgica; e che d'altra parte neppure l'Imperatore Leopoldo II può essere pienamente compreso senza tener conto delle esperienze da lui acquisite durante il periodo di governo in Toscana ».

Una attenta riconsiderazione di materiali già noti e della notevole mole di studi disponibili, nonché una intelligente e fortunata ricognizione compiuta in alcuni importanti archivi pubblici e privati in Austria e in Italia argomentano e suffragano validamente tale conclusione. Ed è stato un vero peccato che il Wandruszka non si sia avvalso del grosso ed eccezionale *Fond Toskana* esistente a Praga, dove è stato rintracciato dal Salvestrini che si sta occupando adesso della edizione di una scelta di documenti da esso tratti, e relativi perloppunto al granducato di Toscana in età piroleopoldina, in alcuni volumi che usciranno nella « Biblioteca di Storia toscana moderna e contemporanea » della Unione regionale delle Provincie toscane stampata da Leo S. Olschki.

L'interpretazione proposta dal Wandruszka ci trova comunque del tutto consenzienti: un po' meno convinti si resta invece, a lettura conclusa,

di fronte al palese e ricercato squilibrio fra la parte del libro dedicata a riportare alla luce e raccontare con abbondanza di particolari anche piccanti, ma anche significativi se si vuole, la vita di un sovrano settecentesco come riflessa dagli specchi degli inaccessibili palazzi dinastici delle varie corti europee e la parte volta a studiare e ricostruire lo svolgimento della società e della vita politica ed economica, oltretutto le condizioni materiali e spirituali, di quel Granducato di Toscana nel quale Pietro Leopoldo visse e regnò, governando, fra i 18 ed i 43 anni (e, come si sa, morì a 45). Il favore per il primo di questi due filoni può anche attribuirsi ad una risaputa tradizione della storiografia di lingua tedesca o, se si vuole, alla sottile suggestione emanante dalle fonti ed in specie da quelle inedite che il Wandruszka ha utilizzato con indiscusso acume, sensibilità e provetto mestiere, tratte dalle carte di famiglia degli Asburgo conservate nello Hof-Haus-und Staatsarchiv di Vienna.

Sta di fatto in ogni caso che un esame più circostanziato e sistematico della realtà toscana della seconda metà del '700, d'altronde non influente sull'ipotesi generale che sta alla base del lavoro del Wandruszka, avrebbe potuto evitare all'Autore di cadere nell'equivoco di una definizione che definisce ben poco come quella di « eclettismo » per valutare la figura di Pietro Leopoldo. Sarebbe allora probabilmente emerso che la indiscutibile varietà e difformità di proposte e di interventi politici potevano anche essere ricondotte ad un disegno, coerente per quanto incompiuto, inteso al recupero dell'oggetto medesimo della sovranità dello stato. L'abolizione di privilegi ecclesiastici e nobiliari, le profonde ed eversive riforme dell'ormai sclerotico apparato corporativo feudale, la spinta verso una « legittima » libertà di commercio, la battaglia per il consolidamento di una robusta fascia di piccola proprietà coltivatrice nelle campagne come nucleo di una borghesia potenziale alleata (e su tale direttrice si colloca pure il progetto di una Costituzione che Pietro Leopoldo vagheggiò sino in ultimo di dare alla Toscana), il suo cauto atteggiamento di fronte alle prime fasi della rivoluzione francese, possono

ben essere ricondotti ad una siffatta esigenza. L'apparente eclettismo verrebbe così a ricomporsi in una intuizione strategica di primissimo ordine e di indiscussa modernità.

Fermandosi da una parte all'«eclettismo» e attribuendo dall'altra al Granduca di Toscana velocità monarchico-costituzionali di tipo liberale

l'Autore colpisce, a nostro modesto parere, un bersaglio più alto ed uno più basso rispetto al centro della sagoma. Ma ciò ovviamente è del tutto discutibile. Intanto c'è il libro del Wandruszka: con il quale da ora in poi tutti gli studiosi del Settecento europeo dovranno fare i conti.

GIORGIO MORI

ARTI FIGURATIVE

Memoria di Leoncillo

All'età di 53 anni è morto Leoncillo, uno dei maggiori scultori italiani. Portava addosso i segni di una generazione che è stata drammatica e viva, ricca di angustie e di capacità creative, quella dei nati nel secondo decennio del secolo: avevano affrontato l'antifascismo quotidianamente, come una necessità e una invenzione personale, traendone un modo inconfondibile di essere morali non moralisti; avevano dovuto compiere una grande ribellione contro una concezione formale dell'arte che, scesa per i rami della tradizione, aveva dato grandissimi frutti; avevano per primi immesso il sentimento e il furore della vita nelle opere. Così furono i capri espiatori e i creatori angosciati di una situazione che ha fornito ogni più viva sostanza alla verità e allo sviluppo dell'arte di questi anni.

Leoncillo era un uomo straordinario, teso intenso ricco di spessore e di umana generosità, strenuamente radicato negli oscuri spazi dove si instaura la solitudine dell'opera, grande artista e inventore di un grumo splendente, doloroso e tenero di poesia.

La sua opera è sempre stata, fin dall'inizio, lontana dalle vie battute di consueto dalla scultura italiana; mentre ognuno degli altri scultori aveva il suo personale primitivismo o classicismo da coltivare, lui si nutriva da radici romantiche ed aveva trovato una via giusta, che veniva da Medardo Rosso e passava attraverso quella parte più originale dell'opera di Arturo Martini basata

sul concetto della scultura come « oscuro grembo ». Vi era preminente il problema della materia, cioè di far avvenire tutto, intervento della luce, espressività del volume, tensione della superficie, gioco del colore, attraverso la vitalità della materia. Ha scritto Leoncillo: « Non più colore quindi; il colore è astratto artificiale, mentale; ma materia che ha un colore che diciamo dopo; la materia è fatta da una storia, il colore è "sempre". Non più volume; ma materia che ha un volume. Il volume di un albero è fatto dalle sue foglie cresciute, lo riconosciamo dopo. E la creta diviene materia "nostra" per gli atti che compiamo su di essa e con essa, atti che nascono da una reazione del nostro essere, motivati dal nostro essere vivi, da quello che sentiamo e vediamo ». E Martini aveva detto: « Ho sentito la materia mettersi nel soggetto come un personaggio dominante ».

L'emozione modella, scava, corrode, rigonfia la materia, e vi accumula ogni possibilità di espressione, vi iscrive la storia del « nostro essere vivi ». Era questa una via antinovecentesca scavata faticosamente dentro la buia pietra del Novecento e Leoncillo l'aveva portata avanti perché coincideva con ogni sua necessità umana. Aveva alterato così profondamente il concetto abituale di scultura, da creare delle opere quasi senza possibilità di definizione; aveva incorporato in esse il colore facendolo vivere non in sé ma come funzione della materia; e vi aveva assorbito lo spazio all'interno, tra gli anfratti, gli splendori e le ombre.

Facendo crescere l'opera sulle stratificazioni emotive dei rapporti naturali Leoncillo inseguiva, fin dai suoi primi lavori, lo scopo di creare degli organismi che stessero a lato di quelli della natura, come quelli, autonomi, inevitabili e vivi; e lo spiegò una volta, in modo bellissimo, con parole riferite alla sua esperienza informale, ma che valgono per tutto il suo lavoro: «quello che voglio, che debbo fare, nascerà come un nuovo oggetto naturale. Come una pianta che fa le foglie... Un nuovo oggetto naturale profondamente vero della nostra naturalezza, come una pietra che è della terra, come la foglia dell'albero, come questa mano che è la mia. Un nuovo oggetto naturale... che esca come il nostro respiro».

Così partito, col «S. Sebastiano» del '39, il «Trofeo» del '40, la «Madre romana uccisa dai tedeschi» del '44, da un espressionismo addolcito di impasti tonali, secondo l'atmosfera della cultura figurativa romana di quel tempo sulla scia di Scipione e Mafai, passato attraverso un lungo esercizio cubista, e un'esperienza di naturalismo diretto, commosso e poetico, Leoncillo arrivò, verso il 1958, a quella semplicità naturale che, implicita nelle sue dichiarazioni, appariva nelle opere raggiunta attraverso il dolore e l'ambiguità di una lotta con la forma, per l'espressione primaria, antica, istintuale dell'essere. «Perché» egli diceva «è il nostro essere che esiste per primo: la quantità di battiti del nostro cuore, la nostra forza e la nostra debolezza». Riuscì in tal modo, con un avventuroso e geniale salto metaforico, a trasferire in oggetti plastici le «ore d'insonnia», la «luce perduta», il «vento rosso», il «corpo dolente». Che sono i titoli di alcune tra le più belle sculture dei nostri anni.

ROBERTO TASSI

Hemisfair 1968 a San Antonio Texas

Hemisfair è stata ideata dal sindaco di San Antonio, Texas, città che sorge in una zona depressa del Texas, senza petrolio. San Antonio è una comunità che vanta le origini più complesse di ogni altra città del mondo: i suoi antenati vennero,

nell'ordine, dall'Inghilterra, Irlanda, Norvegia, Svezia, Germania, Polonia, Cecoslovacchia, Austria, Ungheria, Libano, Cina, Giappone, Russia, Francia, Spagna, Messico, America latina, Italia e Canada. Yanaguana, questo era il primo nome di San Antonio datole dalla tribù Indiana Coahuiltecan Payaya che insieme ai Toakawa, Karaucawa e ad altri indiani Coahuiltecan, la abitarono restando immutati dall'età della pietra al 19° secolo nel Texas del Sud. Oggi, San Antonio è una città che del passato conserva quartieri influenzati dall'architettura francese e spagnola, ma la città vera e propria è più caratterizzata dai grandi quartieri di una classe sociale con scarse possibilità economiche. Hemisfair '68 è stata costruita appunto dove era la zona più povera della città, zona di slums in sfacelo. Il criterio degli organizzatori di questa grande esposizione internazionale, oltre a offrire alla città uno spunto pubblicitario come tappa di passaggio per le ultime Olimpiadi in Messico, al cui confine quasi si trova San Antonio, dota la città di strutture permanenti come teatri, grandi padiglioni di esposizione, ecc. che oggi possono anche sembrare sproporzionati alla consistenza economica della città, però il grande Hotel Hilton, grattacielo ad alveare di celle prefabbricate, costruito a ridosso della zona fieristica e accanto al famoso rudere di Forte Alamo (Los Alamos), centro del patriottismo texano-americano, testimonia dei progetti grandiosi che si prospettano all'avvenire della città. Il presidente Johnson era considerato patrono dell'iniziativa e ne avrebbe presenziato l'inaugurazione se l'assassinio di Martin Luther King, avvenuto proprio il giorno precedente, non avesse cambiato l'atmosfera interna americana e non avesse impedito la sua partecipazione. L'apertura dei cancelli al pubblico, infatti, è avvenuta coi poliziotti sui tetti delle case e con un servizio d'ordine armato impressionante.

La Fiera può apparire dunque una forzatura economica al carattere di povere risorse di San Antonio, che si regge quasi esclusivamente come città turistica per alcuni monumenti rari negli Stati Uniti, come la casa del Governatore spagnolo; il Forte Alamo, ora Museo, dove si possono ve-

dere curiose reliquie dei caduti nella difesa del Forte contro il Generale messicano Santa Anna, fino ai bottoni di onice della camicia di Davy Crockett; e le varie Missioni dei padri francescani, Mission S. José, Conception, Espada, S. Juan de Capistrano che, oltre ad essere edifici della cultura barocca, erano costruite per raccogliere comunità indiane in uno schema che si adeguasse ai loro modi di vita tribale e ad una economia artigianale; a questo carattere si aggiungeva quello, ovvio, di forte di difesa. In confronto alle altre città americane, texane in particolare, San Antonio risulta una città gaia e gentile dove la confluenza razziale delle diverse componenti indios, negre, bianche sembra risolta in un arricchimento di vitalità e di costume e non ha l'aspetto drammatico di altre città americane. L'aria che si respira è già molto più quella messicana che quella anglosassone.

La Fiera, il cui padiglione centrale « Confluenze » caratterizza il significato culturale della esposizione racchiudendo la sintesi dello scopo extra-economico dell'iniziativa, consta di diversi padiglioni, uno per nazione, che dovrebbero esporre, ciascuno, il contributo dato alla storia dello sviluppo del Texas. Le bandiere più importanti, i paesi più impegnati a dimostrare il loro apporto storico sono: l'Inghilterra, la Francia, la Spagna, gli Stati Uniti, il Messico, paesi che fanno proprio parte della storia del Texas. Naturalmente sullo sfondo è la civiltà degli Indios, a cui il padiglione centrale dà un notevole risalto. La mostra poggia inoltre su strutture pubblicitarie di industrie americane e straniere: la IBM Corp., la General Motors Corp., la General Electric Co., la Ford Motor Co., Frito-Lay/Pepsi-Cola, Coca-Cola Co., ecc. che si prestano a dare alla Fiera un carattere di svago, attrattive e spettacoli. Molto emozionante lo spettacolo offerto da « Los Voladores de Papantla » per la Frito-Lay/Pepsi-Cola, un'acrobatica esibizione hispano-americana che risale a 400 anni fa quando Cortez vi assisté arrivando al Messico, originariamente un gioco di cerimonia fatto dagli indiani Totonacan di Vera Cruz. Tipiche delle feste campestri americane le bande musicali di giovani in divisa fantasiosa

con tutto il folclore della provincia. Oltre a riportare le cucine più caratteristiche dei paesi partecipanti alla Fiera, un altro particolare campo di pubblicità delle idee riguardava alcuni padiglioni delle Chiese americane. Molto impreveduta la Church of Jesus Christ of Latter-Day Saints più comunemente detta dei Mormoni, che presentava Cristo, gli Apostoli, il Paradiso, gli atti della vita terrena come un'organizzazione modello tipo vacanze ideali.

Nel padiglione « Confluenze », seguendo lo svolgersi del contributo dei principali paesi partecipanti della cultura del Texas, si va dai cannoni e i telai inglesi, alle macchine da scrivere cecoslovacche, alle macchine agricole tedesche e inglesi, al carro funebre francese, alle diverse influenze di costume africano e indio nel campo artigiano e agricolo, alla lavorazione del ferro e del cuoio hispano-messicana, alle botti, agli spaghetti, ai vasetti di sottaceti, ai tenori e alle soprano della sezione italiana. Mentre i texani in « Confluenze » vedono l'apporto italiano come un apporto di gente pacifica, lavoratrice e povera, completamente differenziata dalle particolari pressioni dei paesi cointeressati alla colonizzazione, il padiglione italiano — ideato come sempre dalle burocrazie diplomatiche — si presenta come un quadro esageratamente patetico di glorie nazionali esportate negli Stati Uniti: da Cristoforo Colombo (e basti leggerne la presentazione nel dépliant del padiglione « Un ragazzo di Genova battezzato Cristoforo doveva crescere e diventare l'uomo che raddoppiò la grandezza del mondo ... Né titubò quando i suoi uomini lo implorarono di tornare indietro. Certo una voce gli parlava — Avanti o Colombo, avanti!... Che se anche le terre che tu cerchi non esistessero, esse sorgerebbero dal profondo mare per incontrarti, imperocché la Natura è d'accordo col Genio »); dall'affresco del Ghirlandaio fatto venire appositamente dall'Italia, sbarcato a New Orleans e poi trasportato a Hemisfair, perché raffigura Amerigo Vespucci giovane; al fiasco di Chianti del brindisi di Enrico Fermi; al modellino della villa palladiana, prototipo da cui deriva molta architettura americana familiare e di rappresentanza, la famosa casa di

Jefferson Monticello; a Federico Fellini. Tutto impennato su materiale fotografico e documenti sotto vetro, ne è potuto venir fuori solamente un padiglione noioso, e assurdo per lo spirito della mostra. Nel padiglione americano, per esempio, si può vedere una proiezione gigante di film che rappresenta i più scottanti aspetti negativi e problematici della società americana: problemi razziali, inquinamento della natura, conseguenze drammatiche dell'urbanesimo, ecc. che fa uno strano contrasto con il tono agiografico in particolare del padiglione italiano. Mentre la Spagna, per evitare una competizione di priorità sullo sviluppo dell'America, ha snobbato tutti presentando una decina di quadri stupendi provenienti da Madrid, da Sevilla, da Toledo: El Greco, Zurbaran, Goya, Velasquez, oltre a preziosi oggetti di antiquariato e di artigianato. La nota allegra del padiglione italiano erano le ragazze vestite da Emilio Pucci, qualcosa, che ricordava le hostess della Compagnia aerea Braniff, ma non bastavano, naturalmente, a tirare fuori il padiglione dal senso di serietà pedantesca in cui si era cacciato e che tuttavia non metteva a riparo di dimenticanze vistose, tra l'altro Roberto Rossellini risultava assente nel tabellone riservato al cinema del dopoguerra. Il tentativo dell'ultimo momento di rallegrarlo e di animarlo con interventi di proiezioni simultanee, non si è potuto realizzare per mancanza di fondi, quattrocento dollari, se non erro.

La cultura moderna, oltre che dal cinema, era rappresentata dall'industrial design e da alcune sculture di Manzù, Mastroianni, Consagra, sistemate in modo casuale. Nei diversi padiglioni e in alcuni punti strategici di Hemisfair '68 si

potevano notare sculture europee e americane offerte da musei e collezioni private texane: Picasso, Calder, Lipchitz, Moore, Piene, Soto, Caro, A. Cascella, Chamberlein, Segal, Ceroli, Les Levine, ecc. In arrivo una scultura di acciaio alta 17 piedi, oltre i 5 metri, fatta su speciale commissione da Tony Smith così come ci sarà anche un'opera importante dell'altro Smith, David, l'unico artista dell'esposizione non più in vita. L'iniziativa di far partecipare elementi di scultura a una grande organizzazione fieristica internazionale non è una iniziativa in se stessa da condannare, tutt'altro; resta però il fatto che la strumentalizzazione delle opere, il loro essere impiegate come arredamento e come monumento, tra le luci del Luna Park e gli imponenti edifici di rappresentanza che finiscono per farle apparire stonate, rende quanto meno inutile l'iniziativa.

Nel padiglione « El encanto de un pueblo » si può assistere alla manifestazione artistica più commovente e fragile di Hemisfair '68, offerta dalla Girard Foundation, la più grande collezione di figurine popolareshche di tutte le dimensioni, materie, origini, antiche e moderne. Il collezionista, architetto-designer Alexander H. Girard, di origine fiorentina ora residente a New Mexico, in una proprietà accanto a quella della vecchia e famosa pittrice Georgia O'Keefe, ha raggruppati tali figurine a soggetto, in una cinquantina di vetrine, con una sensibilità sorprendente: diecimila bambole di produzione dell'America latina, per rispondere appunto al tema « el encanto de un pueblo ».

CARLA LONZI

TEATRO

Box-Mao-Box

Il discorso proposto da Albee con questa *pièce* di teatro è certamente più sulle cose che sui personaggi; il *Kammerspiele* riproposto in chiave di struttura con pause lunghe, i silenzi, il modo di rendere assenti e presenti i personaggi nelle azioni, nei gesti, nei pensieri, acquista una serie di

valenze espressive, di allusioni che ne sottolineano la consapevolezza di scelta. Ad Albee non interessa in modo specifico rompere la convenzione; piuttosto interessa il recupero frontale di residui espressivi, di materiali poetici — il *grand guigno*!, la commedia da camera, eccetera — con i quali poter comporre nuove convenzioni espressive,

innestate nel vivo della sua ricerca antropologica sulla società americana.

L'attenzione viene così riportata ai dati oggettivi, alla drammatizzazione di concetti sempre più collegati con un certo modo di vedere, emblematicamente, i termini di rappresentazione, e ciò può semmai costituire il limite del teatro di Albee non la struttura prescelta. L'esperimento di Albee linguisticamente ha un fascino tutto particolare. Le azioni muovono parallelamente alle idee, così la polemica aperta, aspra, distruttiva della coppia di professori in *Chi ha paura di Virginia Woolf* non è tanto nella amarezza della situazione ma nel delirio improvviso, nelle smagliature di allegrezza scomposta, nel disordine dei sentimenti. In questo *Box-Mao-Box* le azioni sono indipendenti dalle parole, ma il loro svolgersi concentrico, il loro inserirsi e allontanarsi dai significati emblematici, crea un ordine espressivo, inquietante. Il discorso della ricca signora, misterioso per quel taglio allusivo che non si risolve mai in simbolo, cade nel vuoto di quella tolda di nave come un gelido vento; tanto più gelido per la presenza-assenza del reverendo che, ricettore del monologo, crea l'illusione di un discorso, mentre le attenzioni divergono. Le filastrocche della vecchia domestica servono a chiarificare i moduli — la borghesia, la religione e la plebe dentro i quali si racchiude una situazione, antropologicamente definita. Il presidente Mao Tse-tung è l'elemento dialettico: parla attraverso le sue massime ma non si *forma* con gli altri, resta assente.

Le sue massime costituiscono una risposta indiretta, un modo di utilizzare senza interrompere i discorsi, le abitudini, le distrazioni degli altri. Il dato di fatto è l'esemplarità di una situazione estraniante. Mao è solo per caso il Mao della Rivoluzione cinese; potrebbe essere una qualsiasi altra forza o oppressione, purché rivelatore di un disagio, di una situazione malata.

Box-Mao-Box recupera tutti gli elementi della drammaturgia di Albee, le stesse violenze, le stesse ambiguità, ma, oltre la struttura, le stesse fragilità, gli stessi limiti, di una ricerca legata soprattutto ad una lettura sociologica dei problemi

attuali. Simbolica o no, *la situazione* si esaurisce nella rappresentazione di una America fragile, isolata tendenzialmente in discorsi che non interessano altro che chi li propone — il monologo della ricca signora come il piagnisteo in versi della vecchia domestica. La consolazione della religione, dice Albee, ciascuno la intende nel modo che vuole. Resta questa requisitoria di Mao che sparge su ciascuno la sua implacabile dialettica, senza attuare un discorso comunicante. Mao parla, scende in platea, si muove discretamente con il suo sorridere ambiguo, ma in realtà ciò che lui dice, è *il detto*, e la sua è, per una contraddizione di termini, una dialettica chiusa.

La regia di Alan Schneider ha soprattutto posto in luce la chiarezza di una situazione, amalgamando in un piano unico le due « occasioni » sceniche, in cui propriamente si divide lo spettacolo, *Box* e *Quotations from Chairman Mao Tse-tung*; ha tenuto a porre in evidenza l'esistenza di una struttura unica dentro la quale potessero riconoscersi dati e personaggi.

L'evidenza scenica, la stilizzazione di ogni attore — Conrad Yama nella parte del Presidente Mao, Nancy Kelly in quella della ricca signora, Sudie Bond in quella della domestica e Richard Barr nella parte del Reverendo — sono un dato di fatto, costituiscono, nel particolare discorso di un teatro di proposta, un momento essenziale.

Le nuvole

Arduo il problema di come porre in essere uno spettacolo moderno, basandosi su un testo classico e immaginando di ricostituire, tra pubblico e opera, quel rapporto aperto — dialettico e critico — che certamente allora esisteva, quando il pubblico era élite, classe dirigente (o dominante), in ogni caso, responsabile di quel che si diceva, si faceva, si pensava. Soprattutto alle prese con un testo comico, con un autore come Aristofane, ricco di humour, di battute sanguigne, di caratteri fortemente rappresentati. La crapula, il sesso, il turpiloquio, la caricatura politica e ideologica:

sono elementi che si ritrovano ne *Le nuvole* e che, puntualmente, scompaiono nelle messinscene, genericamente adattate a una forma di facile orecchiamento. Il regista Guicciardini ha proposto una edizione estiva de *Le nuvole* ed ha creduto di poterla presentare come operazione culturale, recuperando tutte le negatività di una società politica le quali — allo spettatore moderno, trascinato nel giudizio attraverso mediazioni e adattamenti di comodo — suonassero plausibili sul metro di una critica del buonsenso.

È avvenuto che tutto il discorso è risultato appiattito, stravolti i significati, persino quelli francamente buffoneschi che — secondo Racine — danno uno spaccato della società ateniese meglio delle tragedie, o delle stesse ricerche di carattere scientifico.

Il discorso di Aristofane circola nelle battute, nel carattere, se vogliamo, « volgare » della rappresentazione, in quegli attori, maldestri a volte, altre volte efficaci (Scaccia, per esempio) ma si spegne nelle enunciazioni, nella carica ludica, nella verosimiglianza satirica.

La restituzione della prospettiva critica non era facile. La retorica di Aristofane recupera e coinvolge gente attraverso la cui ragione politica si esprime e si adatta. E se il valore delle sue « prediche » ha un suo segno, una sua efficacia ciò si realizza proprio per le possibilità che ha il comico di parlare tra le righe, di cogliere nell'apparente difesa di un costume, di un determinato modo di vivere, il succo di una ironia precisa, di una valida critica, amara e beffarda.

Le nuvole sono una caricatura graffiante dei sofisti, il personaggio di Socrate, sospeso per aria in un cestello, costretto a muoversi nel pensatoio, preoccupandosi di *minima moralia*, mentre la vita irrompe con la sua evidente logica serrata, è il bersaglio apparente, forse il dramma di una contraddizione che Aristofane avverte e non esprime. L'identificazione Socrate-sofisti è concessione al modo di pensare del tempo, non una realtà. È un dato di partenza falso che muta la prospettiva: criticabili i sofisti per il loro metodo di insegnare l'arte del discorso, non lo è affatto Socrate che dell'insegnamento non fa speculazione econo-

mica. Aristofane non distingue: accetta il *dire* e propone una visione in linea con la ufficialità, con il pubblico che è la opinione dell'Atene di allora; ma rivolge frecciate al pensare comune, e si rivolta contro i suoi stessi spettatori, quando carica il suo linguaggio di modi di dire, di sensi, di allusioni, spregiudicati e forti. È lo stile di Aristofane che irrita, che costruisce il suo *dire*, che è il segno di una maniera di comunicare. Rendere aperte le allusioni o « ammodernare » i segni dei suoi bersagli (capelloni, cinesi, studenti, ecc.) è una ingenuità imperdonabile, una maniera di confessare di essersi fermati — nella interpretazione di Aristofane — alle soglie del suo pensiero.

Le tre sorelle

Ogni volta che viene riproposta una lettura delle *Tre sorelle* di Cecov il discorso si riporta alla definizione di vaudeville che lo stesso autore dette del suo lavoro, forse, per opporsi alla moda già ricorrente di esagerare nel tragico, di caricare i gesti e le movenze di una amarezza che, partendo da una emozione nostalgica fosse rivelatrice di stati d'animo particolari. La tendenza più intelligente nell'avanzare una lettura critica dell'opera è quella del mettersi a riparo da ogni crepuscolarismo, da ogni caduta di tono, sia pure soltanto descrittiva; le pause, i silenzi, i vuoti, gli sguardi a « quelle pareti », già cariche di ricordi costituiscono il modo di ricostruire determinati tempi, di ritrovarne i ritmi senza, peraltro, esaurire l'impostazione di un'opera che tende a costruire un discorso critico, esauriente e attento.

Stanislavski riconnette grande importanza alla definizione del tempo-ritmo a teatro, di questa misura che rende sensibile e visibile certi atteggiamenti interiori. « Ci sono intere parti e commedie — scrive — che si svolgono tutte con diversi tempi-ritmici combinati assieme. Cecov ha costruito su questo molte commedie e molti personaggi: *Le tre sorelle*, *Zio Vanja* (Astrov, Sonia). Per quasi tutto lo spettacolo, i protagonisti

esibiscono una grande calma esteriore, mentre interiormente sono inquieti e trepidanti ».

L'interiorità, insomma, non diviene sinonimo di malinconia, di inoperante attesa; piuttosto è il necessario recupero di alcuni dati di fatto attorno ai quali costruire delle ipotesi precise, sull'avvenire, sul senso storico, sul nuovo che sta per definirsi.

Riguardati nel loro intimo, i personaggi di Cecov non diventano mai occasione per un discorso individuale, restano sempre simboli di una esistenza ramificata dentro un contesto storico. Il *dopostoria* di Cecov è un dato di interpretazione che aiuta a districarsi nei significati delle battute, delle ipotesi costituite dai personaggi, del carattere emblematico che ciascuno rappresenta. L'edizione presentata dalla compagnia Divadlo Za Branou di Praga per la regia di Krejka restituisce questo senso vitale al testo da cui sono scomparsi anche tutti i residui melodrammatici che tendevano a caricare, di silenzi e di pause, battute di vita, sino a spegnere in un dolore opprimente, la ferma constatazione che la vita è un continuo andare avanti, un progredire inesorabile. La battuta di Olga « Un giorno ce ne andremo anche noi, ci dimenticheranno, dimenticheranno come eravamo fatte, le nostre voci, quante eravamo, ma le nostre sofferenze prepareranno la gioia di quelli che verranno, la felicità e la pace regneranno sul mondo e i vivi di allora ci saranno grati, rivolgeranno

un pensiero ai vivi di oggi » si apparenta ai versi di Brecht: « Noi che volevamo preparare il terreno per la benevolenza / non potemmo essere benevoli. / Ma voi, quando l'ora verrà / e l'uomo sarà un aiuto per l'uomo / pensate a noi con indulgenza ».

Il rimpianto diviene constatazione; ripercorrere, attraverso i quattro atti, tutto il discorso di questa casa borghese, le spensieratezze, le previsioni, le congetture, gli amori e le sofferenze ha servito al regista per chiarire il suo discorso su uno spaccato di realtà, ha servito a porre le strutture per un approfondimento di certi temi.

Da una messa in scena naturalistica — l'inizio con un andamento quasi tradizionale — sino alla conclusione, anche figurativamente (scenografie di Svoboda) modernissima, con un impossibile incontro delle tre sorelle che si muovono come farfalle in una interpretazione che contraddice la lettera del testo (Cecov ha scritto nella didascalia « Le tre sorelle sono in piedi, strette l'una all'altra ») ma non lo spirito così aperto allo spazio, così legato ad una interpretazione esistenziale della vita.

Gli attori hanno assecondato con estrema bravura la scelta espressiva del regista ed hanno meritato il successo tutti: Vera Kubankova, Marie Tomasova, Hana Pastejrikova, rispettivamente Olga, Mascia e Irina; Jan Triska, Tusenbach e Milan Richs Andrej Serghiejevic.

EDOARDO BRUNO

MUSICA

Il disco e l'interpretazione musicale

Alcuni anni or sono nell'auditorium di Roma della Radio il compianto M^o Rodzinsky dirigeva *Kovantchina* di Mussorski: edizione esemplare che gli « Ampex » registravano per trasmettere e per conservare, ed ancora oggi esiste qualche copia di quel nastro prezioso. Le cose andavano bene, il pubblico che assisteva era compreso del silenzio che gli era stato raccomandato, fino al momento che un « pianissimo » incantevole per leggerezza

ed espressività venne spezzato duramente da un colpo di tosse come una sassata che manda in frantumi una vetrina preziosa. Restammo costernati per l'incidente inatteso: ma il tecnico ci assicurò che quel colpo sarebbe scomparso dal nastro; il « pianissimo » sarebbe tornato alla sua purezza originale e noi avremmo dimenticato l'episodio fastidioso ma, in sostanza, innocuo. Invece a quell'incidente ritorniamo spesso con il ricordo: perché l'esecuzione « viva » contiene il fascino dell'imprevisto che può spingersi fino

all'avventura; l'esecuzione palpita nella atmosfera del giorno, sente il tempo, l'umidità, il caldo, il freddo, si incontra o si scontra con il nostro stato d'animo, è il fatto di quel momento soltanto, è uno dei tanti passaggi dell'opera grande o addirittura immortale nel corso delle tante vite che si succedono, è il rapporto tra la realtà immutabile del testo e il continuo mutarsi dell'atmosfera nella quale esso si riproduce in suono. Quella esecuzione di *Kovantchina* avrebbe dovuto conservare con i pregi dell'interpretazione anche l'alone sonoro creato dall'ambiente, e sarebbe stato documento storico.

Invece la macchina, anche in questo campo così squisitamente umano, sta penetrando con i mezzi inumani della sua perfezione spietata. Avvertiamo da tempo questo insinuarsi dei microfoni sensibilissimi che indagano, come una nuova polizia, sul tormento della creazione e della interpretazione, e tentano di raccogliere in fissità definitive e uniformi fatti che nella realtà si riproducono sempre diversi a seconda della mano che li resuscita, dell'ambiente sempre diverso nel quale si producono, del pubblico che si rinnova ogni volta. Se tentassimo di conservare le registrazioni come elementi di una cronaca delle esecuzioni musicali che diventerebbe la base di una vera e propria storia del costume, grande vantaggio verrebbe alla nostra arte. Ma dovrebbe trattarsi di esecuzioni vive, eseguite in pubblico e registrate senza ritocchi o correzioni, documenti, o meglio, fotografie fedeli di documenti.

Per fortuna nostra esistono già archivi di questo genere ricchi di materiale e costituenti un apporto prezioso a cotesta storia dell'esecuzione (le radio sono depositarie di testimonianze preziose) e prevediamo saranno sfruttate con intelligenza da chi, musicista davvero, saprà avvertire il rapporto tra il testo e le esecuzioni molteplici; ci auguriamo anzi che cosiffatti centri di documentazione si moltiplichino, perfezionandosi in organismi capillari, sì da costituire biblioteche di nuovo genere. Ma arrivati a questo punto è necessario fermarsi; perché sta accadendo un fatto nuovo e pericoloso, e cioè a dire la nascita dell'esecuzione non già nelle sale da concerto alla presenza del pubblico

ma bensì negli studi di incisione dove la musica scaturita dalle mani del pianista, dalla voce del cantante, dall'arte del direttore d'orchestra, o dal virtuosismo di un complesso, viene ritoccata dai tecnici con anatomie più o meno profonde, con la cura minuziosa e alteratrice di un istituto di bellezza. Le incisioni dei dischi avvengono come le riprese dei film: non solo gli episodi isolati ma anche i minuti frammenti di virtuosismi trascendentali vengono incisi più volte; l'esecutore è costretto a frantumare il suo discorso in periodi brevi, a lasciare qualche volta una nota sospesa nel vuoto, a ritornare sul già fatto. E poi? E poi il montaggio sarà fatto dai tecnici i quali sceglieranno i passi meglio riusciti che cuciranno l'uno all'altro per costruire un discorso che andava tenuto senza interruzioni e modificazioni: una nota di qua una nota di là ché anche i passaggi veloci vengono ricomposti con lo scopo di realizzare la perfezione: infine i suoni calibrati e riequilibrati si avviano a ricomporsi nell'unità della forma che invece sarebbe più agevole trarre dal discorso diretto senza le interruzioni debilitanti.

Cosa ne viene fuori? Forse la perfezione formale, forse, nei casi migliori, una realizzazione filologicamente fedele al testo, ma in ogni caso una musica priva del senso critico con il quale ogni esecutore caratterizza la sua interpretazione. È la nascita dell'*Homunculus* di faustiana memoria, dell'«essere» artificiale che si compone in un tenebroso gabinetto di fisica, dove un moderno Coppelius fabbrica la bambola che canta e che suona nella puntualizzazione inalterabile del congegno meccanico.

Non è cosa nuova, lo sappiamo, ma sono nuovi e più perfetti i mezzi dell'incisione: abbiamo visto eliminare frazioni di secondo senza avvertire alterazioni nel corso della battuta. I *crescendo* e i *diminuendo* disposti con gradualità raggelata dalla perfezione, i ritmi raramente elastici nel respiro, ché anzi marcano il passo con rigidità militare. «Sono esecuzioni filologicamente perfette» mi diceva un amico «tu ascolti un testo che è quello voluto dall'autore, senza la mediazione dell'esecutore che in ogni caso deforma, vuoi in bene vuoi in male, quanto egli ha lasciato». Al che

obiettammo « non è meglio leggere la partitura come l'autore l'ha lasciata? » « Sì, è vero. Ma quanti sanno leggerla? ». La domanda ci sorprese perché conosciamo molti musicisti lettori precisi di opere anche complesse: da prima calcolammo scarsi perciò gli esecutori che ricorrono all'ascolto preventivo per incapacità di lettura. Ma poi ricordammo qualche maestro nostro conoscente con la partitura sotto gli occhi seguire sul disco l'opera X diretta dal signor Y, qualche pianista ascoltare tre o quattro interpretazioni diverse di una qualsiasi sonata, e pensammo che purtroppo sono in buon numero gli esecutori che ricorrono a scorciatoie comode per evitare la strada lunga, difficile ma sicura dello studio diretto, del contatto con l'opera da eseguire senza la mediazione di precursori più o meno illustri.

Tuttavia la divulgazione ha tratto vantaggio da questo sistema che oramai è l'anima delle incisioni discografiche. Purtroppo le musiche, anche se firmate da un esecutore illustre, non escono dalla meccanicità imposta dall'esigenza di quella industria, rari perciò i dischi nei quali è individuabile l'interprete, perché solo la grande personalità sa riportare nel prodotto meccanico il calore del clima umano.

Difatti se perdessimo le etichette dei dischi assisteremmo ad attribuzioni sconcertanti: realmente è molto difficile cogliere le caratteristiche

dell'interprete nell'anonimato della meccanizzazione musicale.

Per fortuna i concerti non sono morti, le opere liriche si rappresentano ancora e il pubblico è in aumento. Che il disco risusciti la tentazione dell'ascolto diretto? Ed allora, perché non portare le cose sopra un piano diverso? Perché non incidere il disco durante una esecuzione curata artisticamente, ben fissata nei rapporti sonori, ma eseguita di seguito, davanti al pubblico, e riprodotte le condizioni del giorno in cui fu registrata, magari con qualche imperfezione formale, ma viva nella trepidazione e nella emozione di quanti ad essa partecipano? Basterà scrivere sul disco: « esecuzione avvenuta il giorno tale nello studio della casa di dischi X », e noi avremmo il documento prezioso di quella esecuzione. Sarà così possibile mettere in vendita dopo qualche tempo una nuova esecuzione di quella stessa opera con gli stessi interpreti sì da registrare man mano le variazioni sottili e seguire, col succedersi delle edizioni nuove, il lento mutare della sensibilità, del gusto e addirittura del costume. Oltretutto siamo certi che il sistema risulterà più economico di quello attuale e noi creeremmo, in tal modo, la serie delle cronache musicali, base di una storia dell'interpretazione.

Il disco entrerà nella vita musicale con ben altra importanza e autorità.

MARIO LABROCA

© 1968 by ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA - Via Arsenale, 41 - Torino

RESPONSABILE CARLO BETOCCHI

Spedizione in abbon. postale - Gruppo IV - Autorizzazione n. 1206 del Tribunale di Torino in data 14-2-1958
Stampato dalla ILTE - Corso Bramante 20 - Torino

Prezzo lire 750

Spedizione in abbonamento postale - Gruppo IV