

L'APPRODO LETTERARIO

44

Rivista trimestrale di lettere e arti

N. 44 (nuova serie) / Anno XIV / Ottobre / Dicembre 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 PICCONI

RESPONSABILE

CARLO BETOCCHI

DIREZ.: ROMA, Viale Mazzini 14 - Tel. 38-78 - REDAZ.: FIRENZE, Lungarno C. Colombo 6 - Tel. 27-78

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. 44 (nuova serie) - Anno XIV - Ottobre-Dicembre 1968

RICCARDO BACCHELLI	<i>Nel mare dell'Orlando Furioso</i>	pag.	3
CARLO BO	<i>Leggenda e realtà di Quasimodo</i>	»	27
ALESSANDRO BONSAITI	<i>Un portolano per Quasimodo</i>	»	30
GIUSEPPE RAIMONDI	<i>Romanzo (poesie)</i>	»	34
ROBERTO TASSI	<i>Introduzione a Otto Dix</i>	»	43
LETIZIA FORTINI	<i>Il filo d'acciaio (racconto)</i>	»	52
G. SINGH	<i>Nota su D. J. Enright</i>	»	58
D. J. ENRIGHT	<i>Poesie</i>	»	59
FREDI CHIAPPELLI	<i>I primi sviluppi del pensiero e del linguaggio del Machiavelli</i>	»	65
PIERO BIGONGIARI	<i>Visita a René Char</i>	»	87

DOCUMENTI

Celebri in ritardo (<i>Robert Musil</i> di Ida Porena e <i>Carlo Emilio Gadda</i> di Enzo Siciliano)	»	103
--	---	-----

RASSEGNE

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	»	121
ALDO BORLENGHI	» » <i>Narrativa</i>	»	123
LANFRANCO CARETTI	» » <i>Critica e filologia</i>	»	127
SERGIO BALDI	<i>Letteratura inglese</i>	»	130
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	»	133
ANGELA BIANCHINI	<i>Letteratura spagnola</i>	»	136
CLAUDIO GORLIER	<i>Letteratura americana</i>	»	140
CARLA LONZI	<i>Arti figurative</i>	»	144
EDOARDO BRUNO	<i>Teatro</i>	»	146
MARIO LABROCA	<i>Musica</i>	»	149
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	»	151

Illustrazioni: FABRIZIO CLERICI - OTTO DIX

NEL MARE DELL'ORLANDO FURIOSO

di

Riccardo Bacchelli

Capitasse di sentir chiedere qual è il più bel nome di poeta, e il più italiano, la risposta spontanea è Ariosto.

Magari sopravverrà la riflessione con altri grandi, e tanto grandi nomi, ch'è inutile farli: la spontaneità è una sola. Ma perché l'Ariosto, per quale peculiarità?

A questa domanda, la risposta vien tanto da sé, che non la dà la parola, ma il viso, ossia, prima che la parola, un sorriso di intesa e di comunicazione, quello che nasce dalla lettura e accompagna la lettura dell'*Orlando Furioso*, il verso, la rima, il prodigioso giuoco musicale dell'ottava ariostesca, e quell'aria di prendere tutto in scherzo, principiando dalle difficoltà tecniche molteplici e moltiplicate a piacere, per il piacere di risolverle nel modo più pieno con agevolezza, con naturalezza, con il sorriso di cosa che nasce da sé, che s'è fatta da sé.

Infatti questa è la qualità propria e nativa della rima stessa d'Ariosto. E in altri poeti difficile e magari terribile, in Ariosto vuol parere e vuol riuscire, e riesce ed è, facile. Facilità che a considerarla ottava su ottava dà un tal qual capogiro ammirativo: non foss'altro, tante sono!

Del resto, tornando alla domanda iniziale, la risposta è vera, se si considera che quella non chiedeva il più grande, ma il più bel nome di poeta italiano. Stando alle « quattro corone » del canone classico tradizionale,

Dante è unico, Petrarca sommo, Tasso diletteissimo, ma né da questi né da altri grandi e grandissimi nomi scaturirebbe il lieto e sagace sorriso che fiorisce col nome dell'Ariosto.

Prima di tutto, il sorriso dell'arte sua e della umanità di lui, e proprio di una invenzione poetica e fantastica germinata e germogliata di sé in sé stessa, di una fantasia ironica verso di sé, e dall'ironia rattivata, fertilizzata, rigenerata continuamente; è il sorriso di una commozione poetica che non si confessa e concede se non velata d'un baglior di viso teneramente ironico, sempre discreto anche quando amaro e triste, che viene dalla ridente serietà e dal riso di una epica in commedia e di una poesia che tocca e trascorre tutti i toni umani e poetici. E tale sorriso è costante in quello stile di umano sì, ma sovrano distacco, partecipe di ciò che esprime ma proprio in quanto se ne distingue e lo contempla e vi si contempla in velo e luce d'ironia verso sé stessa. Grazie ad essa egli è il poeta della libertà di spirito e del libero giudizio verso sé e verso la propria commozione umana e verso la creazione estetica, proprio quando l'uno e l'altre sono più gravi e più appassionate e più piene.

Ma per accreditare e spiegare la spontaneità del motto e di quella pronta adesione, occorre qualcosa di più ingenuo, naturale, popolare. Ciò che ho detto qui sopra riguarda il poeta riflessivo, sapiente, smalzato e disincantato. C'è per contro una facoltà comune all'Ariosto e al comune degli italiani generalmente, semplice, ingenua, naturale, che al Nostro vien riconosciuta anche da quelli che non lo posson leggere, perché non è di lettura propriamente popolare. Ma tale facoltà è come un attributo, un epiteto qualificativo, che riconosce all'Ariosto il dono di meravigliarsi di sé, delle meraviglie che inventa e sa d'inventare, come se ci credesse senza poterci credere, sorridendo di uno stupore ironico in quanto è vero, vero in quanto è ironico, ingenuo in quanto accorto e accorto in quanto ingenuo.

Quanto di tale ironia sia proprio dei narratori più italiani, come un Boccaccio o un Manzoni, non stiamo a dire, salvo per stabilire una distinzione: l'ironia dell'Ariosto, savia e sapiente quanto si vuole, viene e si serba semplice, da una sorgiva e vena nativa, gentilizia, popolare e popolana.

Serba, del suo primo momento, l'ingenuità della più semplice meraviglia, nata per generazione spontanea.

Bel poeta, poeta anzi del bello poetico per sé stesso; poeta della poesia, l'Ariosto, e artista gaudioso di una perfezione che splende e sparisce in sé medesima come una bellezza di natura, e se cerca e accusa una difficoltà è per gioir d'essa nel risolverla: questo è noto e indiscutibile.

Poeta, e più precisamente narratore, italiano in significato caratterizzante egli è nel gusto di raccontare per raccontare, d'inventare per inventare, del fantasiare e fantasticare meraviglioso e meravigliato, divertente e divertito: ma di che?

Lo dice egli stesso, asserendo al Doge di Venezia che il suo poema è fatto di « cose piacevoli et delectabili », scritte « per spasso et recreazione » dei lettori sfaccendati. Ma è dichiarazione ambigua, in quanto asserisce e vanta lunghe veglie e fatiche durate più anni nel comporre la sua opera: un'opera che egli presenta presso che futile, di puro « sollazo e piacere di qualunque vorà e che se deleterà de legerla ». Nel che è chiaro, benché implicito, un giudizio ironico sulle tante veglie e fatiche, verissime d'altronde e tanto più bizzarramente e follemente spese, a credergli.

Ma le giustifica la perfezione, la bellezza dell'opera in sé? Questo è ciò che l'Ariosto non dice e non avrebbe mai detto, mutando semmai la sorridente e paziente e iridescente ironia del sorriso che adorna e alleggerisce e abbellisce il *Furioso*, nel ghigno sarcastico delle *Satire* e nella sardonica risata distruttiva dell'episodio di Astolfo sulla Luna, dove si riduce « ciò che si perde qui » in terra « o per nostro difetto o per colpa di tempo o di Fortuna »: in una parola, tutto e ogni cosa ed opera e pensiero umano terrestre; figurarsi le veglie e fatiche poetiche!

Ma simile pessimismo potrebb'essere ascetico e religioso, se la terribilità ch'è propria dell'Ariosto come d'un Machiavelli o Guicciardini, non fosse in lui come in essi dura e desolata e priva di consolazioni non pur mistiche ma religiose. Il che non significa che l'Ariosto sia ateo, ma ch'è triste e abbandonato in ispirito come un ateo, in quanto egli sa, come dice nella *Satira VI*, che incredulità ed eresia nascono dal « saper troppo » e da

orgoglio e presunzione intellettuale. Nel che si distingue e s'adegua alla religiosità popolare.

In ogni modo, simile passione satirica, se nel *Furioso* appare, vi è circoscritta nei tratti di satira e polemica politica o moralistica: nei riguardi del creato poetico in atto, l'ironia dell'Ariosto è lieve, aerea, spiritosa: un umore, un patos ironico, d'artista puro.

Ed ecco che in tale finezza d'arte e di gusto consumati, si incontra e si immedesima l'ironia che è costante, istintiva e fatta naturale da antica esperienza e assidua riflessione, nel popolo, e direi nel minuto popolo, italiano. Il quale, nel gusto del narrare fatti o racconti o favole, si diletta e si compiace di meravigliarsene senza troppo crederci, dubitandone o criticandoli, o non credendoci affatto, per altro gustandone la meraviglia.

È una propensione antica, che arriva a dare espressione faceta e scherzosa ai sentimenti più veri e più sentiti; ed è allora anche ritrosia di pudore e di discrezione, umana e civile. Tale disposizione italiana non fu mai dimessa, e dura o ha durato fino ad oggi, che si vede operare nel mondo una tanto rapida imitazione uguagliatrice cibernetica, universale. È od era una disposizione maturata in molti secoli di varia esperienza storica e umana, varia quanto mai ma costante in una continuità di lingua e di costume e civiltà popolare, che si potrebbe ritrovare, non che italiana, latina e italica, ma che si perpetuò invitta e vegeta negli italiani umili e indotti di tradizione illetterata, non però incolti, in essi più costante che nei dotti e di tradizione letterata e letteraria.

È il senno popolare italiano, di temperata, appunto sennata ironia, critica, non negativa, moderante, non distruttiva, ironica e magari sardonica, non sarcastica e irridente.

Che tale carattere si ravvisasse generalmente nella conversazione italiana d'ogni ceto, fu, a mia memoria, e in parte è ancora un fatto, e si riscontra nella favolistica e nella novellistica, nella tradizione di genere epico e romanzesco sia verbale che scritta, in quella forma di teatro popolare che furon le maschere e il carnevale e i burattini. In tutte queste maniere, non che d'arte, d'umor popolare, senno e buonsenso si esprimono in ironia e scherzo frequenti, quanto v'era raro il sarcasmo e assente la parodia, che appartengono

a letterati e alla tradizione letteraria. Per stare all'argomento epico e romanzesco, parodia ne farà nel *Morgante* il Pulci, cliente, noi diremmo borghese, di « casa » signorile non nobiliare nella Firenze medicea; ne farà, quando gli gira l'estro, nell'*Orlando Innamorato*, il Boiardo, cortigiano aristocratico in una corte signorile come la Ferrara estense. E parodia si troverà nell'umanesimo letteratissimo del Folengo nel suo maccheronico *Baldus*, nella favolistica dialettale d'elaborazione letteraria, in forme e maniere di teatro parodianti il teatro dotto ed erudito. Ma in Goldoni, teatrante senza lettere e popolare, non c'è parodia, o è pigra e di mestiere. E non c'è nelle maschere napoletane, nei « pupi » siciliani, nei burattini emiliani e veneti. Non c'è, stando al punto che sollecita la nostra più particolare attenzione, nella più costante e prediletta epica popolare italiana, vivente fino ai tempi d'oggi in due testi popolarissimi: *Reali di Francia* e *Guerin Meschino*.

Nel toscano e buon toscano volgarizzatore in prosa delle leggende eroiche e carolingie e dei romanzi cavallereschi e d'avventura, che quei due libri fissò definitivamente, in Andrea da Barberino non c'è ironia e tanto meno parodia, ma la stessa sua nitida e schietta prosa immette un lume di senno e senso umano nelle leggende eroiche, e le favole romanzesche riduce al loro carattere mirabolante, stupefacente ed incredibile.

Così il piacere d'essere stupiti senza crederci è pienamente e meravigliosamente appagato dalle avventure terrestri e iperterrestri e ipoterrestri di Guerino, che interrogato di dove venisse diede la risposta nata a restar immortale nella memoria entusiastica e gioiosa del popolo, dicendo: *Dal mondo*. E il Guerino è pure tra le fonti dell'episodio ariostesco d'Astolfo agli inferi e sulla Luna: il Guerino insieme a Omero, Virgilio e Dante!

Così, quanto ai *Reali di Francia*, Andrea elaborò per le più schiette predilezioni popolari le storie d'innocenza calunniata, di valore sventurato, di amore perseguitato, di riscatto e giustizia tardiva e perciò più commovente; diciamo di Berta e Milone e dell'infanzia d'Orlando, Orlandino, a Sutri.

Nei *Reali di Francia* di Maestro Andrea c'è e si tramanda un riflesso ridotto ma vivo ed umano, ragionevole per lo meno nel linguaggio prosastico, della grande epica religiosa europea medioevale; c'è, e nella forma e misura di accento e di tono ch'era destinata a più gradire al popolo, che

l'adottò e fece sua. Nei romanzi, come il *Guerin Meschino*, c'è e si tramandò la maniera espositiva destinata a piacere al popolo come pura fiaba mirabolante, senza pretesa altro che di stupire e farsi ascoltare per gusto di stupire e poi anche di riderci sù, e della fiaba e del proprio stupore.

E questa è pur anche l'intima origine e natura dell'ironia ariostesca estetica, poetica, connaturata al suo poetare.

Si sa che l'epica religiosa ed eroica non ebbe in Italia le altezze popolari e monastiche, giullaresche e letterarie, dei paesi dove nacque: ovviamente, perché raggiunte che siano non voglion repliche. Invece, gli eroi della gran gesta cristiana, nella riduzione italiana, forse, appunto perché dimessa e men sublime, dieder vita a un libro tanto e così durevolmente esemplare e popolare, che, per dirne una, in pieno Rinascimento e in una corte coltissima come la estense, poteva apparire non risibile e non disprezzabile proposito quello del Boiardo non solo, ma anche dell'Ariosto, di riscattare Casa d'Este dalle leggendarie origini infamanti, che malignità o malizia le avevano attribuite, dalla perfida e traditrice casata dei maganzesi. Si sa che inventare una genealogia estense meno sgradevole è uno dei fini tanto dell'*Orlando Innamorato* quanto dell'*Orlando Furioso*, quantunque, se il proposito piacque o diletto ancora Ercole I e il Boiardo, ai figli d'Ercole, Alfonso I e Ippolito, importò poco, e poco fruttò all'Ariosto, di cui essi apprezzarono e rimunerarono i servizi pratici più che gli encomi poetici.

C'è poi un altro fatto; ed è che se l'epos carolingio ebbe in Italia vita più dimessa, il romanzo cavalleresco non vi conobbe successo di moda tanto infatuata da provocare quella che sarebbe stata una parodia satirica e burlesca, se al genio del Cervantes non fosse riuscito più unico che singolare capolavoro eroicomico e tragicomico, il *Chisciotte*.

Fatto sta che l'Ariosto poteva far conto che in Italia gli eroi della gran gesta avesser ancora abbastanza credito e ammirazione, e che i cavalieri erranti dei romanzi favolosi riscuotessero un interesse, senz'impegno, abbastanza vivace, per trattar degli uni con simpatia anche se ironica, e degli altri con ironia ma simpatica.

Questo era e fu possibile, perché in tal sentimento l'Ariosto s'incontrava, nei riguardi di quella che veniva chiamata « materia di Francia », con il sen-

timento che ne aveva il comune della gente, il popolo. Questo, in quella sua versione prosastica dei « cantari » epici e dei romanzi di ventura, leggeva i propri travagli, si commoveva dei propri ideali di giustizia, delle esemplari ingiustizie e del mondo, ovvero si prendeva spasso e diletto del fiabesco quale piace a lui, tanto favoloso che non esalta benché diverta; e può non altro che divertire.

Sono i termini nei quali l'Ariosto concepì e stese il suo poema epico e romanzo favoloso, compendio e florilegio, specialmente nel suo secondo aspetto, di una così ingente quantità di episodi, che appar quasi orgiastica, e giustifica e dà significato critico-storico al detto del proemio dell'ultimo canto, d'aver solcato « tanta via » di mare, che « o di non tornar col legno intero o d'errar sempre *ebbe* già il viso smorto ».

È l'espressione di uno sgomento, tutt'altro, in quanto artistico, che finta o iperbolica, poiché in effetti la congerie delle incidenze e divergenze e convergenze episodiche e dell'intreccio di molteplici azioni intricate, ha qualcosa di sgomentante, come se una sorta di incoercibile dismisura fosse la legge, la fatalità inventiva di un ingegno che sembra e in un certo senso è stimolato a strafare per mostrar quanta sia la sua forza chiaritrice, districatrice, organizzativa. È un ordine che nasce dal disordine, una forma cercata nel difforme, una lena e letizia poetica recuperata dall'inutilità e dalla stanchezza, dal fastidio di un assunto poetico sentito come vano nella vanità di tutte le cose, e come vanissimo e futile in sé stesso, nel suo proliferare illimitato.

È un assunto che attrae il poeta con la sua stessa proposta, per così dire, a vuoto, di poetare per poetare; ma via via lo prende più intimamente e più potentemente, svelandosi, e svelando in ciò il suo genio a sé stesso ed a lui, possibile e fertile di una poesia in crescita verso il sublime, un suo sublime che il poema raggiungerà nei canti di chiusa. Che l'Ariosto non ci pensasse prima d'arrivarci, si può crederlo, non che dalle sue dichiarazioni in prosa e in verso, dal poema che in tanta parte e fino a quei canti ricusa e quasi ignora la possibilità del sublime e di qualcosa che superi spasso, ricreazione, diletto. E in realtà il sublime è la scoperta involontaria, la legge segreta, la fatalità finale insita e celata nel soggetto, anzi nell'impresa per sé stessa avventurosa e d'inattendibili sviluppi. Allora, il continuo, il sovrabbondante, lo

smisurato proliferare delle digressioni episodiche, che col frammento dei *Cinque Canti* denuncia nientemeno che l'intenzione di inserir nel poema addirittura un poema, per di più con esso inconciliabile, appare come una sorta di divagante quanto ostinata ricerca del tema perduto e promesso e trovato sul punto di riprenderlo. Ed è la fatica tecnica di un lungo giuoco, geniale fin che si vuole, ma a cui soltanto l'ironia conferisce un limite di ragione e di ragionevolezza, di misura, di levità, di armonia, di bellezza. Proprio anche questa, la bellezza artistica infallibile e si direbbe inevitabile, implacabile in tutto quel ch'egli dice parte per parte in ogni episodio, in ogni ottava; proprio anche la bellezza, senz'ironia apparirebbe greve di un'oziosa perfezione virtuosistica e quasi parassitariamente crescente su sé medesima.

Non è però un'ironia metafisica, estetica, che sarebbe una sorta di concresciuta gravezza: è, e perciò opera felicemente, un'ironia semplice, ingenua, l'ironia popolare e che s'è chiamata italiana; ed è un'ironia d'artista, di uomo del mestiere, come si coglie, o si coglieva, nel discorso di buoni narratori a veglia nelle stalle o davanti al litro in osteria.

Guardando a ciò che precedeva all'Ariosto, ironia sovrabbonda nel Pulci, anche acre e satirica, irridente e farsesca, caricaturale. Né scarseggia nel Boiardo, gioiosa, spensierata, comica, parodistica. Nell'Ariosto circola e brilla, generalmente implicita e sottintesa, per cenni e inflessioni e sfumature, spontanea, genialmente sobria, festosa: e dà un tono inimitabile ad un'opera essenzialmente poetica come l'*Orlando Furioso*; tono inimitabile nella sua festevole semplicità.

Sotto ogni altro riguardo l'opera è d'arte consumatissima, erudita e sapiente, d'argomento virtuosistico in quanto non impegna di per sé l'interesse del poeta e dell'uomo ma solo quello dell'artista, sincero quanto mai, ma di pura sincerità artistica ed estetica, poiché l'assunto dell'*Orlando paladino*, eroe e martire di sublime milizia cristiana tramutato in cavaliere errante innamorato e ammattito per furore erotico, era un assunto puramente artistico, d'arte per l'arte, d'ispirazione esclusivamente poetica, del gusto di raccontare per raccontare: *Lust zum fabuliren*, secondo il detto goethiano.

Era anche, di per sé, una materia usata e logora; tanto vero che l'Ariosto, cercando da prima un argomento epico, aveva pensato ad un poema, estense

e ferrarese e italico, storico o preteso tale, ma che l'avrebbe obbligato troppo.

La « materia di Francia » gli era sembrato che gli desse più libertà; e gliel'aveva data, ma intricandolo in quella selva di invenzioni da cento sorgive, d'invenzione riflessa e di ricupero, generata e generatrice di sé medesima, come da vuoto, da un nulla, dal nulla di una materia inerte e semmai soltanto curiosa e strabiliante.

Tornando all'ironia, è da notare che il popolo, creatasi una tradizione, d'origine medioevale, sua propria e particolare, dalla tradizione colta e letteraria, non che del Pulci e del Boiardo pur dell'Ariosto, non trasse nulla più che qualche nome proverbiale: di fatto, il popolo amò e cantò il Tasso, ispiratore, d'altronde, di tanta e così varia musica, e poeta privo affatto di ironia, ma tutto passione.

Il popolo e l'Ariosto, vien da chiedersi come mai si siano incontrati, e proprio nell'ironia, senza conoscersi, per quanto il nome del poeta sia glorioso ed amato e proverbiale in Italia.

È che l'Ariosto non è di lettura popolare, né agevole a un gusto facile e piano. Stilista e linguista, con grande e assiduo studio, impeccabile, prodigioso, la sua fluente naturalezza e semplicità aurea è artisticamente di qualità eletta, aristocratica, a cui piace la sprezzatura, semmai, per finezza e finitura stilistica. La sua lingua è lavorata, e fu un lavoro indefesso, implacabile, sui canoni linguistici del Bembo, secondo un ideale quanto mai aristocratico e puro, classico di gusto eletto. Ed anche il magistero linguistico ed estetico del Bembo gli serviva in ultima analisi a soddisfare l'orgoglio nativo di una perfezione artistica necessariamente solitaria. Né sarebbe facile trovare un edificio poetico di solitudine paragonabile a quello del suo poema, non già soltanto perché il poeta vi si chiuda nella fantasia e nella perfezione d'arte di sé nate e in sé finite, di bellezza che sia fine a sé stessa. Infatti, il poema, insieme a questo fine, di per sé squisitamente solitario, ne ha altri, morali e politici, che impegnano l'Ariosto molto più gravemente di quanto si crede abitualmente, e di quanto egli vuol dire: e sono fini di una morale e di una politica ardue, difficili, non che impopolari (l'Ariosto sorriderrebbe divertito a sentir farne il rilievo), solitarie.

Tanto che di solito, e quasi tradizionalmente, non ne è stato, non che apprezzato il valore e il significato storico, nemmeno conosciuto.

La morale dell'Ariosto, che accompagna le vicende del racconto e dei racconti come un perpetuo commento esplicito e implicito, è morale del più severo pessimismo psicologico, sociologico, filosofico, religioso; che nega all'uomo e al mondo e al pensiero e alla fede ogni conforto, ogni consolazione, ogni speranza naturale, umana, terrestre. Pessimismo virile in quanto prescrive d'operare malgrado e contro ogni sua scettica conclusione sperimentale e pratica; pessimismo stoico in filosofia e cristiano in religione, d'una filosofia e religione austeramente, amaramente impassibili, deserte. Impietose con tutti e con sé medesime, apparentano l'Ariosto, più che al Machiavelli irriducibilmente estroso, appassionato e fervido e fervente, al Guicciardini inflessibilmente rigoroso, raziocinante, rigido. La stessa esperienza storica, degli anni fra la calata di Carlo VIII e il Sacco di Roma, da un cataclisma a una catastrofe, produce nei tre contemporanei le stesse conclusioni in ordine alla « verità effettuale » pratica e politica, ma, quanto alla storia contemporanea, vissuta e sofferta, sperimentata, tutte le volte che l'Ariosto ne parla, per accenni o spiegatamente, il suo giudizio e la sua rappresentazione sono, nei modi suoi poematici, informati a rigore e larghezza di notizie e di giudizio storico, non che politico.

Quanto a questo, il *Furioso* è pure un'opera politica, e più politica che l'utopistico *Principe* e che la realistica *Storia d'Italia*, perché l'Ariosto vi intraprende e sostiene e continua, attraverso e contro le vicissitudini storiche d'un tempo di cataclismi e catastrofi e capitali rivolgimenti, l'apologia e la difesa della politica di Ercole I e di Alfonso I, concreta, dinastica e statale, la politica di Ferrara estense.

Difesa la sua, e politica dei Signori, condotte, come si dice in guerra, alla disperata: conferenti per tanto l'una e l'altra alla solitudine del poema, per intendere il quale nel suo aspetto particolarmente pratico, conviene distinguere fra elogio d'obbligo e obbligatoriamente iperbolico, adulatorio della Casa e della Signoria e dei Signori, e difesa propriamente politica e polemica, magari iperbolica e appassionata nelle lodi e nelle invettive, ma ragionata ed argomentante e mirante a effetto pratico.

Alla disperata più o meno, e sempre difficile, cotesta è propriamente difesa e dichiarazione, in linea generale veritiera e storica più di molte storie o che passan per tali, a sostegno di un periodo precedente e di due periodi della politica estense: di Ercole cioè, fino alla sua morte il 1505, nella sua azione diplomatica mirante a evitare la chiamata di Carlo VIII e dei francesi in Italia e poi a mantenere diplomaticamente l'indipendenza di Ferrara; di Alfonso e Ippolito, collegati dal 1505 al '17 in una specie di diarchia; poi di Alfonso, costituito, fino alla sua morte che seguì di un anno, nel 1534, la morte del poeta, e di due la terza edizione del sempre limato e rielaborato poema, in monarca unico non che assoluto: tutti, poeta e Signori e cittadini, difensori irriducibili e disperati di quella indipendenza.

In tale periodo di tempo, di capitale importanza per l'Italia, per l'Europa, con le guerre in Italia per il predominio d'Europa, tra Francia e Spagna, con le guerre dell'Impero e di Venezia, con le vicende della politica pontificia di Giulio II e Leone X e Clemente VII, con la vittoria finale e l'assetto imposto all'Italia da Carlo V nel 1529, fra tante vicissitudini e pericoli e fortune e sfortune; in tale periodo di tempo, la politica diplomatica e guerresca di Ferrara attraversò difficoltà interne, specie nei primi anni della diarchia; ebbe successi esterni catastrofici, come quello della battaglia di Ravenna dove Alfonso, grande artigliere, determinò la vittoria effimera dei francesi sugli spagnuoli: sempre, di continuo, dovette rimediare, senza posa, alle conseguenze delle sconfitte francesi che esponevano lui, alleato tradizionale dei re di Francia, alle inveterate e incessanti insidie di Venezia, alle antiche e mai dimesse rivendicazioni pontificie della sovranità papale su Ferrara, e finalmente, con la vittoria spagnuola, alla vendetta di Carlo V, che fu evitata a prezzo d'astuzia e donativi e traccheggiamenti non esenti da umiliazioni e pesi e pericoli.

Questa fortunosa e penosa politica estense, rischiosa in pace e in guerra, sempre precaria contro Venezia e Roma e tra Francia e Spagna, sulla linea generale di adesione alla prima, mutata in sottomissione alla seconda, accompagna la vita produttiva dell'Ariosto e specialmente il tempo della composizione e delle tre edizioni del poema, il '16, il '21 e il '32, nelle quali l'apologia della politica estense, di Ercole, e di Alfonso e Ippolito, e di Alfonso, ha

nell'Ariosto un ragionatore e un libellista politico abilissimo, accorto, sapiente, informatissimo delle cose. E l'accortezza con la quale egli vela e colora e difende e giustifica la versatilità estense aderente a Francia, e ondeggiante fra le due, e infine sommessa a Spagna, ha un singolare corrispettivo estetico nell'accorgimento col quale le variazioni dell'apologia, di periodo in periodo e di edizione in edizione, riescono a non turbare l'unità estetica del poema, pur seguendo le mutazioni della storia.

Il che è pur dovuto al fatto che una intima e non fittizia coerenza c'è, come nella politica estense, così nella apologia ariostesca; ed è nell'intento e nel sentimento dell'indipendenza di Ferrara, secondo un patriottismo che, ogni volta può, ama di ampliarsi a sentimento e desiderio e augurio d'indipendenza e libertà e riscatto d'Italia. Augurio che non solo in Ariosto, in quanto letterato italiano, ma nei ferraresi e negli Este esenti da brama di primati e conquiste, era perciò più sincero che in altri Stati d'Italia: e sincero si sente in forti ottave politico-storiche del *Furioso*, in cui suona l'accento tragico dell'epoca che vide stragi e strazi e nefandità d'ogni specie, e cadere speranze e illusioni, grandezze e miserie, glorie e vanità: un'epoca, per l'Italia, di lumi e di tenebre, che hanno, gli uni splendida, le altre vigorosa espressione proprio nel *Furioso*, monumento poetico e letterario e civile, ma anche storico e politico, del pieno e maturo e più alto Rinascimento italiano.

È anche il ritratto di una corte di signoria rinascimentale di ambito cittadino e di civiltà nazionale italiana; corte fiorente e festosa ma educata severamente da pericoli continui e dure esperienze, e d'altronde, in Ferrara, sostenuta, essa e la Casa e il Signore, da affezione popolare virile, attiva, fedele, e, al bisogno, guerresca. Un indice di costume e moralità pubblica può desumersi dal fatto che all'Ariosto, quantunque vi ambisse e lo chiedesse, non fu mai data carica e stipendio di poeta di corte. Ed egli se ne lagna, nelle *Satire* e nel *Furioso*, con un'asprezza da cui s'inferisce che la nomina di illiberalità nel non voler poeti aulici stipendiati, era grata al principe come un attestato di sobria amministrazione e di sana economia e buon giudizio.

Gli stipendi e benefizi che riceveva l'Ariosto compensavano dunque le sue incombenze e servigi, noi diremmo di funzionario e di agente politico

e diplomatico governativo, molto apprezzato da Ippolito e da Alfonso, e adoperato in missioni difficili, delicate, rischiose.

Un'esperienza di tal genere era certo più adatta che una carica di poeta aulico a dar senso e cognizione delle cose, della «verità effettuale delle cose», ed è quella che conduce l'Ariosto a inserire nel *Furioso* il testo, a tratti sparsi ma coerenti, di un'apologia polemica, di un trattato politico in difesa della condotta governativa e guerresca e diplomatica estense a difesa dell'indipendenza di Ferrara. L'apologia è specialmente efficace ed acuta in quanto mostra che la versatilità di quella politica era stata ed era inevitabile e necessaria, e che gli Este per tradizione antica, e in quelle distrette e vicissitudini più che mai, in una mira eran fermi, da uno scopo inflessibili, a una missione e mansione fedeli: di difendere la loro sovranità in Ferrara, cioè, per loro e per i ferraresi, e per l'epoca, lo Stato, la patria.

Che l'Ariosto li abbia raffigurati più prodi e meno astuti, più accorti e meno obbligati, più grandi e più belli del vero, significa che queste parti del *Furioso* sono polemica politica concreta e non una predica di morale astratta. E anzi è notevole quanto di verità umana e storica vi esprime l'Ariosto con quel piglio di uomo senza peli sulla lingua, che nelle *Satire* potrebb'essere vezzo stilistico e letterario, molto franco per altro, ma in documenti di affari, come le sue lettere di governatore della Garfagnana al Duca, mostra quanto fossero l'un l'altro sinceri quel suddito e quel sovrano. Sicché anche dove la lode trasmoda in adulazione, non si sente tono e stile d'ipocrita, ma semmai eccesso di zelo, che d'altronde né il Cardinale né il Duca, come s'è detto, mostraron d'apprezzare. Ed eran ben capaci di scorgere in quelle adulazioni una segreta e callida esagerazione sarcastica; inoltre, che cosa pensasse l'Ariosto della poesia encomiastica, è detto in tutte lettere e pubblicamente in dieci e dieci luoghi e nella ottava famosa: «Non fu sì santo né benigno Augusto – Come la tuba di Virgilio suona»; ed è anche rara e strana prova di umore e costumi sinceri e franchi e animosi, che uno lo dicesse e gli altri glielo lasciassero dire: in che modo se non, ridendoci sù insieme, più o meno di malo o buonumore? E se lui n'aveva e diceva simile opinione, come sperava d'avere remunerazione di elogi finti e dichiarati falsi?

Insomma, lo lasciaron dire, ma gli lasciaron dire quel che gli pareva e piaceva con una larghezza in cui si mostra l'ardita e virile e magari imprevedibile libertà di spirito del Rinascimento nella sua verde maturità, splendida in quegli anni sull'orlo del precipizio e della fine.

Dunque nell'ironia s'incontraron senza riconoscersi saggezza di popolo e sapienza di poeta, nel quale essa ha ben altra e ben più essenziale funzione che di esornativa facezia maliziosa e semiseria di rimatore svagato dietro le sue fantasie e nei suoi umori, che pur ci sono, come quando esce nel motto famoso: « Oh gran bontà de' cavallieri antiqui! » e nella non meno celebre chiosa: « Mettendolo Turpin, anch'io l'ho messo »; e sarebbe ironia fugace, incidentale, che non esclude o anzi talvolta esprime, gioconda e gioiosa, in bilico fra l'entusiasmo cessante e l'incipiente riflessione, l'ammirazione per quel che l'entusiasmo e il rapimento han potuto trovare e inventare.

Questa ironia di qualità innocua ed ingenua concorda quietamente con la persuasione poetica, con la credibilità narrativa che nell'Ariosto si viene sviluppando e crescendo col progredire del poema da prosecuzione dilettevole e talvolta semiseria di antiche favole e leggende rinfrescate dall'estro generoso e bizzarro del Boiardo, a creazione epica.

È naturale, anzi ovvio, che in tal progresso dal favolistico e romanzesco all'epico, qualunque sorta d'ironia, anche l'ingenua, si attenui e sparisca, poiché il poeta epico crede tanto a ciò che inventa, da non lasciar luogo a riflettere ed a meravigliarsene. La riflessione, semmai, lo lascerà attonito, distrutto, abbandonato, come nel caso dell'Ariosto testimoniano i *Cinque Canti*, frammento di un intiero poema ch'egli avrebbe inteso d'inserire nella conclusione del *Furioso*: proposito impossibile, e testimonianza, negli stessi *Cinque Canti* penosa, di poetica vena esausta, e, significativa, di umana melanconia, non che poetica, filosofica ed etica e politica, poiché avrebber dovuto essere il poema della perfidia maganzese e della dabbenaggine di Carlomagno, non solo, ma anche della fellonia e della sedizione, della ingiustizia e dell'infedeltà quali elementi umani e storici inevitabili, fatali.

Dunque, nel *Furioso*, il progresso di cui discorro è accompagnato e quasi segnato dal cessare dell'ironia, per cui anche i residui del meraviglioso leg-



Fabrizio Clerici: *L'Orlando Furioso, canto XVII*

I cavalieri alla giostra di Damasco indetta da re Norandino.

gendario o romanzesco o fiabesco assumono significato serio: così l'invulnerabilità di Orlando, l'elmo fatato di Ruggiero.

Per quanto concerne e rappresenta invece, nel poema, l'inserito politico e storico e il commento moralistico, l'ironia cresce e si fa, di lieta e ammirativa, triste e sardonica, addirittura amara e sarcastica e presso che empia con Astolfo e l'evangelista Giovanni sulla Luna, e libertineggiante e, se non proprio blasfema, irriverente. Dopo di che, smette e sparisce, tanto per dimostrare, verrebbe fatto di dire, che l'Ariosto è poeta complesso di una sua logica tanto rigorosa quanto libera, di una virtù creativa che va ad un segno di là dal primo e magari dal secondo: poeta, nella sua cristallina agevolezza di stile, non facile, in quanto impreveduto e imprevedibile.

E saranno storie eroiche e amorose, e pietose, struggenti: di Zerbino e Isabella, di Brandimarte e Fiordiligi; è, per esempio, la storia di un'anima dannata come la naturalmente, nativamente, predestinatamente malvagia Lidia, che dà un lampo di luce sinistra, di tragedia senza catarsi, nel buio dell'inferno di cui Astolfo esplora soltanto il vestibolo fumoso e fetente: e sarebbe trovata parodiante le discese agli inferi d'Ulisse e Enea e Dante, se quella Lidia non fosse così veracemente perversa e così irrimediabilmente dannata.

Ma ciò che ho detto dell'ariostesco andar di là dal primo segno a un secondo o magari terzo, induce anche il critico, non che a fare, a rifare il cammino suo e del poeta, inversamente.

Ed ecco fra gli episodi più o meno digressivi e accidentali del *Furioso*, quello bellissimo e significantissimo e compendioso di Olimpia perseguitata da Cimosco, tradita dall'amato Bireno, salvata da Orlando due volte, dal tiranno Cimosco e dall'orca marina, finché il lieto fine del matrimonio con Oberto, re d'Iberia, capitato per caso ad accendersi delle bellezze di Olimpia ancor nuda sullo scoglio dov'era stata offerta all'orca, smorza la letizia di tal fine con non so che velo e nebbia di conclusione semiseria, tragicomica, ordinaria, prosaica.

Ma i casi d'Olimpia son drammaticamente esemplari, patetico e amaro il racconto; e nella figura del malvagio Cimosco, inventore delle armi da fuoco, astuto, ingegnoso e feroce quanto vile, è tratteggiato con sbalzo vigoroso e

ricchezza di chiaroscuro psicologico, e realistico, la quasi caricaturale e più che esosa, odiosa rappresentazione di un principe machiavellicamente volpino, degenerato in cupido e vile tiranno e tirannucolo. Non ne mancavano esempi contemporanei all'Ariosto conoscitor del mondo e del tempo, ma in un tratto l'invenzione di tal figura squallida e detestabile riesce singolare. Che l'Ariosto, e per lui Orlando paladino, condanni, benché vanamente, le armi da fuoco, strumento distruttivo dell'ideale e del concetto e della pratica della milizia cavalleresca ed eroica, sarebbe un estro d'umor fantastico, se non si manifestasse in un poema in sostegno e lode d'Alfonso, artiglierie insigne, famoso per la parte che le sue bocche da fuoco avevano avuto a decidere l'11 aprile del 1512 la giornata di Ravenna; se non comparisse in un poema in lode di lui che in Castello di Ferrara non aveva più gradita occupazione, dicono le cronache, che di far fondere artiglierie: le più formidabili dell'epoca. N'avran riso o sorriso, l'artiglierie e il rimatore? Però questi dà alla deplorazione un senso ed attributo esatto e determinato, concreto, dicendo alla « scelerata e brutta invenzion » diabolica: « Per te la militar gloria è distrutta, — per te il mestier de l'arme è senza onore »; non solo, ma: « Per te son giti et anderan sotterra — tanti signori e cavalieri tanti — prima che sia finita questa guerra — che 'l mondo, ma più Italia, ha messo in pianti ». E qui il Duca avrà smesso e di ridere e di sorridere.

La guerra infatti, « questa guerra » tra Francesco I e Carlo V, tra Francia e Spagna per il predominio europeo, che in Italia aveva causato e causava tanti disastri, aveva messo, al tempo di Leon X papa, Alfonso e Ferrara nel maggior pericolo mai corso, mentre tutt'insieme, da quand'era principiata alla sua soluzione, aveva costituito e costituiva la più difficile e più scabrosa fra le difficili e scabrose vicende estensi.

La storia d'Olimpia e l'episodio di Cimosco, inseriti nel IX, X, XI canto della terza edizione del poema, sono pubblicati soltanto nel 1532, quando il conflitto s'era chiuso con la sconfitta francese, e, per Alfonso, con la laboriosa, costosa, ingloriosa anche se abile sommissione al prepotere di Carlo V imperatore.

Non tanto per lo stile, che l'assidua e instancabile e si vorrebbe dire implacabile lima linguistica secondo il canone dell'italianità classica di Pietro

Bembo, di edizione in edizione aveva finito di unificare; non tanto per lo stile, ma per l'ispirazione poetica pensosa e altamente melanconica, la storia d'Olimpia appartiene agli anni ultimi del poeta, agli anni in cui di fatto fu e si dichiara – « prima che sia finita questa guerra » – composta. Il poeta può aver avuto e creduto d'aver motivi esteriori, magari d'economia dei tre canti, per inserirvela: intimamente, l'inserzione ha valore e significato, con geniale arbitrio, di preveniente anticipazione, quasi di profezia poetica, in quei canti ancor tutti favolistici e romanzeschi, del sentimento di pensosa e severa umanità e moralità, ch'è proprio dell'ultima e piena maturità del poeta. E proprio profetico e profetizzato vi risulta il carattere di moralità eroica e religiosa, che farà d'Orlando, avventuroso e sbrigliato « cavaliere errante » dietro Angelica fuggitiva, e di avventura in avventura; che farà d'Orlando innamorato e furioso, imbestialito dall'orrenda pazzia della tremenda gelosia, il campione fido e leale di Carlomagno, il paladino della fede cristiana, l'eroe santo, quanto nobile tanto umano, della fine del poema.

Finito, questo, s'intende, fin dalla prima edizione, del 1516: tanto più l'inserzione dell'episodio in cui Orlando compare il giusto e savio difensore della giustizia e dell'innocenza perseguitata, l'eroe virtuoso, ha valore di anticipo, e significato in quanto profezia poetica di quell'Orlando e di quella compiuta e piena poesia del *Furioso*, che nel '32 precede di un anno, con la terza edizione, la morte del poeta, e di due quella di Alfonso, il pugnace e travagliato difensore di Ferrara estense ed ariostesca. Il quale, nel leggere le maledizioni a Cimosco artigliere, avrà riso di un suo riso di fonditor di bombarde, ma non nel leggere « questa guerra ». Del resto, dai ritratti e da quanto se ne sa, era uomo che poco rideva. E poche ubbie aveva sempre avute in testa e ormai nessuna illusione. E siccome l'Ariosto in ciò gli somigliava, l'uno scrivendo l'altro leggendo, tutt'e due si saranno poi stretti nelle spalle, con amarezza rassegnata e virile.

Volgendo dunque il poema alla fine, anche gli episodi si fanno, anche i favolosi e fantasiosi, patetici e umani: così Zerbino e Isabella, così il dolore di Fiordiligi per la morte di Brandimarte, con le esequie di lui e la consumazione di lei nell'eremitaggio del sepolcro maritale.

Ma la linea poetica essenziale, lo sviluppo in gradazione saliente fino al sublime, parte da un'illuminazione, che viene, paradossalmente, con arbitrio geniale, pronunciata nell'episodio di Astolfo sulla Luna, ossia nel punto in cui l'ironia, che avrebbe distrutta poesia e possibilità di poetare, così invece apre, sparendo, la pienezza della nuova e maggiore, patetica ed eroica, epica e religiosa.

La pazzia d'Orlando, dice infatti Giovanni Evangelista, è conseguenza di un travimento che in lui ha finito con lo snaturarlo e imbestiarlo. È di natura ed effetto un fenomeno di là dal titanico, mostruoso, d'altronde descritto dall'Ariosto con singolare, quasi clinica lucidità. Orlando risanato, rifatto uomo, guarito della passione e della pazzia insieme, sarà, per disposizione di Dio, il maggior campione del cristianesimo e della cristianità nello scontro di Lipadusa, che non è solo un duello, eroico da una parte e dall'altra, e un « paragone » d'altissima cavalleria guerresca, ma un vero e proprio « giudizio di Dio » fra campioni di pari altezza morale, testimoni impavidi della propria fede.

Che se Orlando è ancora protetto dalla sua invulnerabilità, questo residuo leggendario e favolistico serve a subordinarlo al disegno provvidenziale, che lo vuol ultimamente vincitore non per merito e prodezza umana sua, ma per voler di Dio: tant'è vero che il puro, il nobilissimo eroe, anche in questo umanissimo, Brandimarte, ferito a morte, con ciò viene eletto da Dio a suo martire nella più commovente ottava del poema.

Tornando per un istante alla prefigurazione del carattere finale, e di Orlando e del poema, nel IX, X e XI, il suo inserimento in questi canti insegna come fu composto e come s'ha da leggere il *Furioso*, seguendo un criterio erratico e un estro unitario liberi e vorrei dir liberali, sul filo d'una vena persa e ritrovata, armonica nel suo sprezzo d'ogni armonia compositiva, sicura d'una sua infallibilità arbitraria. Infine, il segreto dell'Ariosto è di poter aggredire ogni sorta di contrasti e perfino d'assurdi, come l'ultimo e supremo, d'arrivare a una poesia grande, piena, positiva, commoventissima, partendo dallo scherzo ironico, e, nella Luna con l'Astolfo, dalla più satirica e negativa irrisione, empia, se non veramente verso la religione, certo verso la poesia.

Tale, l'ampolla del senno d'Orlando, burlesca, madornale, grottesca elezione di lui a eroe di alta, severa, sacra, e si potrebbe dire redenta poesia.

Un « giudizio di Dio » è anche il duello di Ruggiero e Rodomonte, benché più limitato al carattere di sfida cavalleresca: e anche Ruggiero perirebbe, benché con minor significato poetico e religioso, se non fosse l'elmo infrangibile. Ma Rodomonte, in questa sua fine come in ogni suo atto e passione, è naturale; non disumano, ma titanico nella proterva superbia e prodezza, che lo dannano. E la dannazione accoglie fuor del mondo, nella tragedia dell'eternità bestemmante, quel furente, appunto titanico, ribelle ad ogni legge e misura che non sia il proprio arbitrio e la propria dismisura fatale.

Rodomonte: una grande, tragica e in fin delle fini tragicamente pietosa creazione di poeta cristiano, come l'Ariosto vien chiamato per singolare divinazione, dal gran Cervantes.

Fra tanti sentimenti ed intenti a cui obbedisce l'ispirazione e la composizione dell'*Orlando Furioso*, vien fatto di chiedersi quale sia il modo di legger l'Ariosto: come poeta della poesia, dicevo altra volta; ma dov'egli è più grande e supera sé stesso, se questo negli artisti non fosse il modo di trovarsi nella propria misura, ma dov'egli è più grande, è poeta senz'attributi, salvo che epico.

Ripercorrendo a ritroso la selva del poema, a cui vorrei attribuire una qualifica che una delle sapide ambiguità ariostesche forse permette d'attribuire al bosco dell'Ardenna; ripercorrendo a ritroso l'« *avventurosa* » selva del poema, s'incontra, in gradazione crescente verso il principio dell'opera, il favoloso favolistico, il meraviglioso romanzesco, e, in gradazione opposta, la sobrietà d'una poesia umana anche nello straordinario e stupefacente. In essa selva si inserisce, in tutti i toni e argomenti d'uso e d'obbligo ed opportuni, una eloquente apologia politica e una politica polemica sottile contro Venezia, e contro la Santa Sede, inattaccabile questa, in linea giuridica, nelle sue rivendicazioni feudali su Ferrara, ma incriminata secondo tutti i temi e argomenti della polemica contro le ambizioni mondane e temporalistiche della curia romana. In Ferrara estense, in precario accordo fra Ercole I e papa Alessandro VI, e in rotta aperta e inimicizia coperta con Giulio II e Leon X e Clemente VII, la lite aveva acredine e passione, non che politica, semiereticale, con le conseguenti irrequietudini di coscienza, che non restano

estranee e inoperanti nel contribuire anch'esse al ritratto morale dell'uomo e dell'umanità, che si ricava dal *Furioso* e da tutto l'Ariosto, non men severo, crudo, acre, perché sarcastico nel suo radicale pessimismo spregiativo. Un altro ritratto è quello storico dell'Italia dopo la rottura della « bilancia » fra gli Stati italiani, che chiama nel 1494 Carlo VIII di Francia e poi Luigi XII e Francesco I, e poi i collegati europei contro Venezia, e infine Spagna e Impero, in quelle guerre europee in Italia, che prima di concludersi con la vittoria e con l'assetto imposto da Carlo V imperatore nel 1529, sottoposero gli italiani a più che trenta anni di calamità. Ed è un ritratto acuto e realistico, di un pessimismo doloroso, pietoso a tratti, e informato a quella virile ferezza estense e ferrarese, di uno Stato e di una dinastia fondati, nei loro limiti concreti, su un consenso popolare e su una propria politica e milizia ed economia, non che su un prestigio culturale e civile altissimo. Alla storia d'Italia del '94, e alla diarchia di Alfonso e Ippolito fino al '17, e al monarcato d'Alfonso, l'Ariosto, che vi ha parte rilevante come uomo di faccende e di negozi estense, è partecipe con l'animo e la mente, sì che n' esce nel *Furioso* quel ritratto delle cose d'Italia, che ha passione machiavellesca, lucidità guicciardiniana, e una ariostesca pietà, vivace e sua, per la minuta gente, per i volghi su cui grava il peso delle competizioni e delle grandezze. Ed è pur notevole che nel progresso del poema prenda crescente luogo il senso e la rappresentazione delle genti, delle folle, dell'umanità numerosa, e che alle scorribande avventurose e amorose e alle imprese e agli scontri di cavalieri erranti, s'aggiungano e sovrappongano battaglie d'eserciti e vicissitudini di popolo, a Parigi e a Biserta, per esempio.

Ma rifacendoci ancora dal principio, se l'Ariosto contraddice a quel che nel *Furioso* è encomio cortigiano, con quel che egli ne pensa e dichiara, come poteva, non che lui, il tempo suo, prender sul serio la fabbrica, di pura invenzione, della genealogia estense da Ruggiero e Bradamante, personaggi di invenzione? Non era più Medioevo, quando ancora non si distingueva fra storia e poesia; l'industria rinascimentale delle genealogie si fondava ora sui falsi documenti. Peggio: voler sfatare con invenzioni fantastiche l'antica leggenda che faceva discender Casa d'Este dalla Gesta di Maganza, oltre a non convincere, poteva far ridere i maliziosi; e i realistici signori, Ippolito e Alfonso, ci tenevan tanto poco, da far dire all'Ariosto quel che ne dice nel più crudo stile delle sue *Satire*. Del resto, dato quel ch'egli pensa

della poesia encomiastica, non poteva pretendere niente, ed era già molto che quelle teste lucide e secche di politici tollerassero una gherminella adulatoria dichiaratamente falsa e fallace. E su ciò *Satire* e *Furioso* son chiari ed espliciti. Non per tanto egli dimette il proposito ereditato dal Boiardo, benché divaghi tanto che sembra spesso averlo dimenticato, e induce a concludere che gli piacesse come una delle tante difficoltà compositive che si propone nel *Furioso*, quasi moltiplicandole a piacere, mentre l'altra difficoltà, quella dell'apologia della politica estense interna e esterna, diplomatica e guerresca, di ben altra difficoltà e con ben altro vigore e impegno, si giova anche della specialissima struttura liberamente unitaria e essenzialmente imprevedibile del poema, per inserirvi i propri trapassi apologetici dalla diarchia alla monarchia, e quelli della politica estense da Francia a Spagna, quasi li portasse il poema e non la realtà! Che se si vuole un esempio tutto particolare, ciò ch'è detto nella citata lettera al Doge, va inteso, all'analisi, non privo di astuzia. Infatti, Venezia, antica e acerrima avversaria degli Este, non disdegnava d'accreditar la voce popolare della loro infamante discendenza maganzese: dunque in questo, oltre che nel rimanente trattato politico, era opportuno larvare l'importanza pratica del *Furioso*, e presentarlo, in Venezia e al Doge, come puramente dilettevole.

Dal principio alla fine torna il quesito come s'abbia da leggere l'Ariosto in tante sue serie e facete contraddizioni. Tanto che si arriverebbe a gustar proprio in esse il più recondito e pregnante sapore della poesia ariostesca tutta sempre sul filo del pericolo, dal principio, disimpegnato e giocoso, gratuito e iridescente, alla fine, dove si leva al sublime. Di fatto, per altro, leggere il *Furioso* è come levarsi all'alba a veder sorgere il sole, che per quante volte si riveda è cosa sempre nuova e sempre bella, e evidente su tutte.

Ecco che un illustratore provoca il quasi smarrito lettore nella selva del poema « avventuroso », a compiacersi e a dilettersi ingenuamente, liberalmente, della lettura in quanto ha di più « avventuroso » appunto, e di più fantasioso e favoloso. È che l'Ariosto, in ogni suo tono, dal più lieve al sublime, riesce immaginoso e immaginifico, in quanto ogni personaggio e fatto e parola sua fa immagine e figura, persona e cosa.

Sotto la matita e la penna e il pennello d'uno che ha impreso a mettere in carta un buon numero, tutte no, ch'è impossibile, di tante figure, l'Ariosto

della nativa e originaria e originale vocazione al favolare, sorge, o anche risorge, unitario e impetuoso e folto come un fiume e un bosco: faceto e patetico, spensierato e grave, giocoso e severo, licenzioso in ogni senso e in ogni senso rigoroso, in quel grande, esaltante moto ritmico e contrappuntato, che non pur regge e conduce, ma inventa e crea il poema. Il quale, da fiaba e novella e romanzo e leggenda di cavalleria e d'amore e avventura trapassando in farsa e commedia e tragicommedia, e nella fine in tragico epos eroico è religioso, e in poesia amorosa con Ruggiero e Bradamante innamorati patetici e avversati dagli uomini e dalla sorte, e dalle avversità e dai patemi resi più umani e più innamorati; il quale poema trova nella fine appunto la piena originalità, il tono e l'ispirazione più personali del poeta geniale e tutto nuovo. E confessa che prima d'arrivare al porto s'era messo in tale un mare, che « o di non tornar col legno intero - o d'errar sempre ebbe già il viso smorto ».

Può sembrare ovvio e naturale che la fantasia dell'illustratore si sia destata primamente e accesa alla seduzione delle immagini favolose e fiabesche, che nel *Furioso* son tante da metter voglia di contarle, e da levarla prima d'arrivare a contarle tutte. Infatti, anche per l'illustratore è un mare da cui egli ha a temere di non tornare! Ma dalle figure di Fabrizio Clerici risulta anche un effetto che il lettore critico del *Furioso* poteva aver dimenticato, o temuto di non recuperare più: l'effetto della lettura fresca e ingenua, abbandonata al piacere di sentir favolare. Le illustrazioni, infatti, mostrano quanto sia immaginoso e, come ho detto, immaginifico, tutto il creato ariostesco, anche il più serio e grave, anzi il più riflessivo e ragionativo.

A persuadere tale effetto, occorreva nell'illustratore talento, ossia disposizione e voglia, di fantasticare col pennello e la matita, come Ariosto con la penna. E infatti la prima proprietà di queste illustrazioni è di condurci anche noi di canto in canto, d'ottava in ottava, nella selva innumerevole del poema senza legge altra che di fantasia iridata e iridescente.

E intanto, qualcosa d'iridescente è proprio della tecnica e della fantasia, anzi della fantasia tecnica del Clerici, mentre il suo estro ama la sorpresa, il sogno meraviglioso, il meraviglioso del sogno. E poi che il *Furioso*, nella netta e corposa precisione della lingua e dell'immagine, è pur tutto un sogno, e tutto meraviglioso, il testo ariostesco si prestava mirabilmente a quel che l'illustratore ha reso ottimamente: il pullular delle immagini come da sogno

ed in sogno, anzi, e senza come, dal sogno e nel sogno fantasioso del poema.

Così n'è venuto un genere figurativo d'illustrazione che chiamerei affiorante, improvvisa e impreveduta, involontaria nel senso che la fantasia è imprevedibile e involontaria, spontanea, fresca, ingenua, meravigliata. Cosciente di sé e della propria meraviglia, ciò s'intende, poiché altrimenti non avrebbe forma artistica, ma intatta nella sua originante sorpresa.

Seguire questo illustratore nella sua quasi onirica esplorazione del poema, nella sua raccolta d'immagini che hanno appunto la lucidità dei sogni e la loro persuasività assurda e indiscutibile, e una sorta di ritmo e movimento magico, è un piacere che si svela affine a una qualità fondamentale della invenzione e della figurazione e dello stile ariostesco favolante: assurdo e indiscutibile.

Selva, dicevo, come l'Ardenna, « bosco avventuroso »; selva, e imprevedibile, il poema, ma anche e più, edificio, come i tanti che la fantasia dell'Ariosto, ferrarese non per caso, costruisce, non pur castelli e palagi, ma fortezze e ponti e mura e giardini, e aggiungerei paesi rupestri, magici e no, ma fantasiosi tutti, e tutti architettonici ed esatti: anche in questo, d'ingegno e gusto ferrarese estense.

Il Clerici, alieno dal naturalismo paesistico romantico o verista che sia, è particolarmente disposto non pure a sentire la fantasia architettonica ariostesca, ma a tradurre in immagini architettoniche anche gli ambienti naturali del poema, sicché anche questo contribuisce a dar significato e stile di sogno e di magia, talvolta non senza un'aria d'incubo opulento, alle figurazioni dell'illustratore. Quest'aria d'incubo lussuoso è talora propria, più che del poeta, dell'illustratore, invaghito di un esotico immaginario Oriente da *Mille e una notte*, che non è ingiustificato e non discorda dall'argomento e luogo in tanta parte orientali e stranieri del *Furioso*, ma aggiunge alle illustrazioni del poema una nota originale. Infatti, l'Ariosto è poco propenso all'esotismo, gusto d'altronde prevalentemente romantico e moderno, e tanto i suoi ambienti e arredi quanto i costumi ed ornamenti dei personaggi, tanto i caratteri umani quanto le caratteristiche ambientali, non distinguono cristiani e maomettani, Occidente e Levante, in un mondo che insomma è non altro che ariostesco e cinquecentesco, distinto, per lingua e stile e gusto e mente, dal mondo boiardo e quattrocentesco dell'*Orlando Innamorato*.

Questo appartiene alla coltura lombarda, padana, ferrarese particolarmente, da cui l'Ariosto si libera sorgendo all'italianità del pieno e classico Rinascimento. E, quanto a gusto pittorico, il Boiardo ricorda o arieggia un certo saporito arcaismo ed esotismo ingenuo della maniera ferrarese, per esempio nei quadri di stile cavalleresco anche se di soggetto mitico classico, come l'imbarco degli Argonauti del De' Roberti. L'Ariosto, che stabilendo il suo canone dei pittori eccellenti nel XXXIII del *Furioso* esclude tutta la scuola ferrarese, vedeva cose e figure e luci come i veneziani e romani del pieno Rinascimento: in Ferrara, diciamo, come il Dosso, l'unico che egli ammette perché non di scuola ferrarese. In ciò egli seguiva i dettami di un gusto che ripudiava tutto ciò che a lui sembrava vernacolare nel parlar lombardo del Boiardo e nel dipinger ferrarese dello scabro e scoglioso Cosmè Tura e dell'asciutto e severo De' Roberti.

Il Clerici, paesista rupestre e murario, riesce in qualche modo corrispondente al gusto ferrarese, certo senz'averci pensato; ma è pure un sapore di questa sua ricca e immaginosa lettura figurata del *Furioso*, ch'egli ci propone, dalla quale affiorano l'Ariosto sognatore e un Ariosto sognato.

Questi sicuri pregi e caratteri del Clerici illustratore lo disponevano, per necessità di vocazione e stile, a prediligere e trascegliere lo straordinario, il fantastico, lo spettacoloso, anche nei canti finali, e a tradurne la materia in registro di favola. Questo egli ha fatto con una coerenza verso sé stesso che non è arbitraria verso il testo, e non lo falsa, tanto più che maniera e stile e sentimento dell'illustratore senton pure la gravità, il patetico, il terribile della epicità tragica dell'Ariosto finale, a Parigi e Biserta e a Lipadusa, e al sepolcro di Brandimarte, e nell'ultimo scontro fra Ruggiero e Rodomonte. Li sentono, e li traducono in un linguaggio figurativo, mosso, dinamico e aleggiante, che in quanto linguaggio onirico deve pure aver qualcosa di fantomatico.

Non capita sempre, e neanche spesso, che illustrazioni, anche di gran pregio, si inseriscano nel vivo della lettura. Le tavole di Fabrizio Clerici hanno questa qualità per la loro libera consonanza fantastica col gusto ariostesco, in grazia della quale vanno nell'onda e in cresta all'onda del mare ritmico e figurativo, immaginativo e immaginifico, dell'*Orlando Furioso*.

Il saggio critico è stato scritto come preludio alla sontuosa edizione del poema ariostesco con tavole e illustrazioni di Fabrizio Clerici, per Electa Editrice in Milano.

LEGGENDA E REALTÀ DI QUASIMODO

di

Carlo Bo

Ho conosciuto Quasimodo al mio paese, un'estate lontanissima: quella del 1936. Io ero soltanto un giovane che era appena uscito dall'Università, lui era già un poeta affermato: proprio uno di quei poeti a cui noi giovani ci riportavamo con amore e con una sorta di fede, quotidianamente. Era insieme allo scultore Messina, che lo aveva portato da Milano a Sestri, e in compagnia di Sinisgalli e di Gatto.

Quasimodo era un timido, qualunque altro giudizio (e purtroppo ne sono stati dati molti prima e dopo la morte) non tiene a un esame appena approfondito. Era – verissimo – pronto alla difesa, anzi stava sempre in guardia contro quelli che chiamava i suoi nemici ma bastava un segno d'amicizia perché tutto quel castello scomparisse come d'incanto e restasse nudo, completamente nudo, uno spirito di grande semplicità e ingenuità. Quasimodo aveva la vocazione del poeta e, se si legge la cronaca quasi anonima e spenta della sua vita, ci si accorge che egli ha fatto di tutto per presentarsi « soltanto » come poeta. Tutti gli altri, a cominciare dai suoi fratelli maggiori, hanno fatto di tutto per nascondere o almeno per far dimenticare questa scomoda e ingrata qualifica. E mentre i suoi colleghi accettavano tutti i pretesti possibili per inventare una maschera che proteggesse i lavori più

importanti della loro ricerca poetica, Quasimodo ci veniva incontro con una corona d'alloro ideale sulla fronte. Non aveva mai nessun momento di vergogna o di perplessità, così come non aveva dubbi sulla forza della sua poesia. Ecco perché le sue ironie, le sue famose battute, le sue contumelie avevano un significato diverso dal comune sistema di rapporti sociali: intendeva staccarsi e nello stesso tempo si sentiva ferito dal fatto di non vedersi subito compreso ed amato. In parole molto semplici, Quasimodo è stato uno che per tutta la vita ha aspettato qualcuno che lo amasse come « poeta » o addirittura come il « poeta ». Chi gli faceva soltanto capire di non voler esercitare nei suoi confronti la legge tutta letteraria e umana del taglione, finiva per trovarsi davanti un Quasimodo completamente diverso: disarmato fino al punto di apparire un sentimentale.

Purtroppo questo deve essergli accaduto molto di rado. Di qui la sua tensione, il suo perenne stato di guerra. Ha conosciuto, sì, dei momenti di tregua ma non dei veri e propri armistizi. La cosa può apparire strana e magari falsa, se si pensa a tutti i riconoscimenti che ha avuto. Basterebbe la storia del Nobel... Eppure le cose anche dopo il premio Nobel non sono cambiate, diremmo che sono peggiorate. Quasimodo non riusciva a dimenticare nel momento del suo trionfo mondiale tutto quanto i critici e gli scrittori italiani non gli avevano mai concesso: lo ripeto, un po' d'amore. Ha passato anni ad aspettare l'articolo del grande critico che poteva dare di colpo la gloria, anni a contare con il millimetro le scarse ammissioni e con il metro, attraverso una gigantesca lente d'ingrandimento, le riserve, i silenzi, le omissioni. C'era qualcosa di patetico in quest'uomo famoso che viveva di ritagli della stampa e non perdeva occasione per ricordare al primo venuto il numero o la rarità dei consensi.

Ma non insistiamo più su queste immagini esteriori dell'uomo. C'è un altro Quasimodo dietro la lunga cronaca delle sue apparizioni teatrali ed è il Quasimodo che non ha smesso di credere nella poesia. Ciò che ci ha lasciato è più che sufficiente per invitarci finalmente a un esame libero e

sereno. Può darsi che il suo discorso non sia stato né travolgente né ampio, si tratta però di un discorso perfettamente autonomo e conseguente. Fra *l'Oboe sommerso* e il volumetto del « Dare e avere » non c'è mai una frattura, direi neppure un'incrinatura. Caso mai, col tempo la sua parola aveva trovato una corrispondenza intera con l'anima del lettore e il risultato finale riportava in luce il grado di tensione originale, per cui veramente la vita dello scrittore Quasimodo si identificava con il testo delle sue invocazioni o dei suoi abbandoni.

Tutto sommato, la leggenda – come del resto accade molte volte – gli ha nociuto e lui stesso non ha fatto nulla per screditarla o svirilizzarla. Probabilmente lo spingeva l'amore non già di se stesso ma della poesia e aveva paura di perdere col prestigio il patrimonio autentico della sua passione. Un caso, dunque, ma oltre il « caso » un poeta che resterà nella storia di questo secolo.

UN PORTOLANO PER QUASIMODO

di

Alessandro Bonsanti

È difficile descrivere quel che era *Solaria* al principio del 1930; credo che nessuno dei gruppi letterari o artistici successivi, compresi quelli attuali delle avanguardie, i più tradizionali o i più avveniristici, possa paragonarsi al gruppo che si riuniva allora intorno alla rivista fiorentina. Concorre a formare la diversità, che è sostanziale, a parte il peso esercitato e i risultati raggiunti, una serie di circostanze di cui merita ricordarne almeno un paio, e cioè da un lato la situazione politica che caricò d'intenzioni l'attività svolta dai solariani, dall'altro la presenza nelle pagine della rivista di gruppi regionali, e verrebbe fatto di dire etnici, assai compatti nelle loro caratteristiche da cui del resto i componenti continuarono a esser distinti anche più tardi. Di questi gruppi, i più importanti furono sul principio quello torinese e quello triestino, ma col 1929 vi si aggiunsero i neofiti che venivano dalla Sicilia, ed è a questo momento che con tre poesie, nel suddetto 1930 e nel fascicolo di marzo di *Solaria*, debutta Salvatore Quasimodo.

Vittorini era già a Firenze, appena installato con la moglie e col figlio Giusto. Quasimodo, suo cognato, vi capitò in visita ai parenti, e prima di ripartire, una sera che uscimmo insieme dalle Giubbe Rosse, mi si accompagnò lungo la Via Romana, e fu proprio mentre passavamo sotto la vecchia porta non ancora fiancheggiata dagli squarci praticati in seguito nel peri-

metro delle mura, che levatosi di tasca con gesto rapido alcuni foglietti, me li cacciò in mano nello stesso modo in cui, facendo l'elemosina, si cerca di vincere una prevedibile ritrosia del beneficiato. Contemporaneamente mormorava in fretta ch'erano poesie di sua fattura, che le leggesti e gliene scrivessi, aggiungendo che preferiva lasciarle a me proprio perché fra noi non c'erano legami di nessun genere, e cose simili. Su dichiarazioni così perentorie mi piantò in asso, a vero dire bruscamente, e così sarei rimasto col sospetto d'essere usato esclusivamente come buca delle lettere, se riflettendo che lungo la strada i nostri discorsi avevano trovato più d'un punto d'intesa e un calore da lasciar presagire un facile sviluppo d'amicizia, non avessi cominciato a nutrire il primo dubbio sull'impulsività della sua scelta. Conoscendolo poi meglio, ebbi la conferma della conclusione cui ero parzialmente arrivato, e all'accompagnamento di Quasimodo lungo l'interminabile *rive gauches* fu restituito il significato che gli competeva: un sondaggio per accertarsi che non ero indegno di ricevere per primo il messaggio poetico.

Come si presentava, allora, il giovanotto che lavorava al Genio Civile, se ben ricordo a Udine o da quelle parti, a chi lo vedesse per la prima volta? A Milano, dove avevo lavorato tre anni, mi era stata insegnata la discriminazione che si faceva a quei tempi tra nord e sud; e confesso che ho faticato parecchio per liberarmene, e a tutt'oggi vi riesco solo col raziocinio e la logica. La capigliatura di Quasimodo cresceva crespa, fitta e, come dire, compatta, disegnando un perfetto arco di cerchio sopra una fronte già ampia, e si capiva che il possessore di tanta dovizia le dedicava molte cure; del resto continuò a dedicargliele nel corso della vita. In quella messe prosperosa, cui la tradizione collega molteplici elementi di potenza vitale, identifichai allora i caratteri più appariscenti della terra d'origine del mio nuovo amico, come mi parve di scoprirli in quelle tre poesie che mi erano state affidate e il cui testo venne mantenuto dal poeta senza varianti notevoli nelle edizioni posteriori: dove, salvo un verso soppresso, due o tre virgole aggiunte e un *nova* alla toscana ridiventato *nuova*, tutto è rimasto quale fu vergato con una scrittura elegante e un po' femminile sui foglietti volanti destinati ad essere immessi, all'uscita dalle mie tasche, in un *iter* inevitabile quanto privo di

ufficiosità. Voglio dire che i maggiorenti del gruppo, funzionando a mo' di redazione, dovettero esprimere al caffè il loro punto di vista sulla pubblicazione o meno delle liriche, che passarono il vaglio, se ben ricordo, non senza dover vincere alcune opposizioni, i cui autori però subito si ricredettero quando uscì quel fascicolo di marzo.

È che la presenza di Quasimodo, nell'arengo della poesia italiana degli anni trenta, risolse brillantemente un problema di cui allora sentivamo l'urgere, e cioè la scoperta d'una nuova via oltre quella che Saba concludeva, e l'altra che Ungaretti e Montale avevano aperto ma, si sarebbe detto, per subito richiuderla; i primi che si provavano a percorrerne di nuove avevano troppo a ridosso il terzetto, appartenevano fra l'altro alla stessa generazione; in certi casi, come per Carlo Betocchi, non era ancora maturata un'espressione che risolvesse spontaneamente e efficacemente i problemi estetici dei movimenti mistici e spirituali rimasti a lungo poeticamente grezzi. Ricordo che un giorno Arturo Loria e io restammo un paio d'ore a camminare avanti e indietro sul fianco del Duomo dove avremmo preso il tram; ne passarono nel frattempo un bel numero. Era un tratto a quei tempi tranquillo; il sasso di Dante invitava proprio a sedercisi sopra e a fare esercizio insieme d'umiltà e d'orgoglio dirimpetto alla mole di marmo. Il tema che ci occupava era il futuro della poesia; dove sarebbe andata a sbattere dopo Montale? Loria arrivava allora da Parigi, ma non aveva riportato nel bagaglio una risposta, solo l'interrogativo, e era già assai. Per lui, non si poteva più fare poesia se non ritornando ai classici; bisognava rinunciare al Pascoli, rispolverare Carducci? Ebbene, Salvatore Quasimodo offrì inopinatamente al poetare italiano una strada diversa all'ombra di forme archeologiche e nel cuore dei miti isolani, in una personale geografia che non era più quella della sua infanzia, ma dell'infanzia del mito, invogliando così ciascuno a scoprire la propria radice ancestrale per costruirci su più o meno solidamente senza dover prendere la via che corre tra il Nilo e Parigi, o si assottiglia e smarrisce nell'intrico delle Cinque Terre. Fu una strada subito autonoma perché si pose con chiarezza di coscienza e divenne essa stessa la sua poetica; raggiunse, intendo, un valore propedeu-

tico. Cosicché, solo due anni dopo, Quasimodo si prese il premio dell'Antico Fattore (1932), uno dei tre allora esistenti, assegnato per la poesia da una tavolata d'artisti non sorda tuttavia al *tifo* esercitato dai letterati.

Nella *plaque* stampata nel 1933 dagli allievi di Francesco Chiappelli all'Istituto d'Arte di Porta Romana, sono riprodotti disegni di Libero Andreotti, scomparso improvvisamente poco prima, e alla memoria di lui Quasimodo dedicava la poesia vincente, *Odore di eucalyptus*, e le altre che compongono la raccolta. Non so spiegare esattamente l'impressione che il fascicolo mi ha prodotto riprendendolo in mano, né, trattandosi appunto di una reazione istintiva, sarebbe forse possibile farlo; ma la dedica a un defunto diventa singolarmente pertinente a questa lirica greca, e si traduce nelle immagini che da Omero in poi sono state nutrimento a un'idea della morte che talvolta sembra proprio difficile conciliare con l'etica cristiana. Il sentimento poetico di Quasimodo possedeva a tal riguardo una chiarezza che è difatti, semmai, pagana; il che, essendo un apprezzamento estetico, non esercita nessuna prevaricazione sul concetto che l'uomo ebbe della vita.

ROMANZO

Poesie

di

Giuseppe Raimondi

TEMPO

*Ti prego, tempo,
non venirmi dietro
col tuo passo strascicato
di guardiano notturno.
Lasciami andare in pace
per la mia strada,
che non è quella di casa.
Appoggia la tua bicicletta
al muro. Fai il tuo mestiere
controlla i portoni,
le serrande del quartiere.
Accendi pure
la tua lampadina tascabile.
Fumati il mozzicone
di sigaretta.
Vuoi un poco di fuoco,
tempo, zelante guardiano della notte?*

*Accendiamo insieme
se vuoi, gustiamo in pace
l'ultima briciola di tabacco
della nostra giornata.
Capiterò ancora
da queste parti.
Per questa notte, così quieta
nel calore di luglio,
lasciami andare
per la mia strada.
Ci torneremo a incontrare
più avanti, verrà un'altra notte
come questa. La tua zona di lavoro
è in un quartiere che mi piace.
Ci sono alberi nel viale,
le ultime vetture che passano,
i casamenti muti che splendono
al buio nei placidi colori.
Una cosa mi resta
ancora da fare,
tempo, amico paziente,
guardiano onesto.
Devo solamente
continuare un mio sogno,
accompagnare il sogno
dar vita ancora
a un essere di pura gioia,
fiore inaspettato, incanto di luce
apparso un giorno.
I nostri sogni, le nostre vite
prima ignote,
camminano vicine
tenendosi per mano.*

*Lasciami percorrere ancora
questa strada che mi aspetta,
con lei, fiore di gioia.
Buona notte, intanto,
tempo, vecchio amico,
mio tempo.*

IL TRENO E IL MARE

*Sempre ho viaggiato
avendo la terra dintorno.
Nella distesa pianura
la mente ricerca spazi
fermi, dove la fantasia
può camminare. Nel mare
la mente si perde.
Ero, un giorno, in treno
da lunghe ore. Il mare
mi stava di fianco,
indifferente. Dal finestrino
interno dello scompartimento
guardavo il mare. Due vetri
chiusi mi dividevano da lui.
Ascoltavo il battere
paziente delle ruote di ferro
sul ferro delle mie corse
nella vita. Guardavo
incerto il mare, letto misterioso,
in un presagio confuso di speranza.
Sono pensieri che portano lontano.
Miraggio di sostanza irreale,
si mise nei miei occhi*

*una visione strana, apparsa
sulla pianura invalicabile
del mare verde. Pianta,
pareva, forma ambigua,
vegetale, di fusto sottile,
fiore di ignoto stelo,
ondeggianti la cima
inquieta di volanti,
di densi filamenti di oro.
Nessuno, fuori di me,
mai la vide. La vegetale
forma, nutrita di aria,
di luce, inseguiva la corsa
del treno, mai si staccava
dagli occhi, dall'improvviso
sogno dove affondavo. Pianta,
dicevo, fiore di luce, di oro,
dimmi chi sei, come ti chiamano
gli uomini? La matassa di
fili di incanto copriva
di veli disciolti la meravigliosa
figura. Ombra o realtà
di tenero verde nel fusto
nell'ariosa fluttuante
qualità vegetale. Pianta,
immagine di giovinezza,
fiore generato dal mare
di catrame verde, chi potrà
sfiorarti? Stringere
una volta il tuo velo,
il tuo capo intessuto di luce,
farsi portare con te
fin dove conduce il mare*

*della vita. Toccare con te
un poco di terra, riposare
all'ombra di alberi verdi.
Anima di pura luce.
Questo dicevo. Con la notte
scesa come muro di catrame
nero, la visione era sparita.
Riprenderò un giorno
quel treno interminabile
a fianco del mare verde,
prima di notte. Visione,
mi verrai incontro? Non tardare,
le giornate finiscono, viene l'autunno.*

DI UNO SPECCHIO ROTONDO

*Vagando per le stanze
stagnanti di silenzio,
incontro lo specchio,
luce di un giorno che è stato
nostro. Vivere dentro un foro
di luce fredda, chiusa nei
riccioli intagliati della
cornice di legno, viticci induriti,
rami di corallo bruno della
memoria. Lo specchio, oggi vuoto,
non è che un foro profondo
nel ricordo, una piccola, rotonda
finestra aperta su di una luce,
quella di ieri. Specchio, disco
di sogno, luna d'argento
lago della memoria, rete*

*di acqua trasparente dove
affiorano quieti i pensieri.
Dove sono i petali pallidi
delle rose, il giglio d'avorio,
l'oliva verde degli occhi,
i mughetti di un viso? Sono
affondati in un'acqua immobile, o
calati negli intagli corniola, bruno
corallo, sangue indurito dell'umana
cornice. Riemergeranno i mughetti,
le rose, il giglio, l'oliva dallo
scavo intagliato, si spanderanno,
commossi e quieti, alla superficie
rotonda quando un viso
la sfiorerà. Specchio, piccolo
specchio rotondo, disco
murato di suoni, di parole,
lago di cielo bianco, trepida
luna sospesa di vita,
di sogno, liquido argento
della mia memoria.
Specchio di un giorno,
riaccendi il tuo oro.*

DI NOTTE IN MONTAGNA

*Sono solo nella stanza, dove tu non sei
e di te non stringo che il disegno
inquieto, inseguo la visione fuggitiva
che si annida, ombra impalpabile
in alto e fuori oltre il soffitto
nel cielo notturno, simile a un mare*

*di buio, dove io mi perdo. Immagine
portata dentro la carne
come il pensiero tumultuoso
della vita. Dove sei, creatura di questa
apparenza ansiosa, di questa
rincorsa nel tempo? Sempre
è un valico immane che ci divide
in queste ore dell'inalicabile
notte estiva. Di questo valico, alzato
nella memoria, conosco le strade
oscurе, sepolte fra i monti
e i boschi di castagni,
il mormorio dei torrenti. Non
saprei a quest'ora mentre tu
dormi lontana, come ritrovarle.
Nel pensiero di non raggiungerti,
nell'impazienza muta che provo,
resta il mio corpo,
le gambe disperate e rotte
per un viaggio verso di te non
potuto compiere. Solo, nella mia
stanza, come il lupo nella sua
dimora, privo della compagna.
Se chiamo il tuo nome, gridandolo
nella notte, tu non potrai udirmi.
Domattina al tuo risveglio
lo troverai, il mio grido, presso
di te, al tuo fianco. Dirai:
« Chi era, che mi chiamava
questa notte? ». Penserai che
sia stato il vento
a urlare qualcosa tra i monti. È
stato il vento, a chiamare incessante*



1 - Fabrizio Clerici: *L'Orlando Furioso, canto VI*

Ruggiero stupefatto d'udir parlare il muto d'Astolfo, si vergogna e duole del male che gli ha fatto, legando al suo tronco l'ippogrifo irrequieto.



2 - Fabrizio Clerici: *L'Orlando Furioso, canto XIII*

Caduta in mano di ladroni, Isabella è liberata da Orlando che li ha appiccati per il manto agli alberi. Una vecchia, complice dei malandrini, fugge piangendo e strappandosi i capelli, "ma difeseo a ricontrar chi fosse", dice il poeta.

*il tuo nome. Ogni volta che l'impeto
di un vento improvviso ritornerà
a urtare i vetri della tua finestra,
riudrai la voce e il grido che ti
accompagna, forte come l'urlo
del vento nel fianco dei monti.*

QUARTO DI LUNA

*Ecco uno dice, segnando qualcosa
incontro al cielo di cobalto:
— Vede, mi dice, è proprio il quarto
di luna —. Guardo in alto la falce
di latta che ha perso il filo
nella luce intensa, velo di seta
sfilacciato ai bordi, piuma
bianca sospesa. — È l'ultimo
quarto di luna, — io dico. — Gobba
a levante... — Le parole riprendono
da ieri notte, quando si cercava,
prima di rincasare, la luna
nel cielo di lavagna. Adesso
è il mattino avanzato, intriso
di voci, di suoni ottusi
dalle strade intorno. Alla
finestra che guarda il monte
ricerco invano il velo di luna,
la piuma di latte, che il sole,
ora più forte, certamente
ha disciolto. O la nasconde
il dorso ricurvo del monte.
Dovrò attenderla stanotte,*

*rivederla nel mattino
di domani. Angolo di montagna,
luogo di lievi pensieri, recherò
nell'orecchio il ciarlio
perenne del torrente qui sotto,
il peso di ore cupe dalla
parte della memoria. Nella mente
la vista delle case quadrate
chiare di rosa, di giallo, di bianco,
sbarrate dal verde delle imposte.
Case appena ferme, come carri,
sotto il coperchio rosso dei tetti,
attendono che delle pesanti
ruote le rimettano in viaggio.
Si udirebbe il cigolio paziente
dei mozzì di ferro dentro il legno.
Agosto finisce. Un tiepido sole
imbianca i davanzali. Bisogna
partire. Laggiù ci aspetta un'altra
notte, la fresca come fanciulla,
la fragile luna settembrina.*

INTRODUZIONE A OTTO DIX

di

Roberto Tassi

Un'opera come quella di Otto Dix rischia in Italia di non essere intesa completamente, o almeno di essere accettata solo per i lati più marginali; perché nella sostanza contraddice quasi ogni cosa del modo di vedere che è stato preponderante nella tradizione artistica italiana. Profondamente radicata invece in quella tedesca, e nordica in senso generale, ne accentua a tal punto alcuni elementi più sgradevoli da porsi in opposizione a tutta l'area artistica mediterranea e alle sue propaggini fittamente diramate anche sul continente. Se si aggiunga la sua sostanza politica ed estremista, specie per il decennio dal '20 al '30, che l'ha sempre resa invisibile ad ogni tipo di autorità, e l'ostracismo venutole da varie parti, dalla Francia col silenzio più completo per ragioni di incomprensione, magari interessata, e, nella Germania stessa, dal nazismo con il materiale annullamento per ragioni di repressione sociale, si capirà come solo di recente, cioè dopo più di trent'anni dal momento della sua maggiore e più potente espansione, abbia potuto essere più conosciuta e apprezzata.

L'accusa che di solito le vien rivolta, quando pure sia superato il trauma della sua irritabile e ingrata «volgarità», è quella di compiacimento: il pittore non avrebbe conservato il necessario distacco, rimanendo coinvolto, anche moralmente, nella materia orrida della sua rappresentazione, nel male, che non sarebbe solo descritto, ma partecipato. Otto Dix invece si trovava

nella realtà a una distanza sufficiente per poter creare un'opera, naturalmente non sublimata o idealistica, ma materiale e vera, soltanto che il suo distacco era di tipo particolare e andava misurato con un'ottica diversa; simile a quello della *Neue Sachlichkeit*, di cui egli faceva parte e che anzi aveva contribuito a formare, non derivava da una concezione formalistica e non presupponeva un allontanamento dalla realtà, anzi era un mettersi al punto giusto per poter dar sfogo al trauma della realtà, per scaricarne il peso ossessivo.

Naturalmente questa posizione implicava un coinvolgimento totale: sentirsi partecipi dell'orrore che scorre sul volto del reale corrompendolo e deformandolo, non per avvolgersene e compiacersene, ma per soffrirne; toccare una condizione umana derelitta per dividerne la vita, e farne una denuncia; non sfuggire il male, ma accettarlo con piena coscienza e poi lentamente trasformarlo. Non è quindi, quella di Otto Dix, un'opera di disperazione, né appare ispirata, come è stato detto, dal cinismo generato dalla guerra e dalla corruzione degli ideali socialisti, ma un'opera in cui è accettato virilmente il volto oscuro della realtà, la smorfia della resistenza umana, con paziente e solitario dolore, e con la condanna, quasi ossessivante, di non deflettere mai, di non distogliere mai lo sguardo e di dare di tutto una descrizione precisa.

C'è una dichiarazione significativa di Otto Dix: « Il nuovo in pittura sta nella preparazione del campo del soggetto, in un aumento delle forme espressive già esistenti in germe presso i vecchi maestri. Per me, in ogni caso, è l'oggetto che rimane il fatto primario. La forma è plasmata soltanto dall'oggetto. Perciò mi è sempre apparso della massima importanza il problema di avvicinarmi il più possibile alla cosa che vedo. Più importante infatti del "come" per me è la "cosa". Soltanto dalla "cosa" si sviluppa il "come" ». ⁽¹⁾

Da quell'« avvicinarsi il più possibile alla cosa » è abolito il distacco, ma non è provocata l'unione, che sarebbe una necessità ancora romantica; « il più possibile » infatti vuole dire fino al punto compatibile con le neces-

⁽¹⁾ Citato da M. DE MICHELI, *L'arte di opposizione, di ispirazione politica e sociale, in Germania dal 1900 al secondo conflitto mondiale*, in «L'Arte moderna», fasc. 69, Milano 1961.

sità vitali dell'oggetto, affinché l'oggetto non venga soffocato, ma potenzi la sua forza, per diventare il « fatto primario » e quindi « plasmare la forma ». Ed è proprio nella difficilissima determinazione di quel punto che sta l'originalità e la forza espressiva di Otto Dix, e della Neue Sachlichkeit in genere.

Questo rispetto per la « cosa », questo amarla e odiarla nello stesso tempo, e conservarla intatta nella sua individualità e nel suo ciclo vitale tra nascita e morte, è la caratteristica più profonda del mondo di Otto Dix fin dal suo primo costituirsi. Dix non potrà mai ignorare la « cosa », o anche solo darne una metafora, o un'allusione, coglierla dissolta nella sua atmosfera, nella sua aura; essa si accampa infatti nell'immagine con una presenza insostituibile, con una prepotenza cui non è possibile resistere. Non si saprebbe immaginare, nel mondo di Otto Dix, un esistere al di fuori della « cosa »; che però, in questo suo presentarsi totale, non viene depauperata, si fa anzi ricca di ambiguità. È il pittore che, giunto al punto giusto di vicinanza, stabilisce con la « cosa » un rapporto diretto, una corrente che determina il prelievo, e comincia poi a costruire il « come ».

La « cosa », cioè la realtà nella sua consistenza oggettiva. Dix, fin dal suo inizio, non può distaccarsene, è portato anzi ad andare istintivamente a fondo della sua zona più brutale, più orrida e crudele, quella che di solito si nasconde per pudore ipocrita. Ma lo spirito di questa discesa non è, come è stato detto, anarchico, un immergersi nel nulla, per il gusto eversivo di accettare solo l'elemento della negazione. Avendo personalmente sperimentato orrore e ingiustizia come uniche essenze della guerra, avendo poi fatto parte del movimento spartachista, Dix ha una coscienza ben precisa della finalità sociale del suo lavoro; la satira terribile, l'impietosa ironia, la crudeltà vissuta di certi suoi « racconti » sanno benissimo verso quale nemico sono puntate. Toccare il culmine, a un punto quasi insostenibile, della degenerazione della guerra vuol dire urlare per sempre contro la guerra, rivelare le ingiustizie, i tic orribili, lubrichi e nascosti di una società, vuol dire chiedere un rivolgimento di quella società. L'anarchia è utopistica; Dix è troppo stretto alla realtà per essere sfiorato dall'utopia.

La sua posizione, almeno negli anni che seguono immediatamente la

grande guerra, non è lontana da quella di Piscator; che descrive in tal modo la stessa esperienza: « Noi, che una volta avevamo veramente considerato l'arte come scopo a se stessa, che avevamo posto la ricerca della sua onnipotenza contro la realtà quotidiana, eravamo all'improvviso partiti all'assalto contro questi concetti al grido di: "Basta con l'arte!". Avevamo sperimentato a nostre spese la metamorfosi di tutte le tendenze, la relatività di tutti gli stili, il crollo di tutte le forme. Montagne di cadaveri segnavano i confini della Germania in Oriente e in Occidente. Noi stessi eravamo stati preda del caos, senza speranza, per anni interi. In ogni aspirazione si affacciava la morte. Avevamo dunque un grande, illimitato diritto di esprimerci, gli altri avevano il diritto di ascoltarci in silenzio, con rispetto ». Da questa situazione derivava, come per Dix, un'esigenza di realismo: « Lo stile dovrà avere un carattere assolutamente concreto... in modo non ricercato, non sperimentale, non "espressionistico" » e « il confine fra realtà e spettacolo è cancellato ». ⁽¹⁾

Una posizione di lotta « anti-arte » era anche al centro delle nuove esigenze del dadaismo, che da Zurigo era passato in Germania e, proprio in quegli anni tra il '18 e il '20, si stava sviluppando in tre centri diversi; se ad Hannover con Schwitters e a Colonia con Max Ernst tale posizione conservava e sviluppava l'originario significato anarchico e nichilista, a Berlino uomini come Hausmann, Heartfield e Grosz davano al movimento un'impronta protestataria e politica, per cui la lotta anti-arte veniva ad assumere un significato assai vicino a quello di Piscator e Dada, una posizione originale e senza altri esempi in tutta l'estensione del movimento, di arresto e definitiva liquidazione dell'espressionismo, in specie delle sue istanze idealizzanti e mistiche, e di avvio invece al realismo.

Anche Dix vi partecipa, sia pure un po' marginalmente e per breve tempo; ma è straordinario vedere come egli sappia sfruttare gli elementi di frantumazione e di pluralità semantica dell'immagine dadaista, l'articolazione apparentemente caotica che in essa assumono i vari frammenti, indirizzandoli verso una resa fortemente realistica, come per ottenere un di più

⁽¹⁾ ERWIN PISCATOR, *Il teatro politico*, Torino 1960.

di realtà, un realismo tanto violento da apparire quasi incredibile. Nel Dada berlinese c'è un'aria così tragica e potente, un'atmosfera meccanica, cupa, ingrata, una forza di lotta, un'assenza di gioco gratuito, di astrattezza intellettuale, che gli si può riconoscere una funzione non secondaria nella nascita della Neue Sachlichkeit.

Ci resta una fotografia del negozio antiquario del dottor Otto Burchard quando nel 1920 vi si tenne la «Prima Fiera Internazionale Dada»: al soffitto è appeso un fantoccio con la divisa dell'ufficiale prussiano e un muso da porco, sulla parete di fronte sta il quadro di Grosz intitolato *Germania, un racconto d'inverno* del 1918, nel quale si trovano fusi, in un'impaginazione spaziale futurista, elementi di linguaggio dada e particolari di un feroce realismo; su un'altra parete appare con grande evidenza un'opera di Otto Dix, *I mutilati di guerra*, del 1920. L'opera stava in perfetto rapporto con il significato presurrealista ma anche ferocemente e crudelmente ironico ed eversivo del soldato penzolante dal soffitto, e con la sostanza realistica, morale e di denuncia del «racconto» di Grosz; Dix usa elementi linguistici dell'avanguardia non in senso formalistico e per una eversione stilistica fine a se stessa, ma caricandoli di contenuto, facendoli cioè coincidere con un intento realistico; per esempio la ripetizione dell'immagine che i futuristi avevano inventato e usato per esprimere il movimento, Dix la usa in uno dei mutilati per significare il tremito della testa e di un braccio conseguente a una lesione nervosa. L'invenzione formale perde così ogni carattere di avanguardia per essere solo più realistica, più crudele e più ironica. Infatti lo spirito di avanguardia di tutte le opere del dadaismo berlinese è di un tipo particolare, avendo perso molte delle caratteristiche comuni alle altre avanguardie, poiché subisce l'influenza delle condizioni sociali, politiche, economiche della capitale tedesca degli anni venti: c'era stata una guerra spaventosamente distruttiva, una rivoluzione sanguinosa e fallita; c'era l'inflazione, la miseria, il desiderio della libertà sociale.

L'opera di Dix è più di ogni altra dentro questa situazione. In tal senso va inteso il suo essere anti-arte. È un modo di staccarsi dalla «bellezza» formale e far passare nell'opera ogni fatto quotidiano nella brutalità della sua presenza materiale; non sublimare niente, non filtrare, permettere che

il grezzo, duro, ossessionante volto della realtà possa coincidere con l'elemento espressivo. Per mantenere questa anti-artisticità ed esporre così la realtà come ossessione di se stessa, come data quasi oltre se stessa, Dix deve compiere un lavoro di deformazione che accentui l'elemento espressivo. Un lavoro che ha con quello degli espressionisti una direzione parallela, ma ne è profondamente diverso. Gli espressionisti creavano delle deformazioni, dando una violenta evidenza ad elementi formali che riferissero una grande estensione di contenuto; cercavano di creare una diretta rispondenza tra l'elemento di deformazione e l'interiorità dolorosa dell'uomo; ma poiché tendevano sempre a generalizzare, cioè a estrarre da un terreno « originario » gli archetipi della coscienza umana, erano continuamente spinti verso l'astrazione; opposti fin dall'inizio al movimento fuggevole e alla cronologia impressionista, vi sostituivano immagini che sotto l'apparente istantaneità del gesto mantenevano una sostanza valevole per sempre; il « grido originario » era un grido che riecheggiava ancora provenendo dalla profondità dei secoli, connaturato alla storia dell'uomo.

La posizione di Dix è del tutto diversa; egli deforma soltanto per rendere più evidente la realtà, i suoi eccessi tendono a farne più potente il trauma, mentre gli eccessi degli espressionisti erano volti a superare la realtà in una specie di misticismo della sofferenza. L'uomo di Dix non è immerso in una storia generale dell'umanità, ma è determinato dalle condizioni storiche del momento in cui vive; esprime la propria ossessione, la propria sofferenza, non quella generale di tutti gli uomini; è bloccato nel carcere della propria esistenza. La sua è veramente una esistenza umana, non è istantanea od eterna, fuggevole o simbolica, dura quanto dura una vita; la sua cronologia corrisponde a quella della realtà.

Ma nonostante questa netta opposizione e la sostanziale differenza di scopo, appare chiaro che l'esperienza di Dix viene dopo l'espressionismo. Infatti il realismo di quegli anni che, oltre a Dix, coinvolge una così ricca varietà di artisti, oltre quella di Neue Sachlichkeit ha avuto anche l'etichetta di post-espressionismo in un famoso articolo di Roh nel 1925. Venire dopo l'espressionismo vuol dire non poter ignorare del tutto le sue figure stilistiche, aver cioè naturalmente assimilato alcuni elementi di linguaggio che,



3 - Fabrizio Clerici: *L'Orlando Furioso, canto XXXVI*

Bradamante, avendo battuto fuor di sella, merce la fatale lancia d'oro, Rodomonte, appende le armi di lui all'alta sepultura di Isabella e Zerbino.



4 - Otto Dix: *I mutilati di guerra* (1920)

pur trasformati per le nuove esigenze, lasciano come una traccia sottile, di fondo. Ma nei primissimi anni della sua attività Dix subisce il fascino, in un modo quasi romantico della violenza d'immagine degli espressionisti, ne è come soggiogato: l'influenza di una mostra di van Gogh a Dresda nel 1913 si rivela subito nel *Paesaggio invernale con corvi* dello stesso anno, mentre la materia disfatta e spessa, l'esplosione torbida delle forme degli espressionisti appare senza grandi modificazioni nel *Fumatore* del 1912. Egli però reagisce quasi subito e nel modo più logico per un artista profondamente tedesco come è: risalendo a cercare ciò che gli serve nella tradizione.

I due poli più tipici tra i quali ha sempre mosso la sua alternativa l'arte tedesca sono stati sin dai tempi del romanico l'espressionismo e il realismo, naturalmente con tutte le varie combinazioni intermedie che si presentano nel moto ritmico delle alternative; intendendo per espressionismo non le specifiche strutture che si realizzano nel movimento di tal nome, ma, al di là di queste, una generica tendenza verso la deformazione espressiva delle forme allo scopo di accogliere una maggior quantità di contenuto. Ma ad un polo e all'altro dell'alternativa fondamento che li unisce, sia pure come opposizioni, nello stesso sistema, è la necessità di spessore di ogni espressione; sempre la forma è trapassata, abbandonata a se stessa, corrotta, indurita, pietrificata; la speculazione umana si avvolge in spire interminabili, l'animo penetra nelle profondità delle caverne alla ricerca di pietre splendide o del fiore azzurro, l'uomo sprofonda in se stesso, nelle sue oscure complicazioni, l'assoluto ossessiona le menti come angoscia del reale, come abitatore della sostanza misteriosa del mondo; è un mondo barbarico, cioè ricco di civilissima e potente impurità, romantico, cioè basato su un rapporto drammatico con la natura. La molteplicità di queste stratificazioni si riversa tutta nell'arte, ne forma appunto lo spessore, il di più di significato.

Dentro questo mondo cupo, tempestoso e fantastico Dix cerca il realismo e si rivolge per primo a Dürer. Sempre, anche in seguito, nei suoi momenti di difficoltà più acuta compirà queste immersioni nel passato. Quando vuol essere dunque più duramente rigoroso si rivolge a Dürer; quando diventa crudele, a Grünewald; quando è notturno, a Baldung Grien; quando ama

il groviglio drammatico e infinito delle nubi e delle fronde, ad Altdorfer; quando si sente romantico, a Runge e a Friedrich.

Con questi aiuti si libera subito dall'espressionismo e poco dopo anche dalle avanguardie, dopo averle appena sperimentate con la consueta violenza: il futurismo in alcune opere del 1914 e 1915, il cubismo nella *Leda* del 1919. Ma proprio in questi anni Dix compie una esperienza che, al di là di ogni tirocinio culturale, condiziona definitivamente la sua opera: è l'esperienza della guerra. In quattro anni, dal '14 al '18, egli discese fin dentro il punto più infimo del gorgo della guerra; visse le crudeltà, le miserie e le corruzioni più orribili come comandante delle truppe d'assalto sui più vari fronti; dietro ai suoi occhi rimase da allora la condanna della visione orrida. Non poté più sopportare maschere di nessun genere; sapeva che dietro di esse formicolava sempre il male.

Basta vedere la serie di cinquanta incisioni del 1924 dedicate a episodi della « guerra »; si è nominato in proposito Goya, ma nei suoi « disastri » le crudeltà e gli orrori restano chiusi entro l'involucro della forma, posti quindi ad una distanza che permette la sosta della contemplazione; con i fogli di Otto Dix non è possibile nessuna contemplazione, le immagini colpiscono direttamente lo spettatore prima ancora che cominci a funzionare in lui qualsiasi meccanismo interpretativo della coscienza e dell'intelletto, la forma stessa appare corrotta, frantumata, brulicante di orrore; non sono immagini volontarie, compiaciute o di effetto, ma visioni della memoria ossessionata, incubi incontrollati, fantasmi risorgenti senza sosta dall'esperienza; ovunque in esse è diffusa la sofferenza e la putrefazione della carne, il viscido e lacerato passaggio della morte nel suo divenire. È lo stesso mondo di due grandi quadri: della *Trincea*, dipinto dal 1920 al 1923, e del grandioso trittico *La guerra*, dal 1929 al 1932. Credo che non si trovino esempi di immagini terribili come in queste opere in cui ogni cosa appare sconvolta, e non immobile o rattrappita nel gelo e nello squallore della morte, ma fermentante e agitata nel calore della corruzione. Una esperienza così estesa, così scesa nella profondità dell'essere doveva per forza, pur assorbendosi all'interno della coscienza, rimanere insoluta, depositarsi come un grumo vivente dentro la sua vita, e affiorare di continuo, sia pure in

apparenze non sempre così drammatiche, nelle opere. Anche in quelle che ne sembrano più lontane.

Tra queste c'è un gruppo di ritratti dipinti dal 1925 al 1927, che è il momento di maggior consonanza con la poetica della *Neue Sachlichkeit*; lo stile è diventato terso, netto, duramente lineare, quasi cristallizzato e immobile. Non è improbabile che ci sia tra l'altro, alla sua origine, l'esperienza della pittura metafisica italiana, presentata in Germania nel 1921 e nel 1924; Dix ha però trasformato immediatamente il magico in reale, l'inquietante in psicologico, lo spazio sprofondato in un al di là della pittura in spazio del personaggio, la fuga in presenza. Erano anche gli anni in cui imperversava in Europa un'ondata di neoclassicismo che non aveva risparmiato quasi nessuno; risuonavano con insistenza gli « *appels d'Italie* ». Ma per Dix la guerra non si poteva neutralizzare creando, per reazione, un fittizio mondo di armonia e di equilibrio. Non ascoltava nessun richiamo, se non quello, irresistibile, del Nord, e le sue immagini rimanevano disarmoniche, interiormente squilibrate, in disaccordo con la forma pura per essere in accordo con la vita. In questi ritratti c'è sempre un elemento che sconvolge l'ordine realistico del disegno e della costruzione, è un'eccedenza, un di più di realismo, lo spiraglio attraverso cui si vede il disordine, il disagio, il male, la memoria ossessiva della guerra: sarà la bocca della *Scrittrice Sylvia von Harden*, il cerchio oscuro degli occhi del *Poeta Ivan von Lücken*, le orecchie enormi e sgraziate dello squallido, miserabile, tristissimo *Venditore di zolfanelli II*, o il volto quasi bestiale di *Vera Simailova*. Sono opere che rimangono infisse nella storia di quegli anni come segnali di una condizione umana dolorosa, come immagini potenti e intatte di una travagliata Europa.

IL FILO D'ACCIAIO

di

Letizia Fortini

Da quanto tempo non si sentiva così? Anni, anni. Sperduto nella memoria, Francesco andava alla ricerca dei suoi rari sprazzi di vitalità. Giù, giù affondando nel pantano di una vita trascorsa senza entusiasmo, riconoscendola come avversaria vittoriosa. Con vergogna e malinconia doveva constatare ancora una volta di essersi lasciato sopraffare senza reagire. Ma ecco che proprio dal fondo riaffiorava alla mente l'ardore di quand'era bambino. Allora gli eccessi di energia erano tanto violenti e gioiosi da doversi sfogare lanciando alte grida e risate contagiose. Com'era inebriante la sensazione di non poter reprimere la felicità che lo gonfiava sino a farlo esplodere. Confrontava meticoloso la sua gioia di allora con quella di adesso. O Dio, proprio uguale non era, né poteva essere: tropp'acqua era passata. Ma identico era il benefico senso di tripudio; di tripudio per il tripudio. La lunga cura di iniezioni alla quale si era sottoposto docilmente cominciava a manifestare i suoi effetti miracolosi. Era stato largamente ricompensato sia delle bucatore, sia del lungo stato d'inedia.

Le contrarietà della vita, piccole o grandi che fossero, subite sino ad ora con animo supino, non lo spaventavano più, e si riprometteva, fregandosi le mani impaziente, di affrontarle di petto con pungente eccitazione. Ecco, proprio pungolato, si sentiva, come se qualcuno lo spingesse repentinamente avanti. Non sapeva, il novello garrulo energumeno, che era dal di dentro,

invece, che veniva punto. Sua moglie, la quale si ostinava a non mettere gli occhiali nemmeno quand'erano soli, aveva intuito con orrore qual era la causa di un simile comportamento. Con l'ultima iniezione aveva iniettato nei glutei del marito, insieme al liquido, anche il filo d'acciaio inserito nell'ago. Il coraggio di dare l'allarme per quanto aveva commesso (appena se n'accorse) le era mancato, e col passare dei giorni, spiando di sottocchi il consorte, si era persuasa, vedendolo riacquistare in salute, che il proprio era stato un errore trascurabile. Cercava di non pensarci pur rendendosi conto che tutto quel vigore improvviso non poteva essere unicamente frutto di una semplice cura ricostituente. A confermare l'ipotesi temuta era il subitaneo mutamento delle abitudini di Francesco. Francesco, di solito tanto inerte e taciturno, abulico e svogliato, scattava ora quasi fosse punzecchiato da una tarantola vitaiola. Ebbro gli pareva di essere. Ma di voglia di vivere. Anche se è un miglioramento fittizio, pensava, devo approfittarne sinché dura.

Gli amici (che da tempo avevano diradato i loro rapporti con lui, troppo noiosa e deprimente la sua compagnia) lo cercavano di nuovo con un'assiduità davvero lusinghiera.

E Francesco parlava, parlava, e per seguitare li riaccompagnava sin sotto le loro case: instancabile podista, inesauribile portavoce di un ottimismo rincuorante anche se di bassa lega.

— Non capite — diceva — la bellezza di tutto ciò che ci circonda? Dell'aria che ci abbraccia, del sole, dei colori. Basta pensare al tramonto. O all'alba. E camminare. Non è forse bello camminare? Ahi — esclamava ogni tanto come fosse un intercalare: — Ahi —. Poi continuava imperterrito a enumerare i pregi del creato: — L'acqua, che ne dite dei fiumi e del mare? E della pioggia? Quando finalmente piove dopo una giornata di scirocco? — Andava avanti per ore. Ma, nonostante non dicesse nulla di nuovo, chi si trovava in quel momento ad ascoltarlo rimaneva colpito che argomenti tanto ovvi suonassero nuovi.

— E l'amore? Solo attraverso l'amore abbiamo la speranza di salvezza. Ahi.

Cecchino, lo chiamavano gli amici; affettuoso diminutivo e un modo scherzoso per dirgli che era caricato.

— Ma quando farai centro? — lo stuzzicavano i più furbi — con tutta la tua esaltazione riesci forse ad evitare le grane?

— No — rispondeva Cecchino, e si sentiva fremere di felicità. Spiegava allora con aria estasiata come si apprezza il benessere interiore e la salute fisica quando se n'è stati privi per molto tempo, e con quale diverso spirito è possibile rinascere. Si era convinto dell'esistenza di una legge di compenso. Grato per aver avuto la possibilità di una tale scoperta, si era persuaso che se anche le cose avessero dovuto cambiare domani stesso, lui era ormai al sicuro da ogni tormento. Aveva finalmente la certezza di potersi adattare alle circostanze più diverse e mantenere una lucidità e un buon umore che caratterizzavano la conquista d'uno spirito chiaro e vigoroso. Gli amici lo pigliavano in giro sorridendo con condiscendenza; ma a danno del loro sarcasmo, in verità sempre più lieve, dovevano convenire, malgrado la fredda ragione, che la grottesca delirante semplicità di Cecchino favoriva un aumento di buoni propositi.

Intanto il filo d'acciaio percorreva la sua strada. Dove passava raddrizzava un nervo, stimolava un muscolo, liberava un vaso sanguigno ostruito accelerando l'irrorazione. Qualche volta un intoppo, una marcia indietro. La punta aveva incontrato un ostacolo.

— Ahi — esclamava Cecchino senza perder tempo a indagare sulla causa delle trafitture. Riprendeva subito a rallegrarsi d'esistere, attribuendo l'inconveniente a un richiamo alla realtà e a una esortazione a muoversi. Così che il filo d'acciaio, sollecitando il subitaneo movimento, aveva modo di infilarsi da qualche altra parte, animando il pupazzo.

Quando avrebbe raggiunto il cuore trafiggendolo a morte? La moglie rabbriviva prefigurando la fatale conclusione del proprio errore. L'amore e la devozione erano raddoppiati d'intensità; tuttavia cercava di evitare la compagnia di Francesco: troppo dolore le procurava la vista dell'inconsapevole, troppo grande il rimorso di aver taciuto e di non saper più parlare.

Nel frattempo Cecchino pareva non avesse nessuna intenzione di morire. Anzi, non bastandogli la sua, si intrometteva anche nella vita altrui. C'è

qualcuno che prende parte a vicende che non siano le proprie! eccezione strabiliante dalla quale forse era possibile trarre qualche vantaggio, pensava chi, elencando gli avvenimenti dei quali era stato protagonista, si dilungava in particolari per accrescere l'interesse.

L'ingenuità di Cecchino non gli impediva di avvedersene; ma non era appunto un po' d'aiuto che voleva arrecare? Costi quel che costi; e più costava, più grande era il piacere. Tutto sommato ebbe anche delle delusioni. Molti lo invitavano senza tante cerimonie ad impicciarsi dei fatti suoi. Altri, dopo aver esposto in parte i propri problemi, a mezza strada del racconto s'interrompevano, ritenendo forse insufficiente l'autorità di un uomo dall'aspetto così poco austero.

Ma ciò non doveva avvilirlo perché imperterrito si cacciava in faccende sempre più ingarbugliate con zelo giocondo.

Senza discriminazioni di sorta, Cecchino si arrovellava per chiunque gli si rivolgeva. In egual misura dividendo affanni dalle svariatissime entità.

Se la figlia della portinaia aveva rotto la bambola, ebbene, le parole di conforto che gli si affollavano sulle labbra non differivano molto da quelle che gli venivano altrettanto spontanee per consolare gli artefici di malefatte ben più gravi.

— L'unico dolorimetro che possiedo è il cuore — si rammaricava, conscio che tale organo non basta a provvedere a necessità che richiedono anche altri sommovimenti; tanto più che il cuore, dopo i primi battiti accelerati dalla partecipazione ai fatti appena esposti, se lo sentiva vibrare, suo malgrado, di una inaspettata, ingiustificata gioia segreta che non aveva niente da spartire, evidentemente, col dilemma in causa.

— Posso tutt'al più portare un po' di sollievo —. E sottintendeva « cuor contento ciel l'aiuta », nella speranza di un contagio improvviso. Ma successivamente, consapevole delle proprie deficienze, implorava: — Se almeno avessi tanti quattrini.

Alla tasca aveva messo mano assai più che non potesse permettersi, tacitamente approvato dalla moglie che presumeva imminente anche la fine di

tanto sciupio. E poi le forze della povera donna parevano scemare in proporzione al crescente vigore del marito. Niente più l'interessava all'infuori della sfibrante attesa estrema. Fortunatamente Cecchino passava la maggior parte del tempo fuori casa. Occupatissimo a vivere. A dividere col prossimo la propria energia. A mirare giusto.

Sino a quando non lo rivide più. Un giorno la scampanellata alla porta di casa assestò il primo colpo di presaga minaccia suonando breve ma dispositica. L'atterrita signora aprì l'uscio. Istantaneamente ebbe la conferma, dal volto appeso nel cupo pianerottolo (lo riconobbe poi come appartenente ad uno dei numerosi amici del marito), che l'esagerata agitazione non era vana recrudescenza.

— Una disgrazia — proferì colui in un soffio.

Dio mio, il termine era scaduto. La sciagurata vacillò, e appoggiandosi alla parete si mise una mano davanti alla bocca come per trattenere le domande. Oramai era fatta. Cessare così di vivere, d'un tratto. Non l'aveva forse sempre previsto? Ma dove? dov'era accaduto? « Ahi » avrà detto prima di spegnersi. Il rimorso le rodeva lo stomaco. Il pensiero dell'errabondo filo d'acciaio funestamente conficcato chissà dove, nel cuore? nel cervello? l'immobilizzava. L'altro non si decideva a parlare, e allora volle sapere: — Infarto? — Le sembrava la diagnosi più attendibile per una morte tanto inconsueta. Doveva certamente essere stata questa la sentenza del medico. A che scopo spiegare?

— No, no. È stato investito da un'automobile mentre attraversava la strada. Era sulle zebre. Essere travolto e morire è stato tutt'uno.

Un incidente. Quale impensata soluzione. Lo stupore per una simile eventualità, mai contemplata (che sciocca), si trasformò, giacché era accaduta, in un impercettibile senso di sollievo. Peregrino balenò il brillio dell'ironico decisivo verdetto. La staffilata ricevuta, per quanto crudele e inaspettatamente gratuita, la dispensava dal sentirsi colpevole. I fatti dunque non escludevano la realtà di una nuova rivoluzionaria scoperta terapeutica. Francesco aveva vissuto beatamente negli ultimi mesi, dissipando è vero virtù

preziose, grazie al metallico involontario rimedio. Se anche lei, che era così disperata e tanto sola, si fosse iniettata, insieme a della semplice acqua distillata, il filo posto dentro l'ago, poteva sperare, se la punta avesse attizzato propriamente il sistema nervoso, in un ritorno alla pace perduta. Una natura come la sua, mite docile assennata, prometteva esiti rassicuranti.

Mise un tegamino con la siringa sul fuoco.

La recente vedova fissava l'acqua mentre bolliva.

A meno che, le sovvenne, il meccanismo per raggiungere la felicità non sia più misterioso; un dono elargito senza rendersene conto. Se le cose stavano così, allora era possibile che il prodigioso filo d'acciaio non fosse affatto prodigioso, ma si fosse invece smarrito cadendo per terra anziché scivolare fra le morbide carni di Cecchino.

Chissà.

NOTA SU D. J. ENRIGHT

di

G. Singh

Insieme a Philip Larkin e a Tom Gunn, Enright è uno dei più valenti poeti della generazione post-audeniana, una generazione che, almeno per quanto riguarda Enright, è ancora legata a quello che vi è di poeticamente più maturo nella poesia di Auden. E dire questo di Auden è un altro modo di significare l'eredità eliotiana e poundiana nella sua forma più sottile e più maturamente e compiutamente assorbita. Enright è uno dei cosiddetti poeti arrabbiati degli anni '50 che si occuparono dei problemi della vita e della società contemporanea, il che imponeva loro l'uso di un linguaggio apertamente apoetico, giornalistico e anti-sublime. Il tono satirico-ironico, insieme ai motivi di un *engagement* etico-sociale che si risolvono attraverso l'*interplay* degli *understatements* felicemente colti e collocati, fa sì che la dizione della poesia di Enright sia del tutto spoglia di velleità poetiche o melodiche.

Un'altra caratteristica della poesia di Enright — e gli unici poeti contemporanei che gli sono affini in questo sono Lawrence Durrell e Alan Ross — è lo sfondo, che risulta essere qualcosa di più che non soltanto lo sfondo internazionale e cosmopolita della sua ispirazione e della sua arte. Aver viaggiato ed esser vissuto in paesi così disparati non ha significato per Enright raccogliere semplicemente delle impressioni di natura paesistica o sociale, ma immergersi in una luce ambientale che gli ha dato lo spunto psicologico. I vari aspetti, i vari contesti della scena umana nella sua apparente varietà ma fondamentale unità costituiscono sia lo sfondo psicologico-spirituale-geografico sia il punto di riferimento del mondo poetico di Enright. Ma l'osservazione della scena umana comporta un incessante sforzo, creativamente ispirato e sostenuto, di autoanalisi, un'autoanalisi che serve poi di base alla cosiddetta « critica della vita ». L'ingrediente moralistico in questa « critica della vita » non viene determinato nel caso di Enright da convinzioni etico-filosofiche, ma da una pura, spietata, onesta intelligenza che a volte si identifica con l'ironia ed a volte col sarcasmo. Quella di Enright può chiamarsi poesia di autoanalisi, di appassionata e nello stesso tempo disinteressata osservazione, di un impegno sociologico-morale che si serve non di affermazioni ma di impressioni o intuizioni presentate come dati scientifici in tutta la loro esplosiva potenza poetica abilmente occultata e quasi neutralizzata.

D. J. Enright è nato nel 1920 e ha studiato a Cambridge dove è stato allievo di F. R. Leavis. Ha insegnato letteratura inglese in vari paesi, ad Alessandria d'Egitto dal 1947 al 1950, in Giappone dal 1953 al 1956, presso la Free University di Berlino dal 1956 al 1957, a Bangkok dal 1957 al 1959 e dal 1960 è professore nell'Università di Singapore. Ha pubblicato:

Poesia: The Laughing Hyena, 1953; Bread rather than Blossoms, 1956; Some Men are Brothers, 1960; Addictions, 1962; The Old Adam, 1965; Unlawful Assembly, 1968.

Romanzi: Academic Year, 1955; Heaven knows where, 1956; Insufficient Poppy, 1960; Figures of Speech, 1965.

Critica letteraria: The Apothecary's Shop, 1957; Conspirators and Poets, 1966.

Ha dato la sua collaborazione alla famosa rivista di Leavis « Scrutiny », pubblicandovi soprattutto saggi sulla letteratura tedesca, su Goethe, Rilke, Georg, Hölderlin e Thomas Mann. Ora collabora con le riviste « Encounter », « London Magazine » e « Listener ». Ha inoltre tradotto e curato The Poetry of Japan e ha scritto un libro di viaggi in Giappone, The World of Dew, 1955. Tutte le poesie qui tradotte sono tratte dal volume Addictions, 1962.

POESIE

di

D. J. Enright

Versione di G. Singh

LA SCUOLA DEL VILLAGGIO

*In Francia si bruciano i carciofi
per tenerne alto il prezzo.
Come una volta gli ebrei venivano inceneriti
per tenerne alto il prezzo.
(Ora un ebreo medio vale un po' di più
di quanto valesse prima della guerra).
Oh come il Mondo, la Vita, il Tempo deflorano i poeti
per tener su il prezzo della poesia.
(Tuttavia non abbastanza efficientemente,
non sufficientemente efficientemente).
Come assottigliamo le nostre buone intenzioni
per renderle migliori di quelle cattive.
Come falciamo i nostri amici,
per tener alto il prezzo della lealtà.
Come riariamo i nostri amori
per aumentare il valore dell'amore.
Fuori delle capanne crescono le verdure;
dentro gli amori banali.*

*Poiché la terra, dicono, è fatta così;
non hanno alcun concetto dell'economia moderna.
Noi li educiamo a sacrificare le loro vite,
per tenere su il loro prezzo della vita.
I carciofi raggiungono buoni prezzi in Francia.
C'è stata sempre troppa vita in Asia.*

NOTIZIE

*Era stato tutto raccontato da un pezzo.
« C'era mia moglie rivestita di cento pezzi »,
« i cadaveri ammucchiati sull'erba, l'odore è terribile »,
« il fumo della guerra è blu, le ossa dell'uomo bianche ».*

*Una vecchia storia sulla quale
i principianti possono affondare i loro denti,
qualcosa che potrebbe fare parte marginale
di una convenzionale commedia a colori,
o degli slogan con cui si fa appello alla carità.
Quel che leggiamo è un altro genere di guerra, la guerra più intellettuale,
quella che va bene per noi. La vera guerra sotto la guerra.*

*Sopra un piccolo paese in guerra — dicono i giornali —
l'aereo appartenente ad una potenza straniera
spara contro l'aereo — e lo manca di mira — appartenente ad un'altra potenza
[straniera].
Il che costituisce un incidente internazionale.*

*I cadaveri colpiti davvero, e nel punto giusto, sull'erba,
le donne in stracci, i bambini bianchi affamati —
questo non è un incidente internazionale:
neppure nazionale o appena. Solo un vecchio racconto noioso.
È un fatto abbastanza sorprendente che Tu Fu l'abbia tirato fuori.*

RIFLESSIONI SULLA LETTERATURA STRANIERA

I racconti composti dai miei amici sono molto tristi.

Confinano col morboso, cosa di cui nelle letterature straniere possiamo benissimo compiacerci, perché non possono veramente corrompere, perché non ci si aspetta che si possa fare delle discriminazioni.

(Talvolta mi chiedo: vivo in paesi stranieri solo perché non possono corrompermi, perché nessuno può chiedermi di fare l'interminabile sforzo della discriminazione? l'esotico: un riposo dal significato).

(« L'ufficiale non prenderà parte ad alcune attività di carattere politico » dice il mio contratto, « nella zona in cui presta servizio ». Ma tutte le attività sembrano politiche).

In ogni caso i racconti dei miei amici sono molto tristi.

Temo che per la maggior parte siano anche veri, dando per scontati gli abbellimenti dei miei amici eleganti.

Al centro dell'ideogramma vi è sempre un uomo o una donna che soffre.

Ricordo l'amica del mio amico, una barista di Shinjuku, in un club-letterario, non aveva né mani nivee né occhi da prugnolo (sebbene fosse tutt'altro che mentalmente pigra),

non era né testarda né vecchia; di lei il mio amico

(un ex-delegato del P.E.N. Club) diceva bisbigliando:

« La storia della sua vita potrebbe costituire un libro. Te la racconterò un giorno... ».
Quel giorno non venne mai. Ma posso immaginare la storia.

L'amica del mio amico faceva anche delle cravatte di pelle; il mio amico me ne diede una, come regalo d'addio, come ricordo particolare della sua terra.

È elegante, ma quando la indosso m'irrita il collo;

e bisbiglia dicendo che niente è esotico,

se ci pensi, se non temi il rischio per un'ora o due;

che solo la letteratura straniera è la letteratura più scadente, che non lo è praticamente nessuna vita.

LA CINTURA VERDE

*Un lento pullman li portò fuori dello smog della città
in un parco nordico, nella bruma di un sobborgo.*

*Tuttavia il suo cuore sofisticato
voleva un semplice tocco di corteggiamento.*

*Lei si nascose tra i pergolati, si soffermò dietro gli alberi,
sedette su una panchina, in disparte come una donna abbandonata;
senza una sola parola di compiacimento, un grido di gioia, un cenno,
sebbene il corteggiamento fosse l'ultima tattica che essi potessero
usare. (Anzi, una elaborata casistica).*

Sin dall'inizio il loro non fu che un lungo non corteggiamento.

*Scivolando sulle foglie, camminando sulla punta dei piedi
come veri amanti, egli la trovò quasi con rimpianto; la perse; la trovò di nuovo;
senza osar dire neanche una volta: « Vieni, cosa credi che siamo? ».*

(Non pensavano, per esempio, che erano bambini).

*C'erano tante domande che non si potevano fare,
perché ne conoscevano già le risposte. (Eppure
c'era tanto da dire fra persone colte come loro).*

*Avvinti l'un l'altra fra le non lecite braccia
(la notte li invitava a questo calore familiare)
rabbrivivano. Non tremavano. Rabbrivivano.*

*Apparve la luna infine,
e essi si videro in quella strana oscurità tanto chiara,
e notarono come tenessero
ciò che nessuno dei due poteva prendere o lasciare.*

E i pini piansero. « Devono essere curati ».

Egli pensò a « quella fallacia patetica ».

Lei meditò « un'altra sera da dimenticare ».

Non potevano partire, non potevano restare.

*La bruma che li proteggeva
andava marcendo lentamente.*

« PERCHÉ LA SUA POESIA NON È PIÙ PERSONALE? »

Be', signora, non sono mai stato personale.

Non ebbi mai l'occasione di esserlo.

*Ero un povero ragazzo, che vinse una borsa di studio
e finì per diventare un caso, una crisi
e (solo che questa parola non era allora conosciuta
fra di noi) un simbolo.*

*La vita cominciò in maniera sbagliata
ed è andata avanti così.*

*A sedici anni mi sono innamorato —
lei (lo scoprii più tardi) era l'amante precoce
del prodigo figlio del Sindaco.*

*Stetti muto sotto la sua camera da letto —
viveva in un bar gestito da suo padre
che doveva occuparsi della licenza —
e fui premiato con il tremito del bordo delle sue tende
e con un sacco di pioggia.*

*Arrivai a casa come un simbolo in erba,
con un cattivo raffreddore in testa,
ed è andata avanti così.*

*Vinsi un'altra borsa. (I simboli
hanno la tendenza a ripetersi).*

*E gli zii che dovevano mantenere la nostra famiglia
ebbero molto da dire su questo punto.*

La classe operaia è contro i simboli.

*Coltivai il mio giardino,
che diede le erbe comuni o sofisticate.*

*Venne fuori un grembiule d'avena selvatica
e trovai la campagna già coltivata.*

Potevo sentire il simbolismo insinuarsi tra le giunture.

Era contagioso? Ma mia madre non lo prese.

*Quando il fare era di moda, feci troppo poco;
quando non lo era, feci troppo.*

*Pubblicai una poesia
(e i dittatori non leggono mai le poesie)
e un dittatore la lesse.*

Cominciai a sospettare che i simboli avessero il senso dell'umorismo.

*Se nominavo la parola « arte », sembrava
che io fossi un reazionario, oppure un radicale.*

*(Chi altri potrebbe scrivere sul Times sulla base di una conferenza noiosa?).
Divenni la personificazione della libertà violata, o della libertà malusata.*

*Mi invitavano a pronunciarmi sui grossi argomenti,
ma non fui fucilato né divenni cavaliere.*

*Crebbi troppo grande per le mie scarpe,
e mi crebbe un callo.*

Perfino i simboli possono perdere il cuore.

*Ora mi hanno abbandonato come un caso disperato —
potrei cominciare ad essere personale in qualunque momento, signora.*

I PRIMI SVILUPPI DEL PENSIERO E DEL LINGUAGGIO DEL MACHIAVELLI

di

Fredi Chiappelli

1. Testi.

Il materiale documentario su cui si può esplorare la prima attività del Machiavelli, e tentare una caratterizzazione di pensiero e di linguaggio, è tutto connesso con il lavoro da lui svolto in qualità di Segretario capo della seconda Cancelleria del governo fiorentino fra il 1498 e il 1512; ma deve essere discriminato in varie categorie.

Si incontrano anzitutto quegli scritti, già editi fin dal XVIII secolo, che vanno sotto il nome di *Legazioni e Commissarie*; disponibili oggigiorno nell'edizione ormai quasi centenaria di Passerini e Milanesi (Firenze, 1873-77) e in quelle su essa esemplate.⁽¹⁾ Queste *Legazioni e Commissarie* sono i dispacci inviati dal Machiavelli alla Signoria fiorentina quando si trovava in missione, o diplomatica, o amministrativa, o segretariale; esse costituiscono perciò un primo tipo di « scritti di governo », nel quale tuttavia sono da distinguere tre categorie. La prima è quella degli scritti redatti dal Machiavelli interamente per proprio conto e di propria mano, come accade nelle missioni in cui egli è solo e responsabile; come per esempio nella legazione al Duca Valentino quando questi si trovò in pericolo per la ribellione dei suoi condottieri. La seconda è quella degli scritti redatti a nome dei componenti di una missione; ne dà un esempio la prima legazione in Francia, dove il Machiavelli era stato mandato con Francesco della Casa e scriveva a nome di tutti e due, con responsabilità comune. La terza comprende i dispacci più propriamente segretariali scritti dal Machiavelli fuori sede, cioè quei dispacci che egli vergò di proprio pugno e probabilmente talora anche redasse, ma che sono firmati da un capo-missione responsabile; è il caso della commissione al campo contro i pisani, dove il Machiavelli fu inviato quando l'anarchia dei mercenari

⁽¹⁾ Per tutte le notizie biografiche e bibliografiche si rimanda alla monumentale *Vita di M.* di ROBERTO RIDOLFI, Roma 1954², trad. ingl. a cura di C. GRAYSON, London 1963.

raggiunse il suo colmo con il sequestro del Commissario generale fiorentino Luca degli Albizi; e qui il Machiavelli scrive a nome di Luca degli Albizi, e poi, dopo la sua partenza, a nome del suo successore Piero Vespucci. È il caso pure della prima missione a Cesare Borgia, quando costui aveva fulmineamente conquistato Urbino: nel giugno 1502 il governo di Firenze gli invia il vescovo Francesco Soderini con Niccolò Machiavelli per accompagnatore e coadiutore, e le lettere, anche se scritte in comune e magari redatte interamente dal Nostro, sono sotto la responsabilità dell'ambasciatore in titolo, e da lui firmate.

Oltre a questo tipo di dispacci, che, nelle tre varietà descritte e quindi con diversa gradazione d'integrità, offre la caratteristica di scritture individuali non solo nella redazione ma nella concezione, si hanno altri due tipi di testi: le minute autografe delle lettere scritte dal Machiavelli in ufficio, per conto della amministrazione dei Dieci di Balìa a cui era addetto; e le copie, non autografe, dei dispacci rogati o dettati o comunque redatti sotto la responsabilità del Machiavelli. Tali testi sono assai numerosi, e per la quasi totalità inediti. Lasciando per il momento da parte il secondo tipo, che introduce a problemi congetturali meritevoli di essere descritti a sé, consideriamo il primo costituito dall'insieme degli scritti di governo autografi. Tale insieme comprende le minute dei dispacci emananti dall'Ufficio dei Dieci, che si occupavano della condotta delle guerre, del movimento dei commissari e vicari periferici, ed anche di questioni diplomatiche (benché la politica estera fosse essenzialmente il lavoro della prima Cancelleria); poi alcuni verbali raccolti dal Machiavelli in occasioni particolarmente importanti (come quella della seduta in cui si dibatté e decise l'impresa *de debellanda Cascina*); e infine dei sommari di notizie estratti da lettere e dalla cronaca quotidiana, che sembrano essere stati stesi per l'ufficio (e non in vista di rielaborazione storica o teorica).

Lo studioso che prende ad esaminare questi autografi si trova di fronte ad un problema preliminare di grande importanza: il definire in quale misura la personalità del Machiavelli potesse affermarsi in scritture di natura cancelleresca. Un certo numero di assaggi diretti a tale misurazione è consentito da un abbondante materiale oggettivo tramandato dai minutari: vi si incontrano infatti numerosi appunti di pro-memoria raccolti per la successiva redazione di lettere, il che permette una prima valutazione del rapporto fra il testo succinto fornito al M. dagli organi di governo a cui serviva e il testo esteso poi emanato dalla sua mano; vi si incontrano redazioni successive di una stessa lettera; e soprattutto numerosissime cancellature e correzioni, che aprono ampie e suggestive visioni sui movimenti di pensiero e sulle scelte espressive dello scrittore. Anche queste correzioni, essendo di diverso ordine, possono essere utilizzate diversamente: ci sono anzitutto le correzioni del Machiavelli ai suoi propri testi; e poi le sue correzioni a testi scritti da altre mani; e infine persino correzioni di altre mani a testi del Machiavelli: e non sono fra le meno curiose.

2. Il problema della caratterizzazione.

Il problema più generale che si deve tener presente volendo trattare il tema che ci siamo proposti, è quello di valutare la posizione del Machiavelli nel suo ambiente naturale e nel suo ambiente tecnico; per rendersi conto per esempio di quanto un determinato concetto o un termine o un modo d'impostare il ragionamento siano peculiari del nostro scrittore, o siano indifferentemente comuni al modo di pensare o di esprimersi della Cancelleria dove lavorava o addirittura di quella sezione sincronica della Firenze repubblicana. Questo problema è ancora addirittura da impostare nei suoi termini precisi; e dovrà necessariamente avanzare in un gioco di successive ipotesi e verifiche, nuove ipotesi più precise e nuove verifiche, e così via. Già duplice nelle sue grandi linee (per lo stabilire la posizione del M. relativamente all'ambiente fiorentino in cui era nato e cresciuto, e relativamente all'ambiente cancelleresco che lo conteneva) il problema infatti si moltiplica al momento di considerare influenze personali; sia nel senso delle influenze subite dal M. in presenza di uomini di particolare rilievo o di particolare vicinanza, come per es. Marcello Virgilio, successore del Poliziano sulla cattedra dello Studio fiorentino, e capo della prima Cancelleria; sia nel senso delle influenze reciproche, cioè di più che probabili riflussi d'influenza del M. verso il suo ambiente in generale e verso le singole personalità che lo componevano (come per es. quella del suo collaboratore, amico e ammiratore Biagio Buonaccorsi).

Si può sperare che un così vasto problema di localizzazione personale nelle coordinate di una tradizione come quella della Firenze repubblicana possa un giorno avanzare. Esiste infatti un vasto progetto di portare alla luce tutti i documenti della politica estera fiorentina di quel periodo, dalla cacciata al ritorno dei Medici: il che permetterà naturalmente diffuse e minuziose operazioni di confronto, e chi sa quante rettifiche. Per il momento, a guisa di prima ipotesi, si è condotta un'indagine monografica sui testi descritti sopra, e ne è stata curata una scelta assai ampia; destinata ad offrire un quadro di continuità quasi quotidiana dell'attività del Machiavelli fra il 1498 e il 1512, cioè una presentazione dei documenti che possono illustrare la preistoria del *Principe*, dei *Discorsi*, ecc. Questa pubblicazione sarà distribuita su parecchi volumi, il primo dei quali è in corso di stampa nella serie degli « Scrittori d'Italia » dall'editore Laterza.

La premessa necessaria per affrontare questo primo tentativo di caratterizzazione è quell'abbondante materiale di abbozzi e di correzioni che gli autografi ci offrono. Esso testimonia obiettivamente i vari aspetti di un intervento personale machiavelliano sia nella concezione che nell'espressione dei testi cancellereschi a lui affidati per ufficio. Ci permetteremo perciò di passare rapidamente in rivista alcuni dei principali casi in cui tale intervento della personalità si viene manifestando.

2A. **Appunti di pro-memoria.** Il tipo di appunto con cui il Machiavelli raccoglieva dai suoi capi l'incarico di redigere una lettera è molto succinto. Scegliendo fra i documenti dei primi anni il tipo più esteso che si trova è il seguente: « *Ai Commissari di Modigliana*

- 10 ottobre 1498. *Lectera come haranno inteso el seguito di Marradi et che circa allo unirsi et l'altre cose pertinenti alla impresa e' tocha ad pensarvi ad voi (voi è cancellato e poi corretto in loro); et che non importa molto le fanterie sono in Modigliana si dissolvino; et che el nipote di messer Achille Tiberti è soprapagato 60 ducati d'oro in oro*»; oppure, per un personaggio più importante: « *Ad Giovanpagolo Baglioni - 4 ottobre 1498. Lectera facta in raccomandigia di Paganino da Orvieto che era stato preso o ad Pacciano o ad Panicale per ripresaglie di Orvieto*»; oppure: « *Al Commissario e Capitano di Barga. 26 febbraio 1499. Che facci restituire ad Giovanni Antonio da Ascesi robe che furno tolteglì da' contadini, uscendo lui di Pisa et sotto salvocondotto dello Oratore di Milano residente a Lucca, et governi la cosa in modo che non dispiaccia a' contadini* ». Come si vede dalle date, siamo nei primissimi tempi del lavoro del Machiavelli. Va infatti ricordato che la sua nomina è del giugno 1498, e che il primo testo da lui redatto e a noi pervenuto è del 14 luglio dello stesso anno. Non sarà male ricordare qui anche il problema di stabilire se la collaborazione del M. con gli uffici del governo fiorentino non risalisse più addietro nel tempo. È questo un problema biografico che interessa d'avvicino anche il tema che ci siamo assunti di cominciare ad esplorare; ed anche questo problema è lungi dall'esser risolto in maniera definitiva. Le ricerche del Rubinstein hanno stabilito che, candidato all'ufficio di segretario capo della seconda Cancelleria delle lettere dei Signori già nel febbraio del 1498 (e allora non eletto), Niccolò Machiavelli fu di nuovo candidato quando, alcuni mesi più tardi, una epurazione anti-savonaroliana rese liberi diversi posti governativi. E fu eletto questa volta in luogo di ser Alessandro Braccesi privato dell'ufficio, e per il residuo di tempo della nomina Braccesi, cioè un anno e mezzo circa.⁽¹⁾ La nomina sarà poi regolarmente rinnovata secondo la norma della riconferma annuale. Il Rubinstein ha sottolineato il carattere politico della nomina, che viene a coincidere con l'assoluta mancanza di prove documentarie di un eventuale impiego precedente del M. negli organi del governo fiorentino. Fra gli autografi si hanno sì sommari di lettere e di notizie che risalgono indietro fino al 1495, ma fanno parte di serie di registi a cui hanno lavorato anche altri segretari colleghi e collaboratori del Machiavelli, e che si spingono poi ad anni ulteriori, senza portare nessuna prova di una compilazione periodica: anzi orientando piuttosto a supporre un riordinamento stabilito ad un momento determinato, posteriore all'assunzione del Machiavelli. Infatti i quinterni di varie mani che contengono questi registi sono datati a tergo e progressivamente dalla mano del Machiavelli.⁽²⁾

⁽¹⁾ NICOLAI RUBINSTEIN, *The Beginnings of Niccolò Machiavelli's Career in the Florentine Chancery*, in « Italian Studies », XI (1956), pagg. 72-91. Importante per la posizione del M. nel suo ambiente è il libro di FELIX GILBERT, *M. e il suo tempo*, Bologna 1964, pp. 59-106.

⁽²⁾ L'estratto di lettere dei Dieci dal 1° aprile 1497 al 1° aprile 1498 conservato alla Riccardiana di Firenze (cod. 3627) attribuito dal Tommasini alla mano del M., dal Gerber (con un abusivo fotomontaggio) a quella di Marcello Virgilio, non sembra essere né dell'uno né dell'altro; bensì della mano di un altro segretario. Cfr. GERBER, *N. M. ecc.*, Gotha 1912, rist. anast. 1962.

Ora, in questi primi mesi di lavoro, gli appunti di pro-memoria abbondano, sempre in forma sommaria come negli esempi che si sono citati, anche quando contengono in nuce una riflessione derivata: « *Ad Marco Baroncini. 4 ottobre 1498. Lectere che non proceda contro ad quelli di Matteo di Gorelli da Calvoli per omicidio commesso nello figliolo del fabbro di Calvoli, omicidio respecto alla qualità de' tempi* ». La sommarietà del rilievo mnemonico si rivela anche attraverso segni di spontaneità lessicale: « *Patentes a Noferi di Giovanni Ridolfi che possa gastigare chi assassinassi la strada fra Ponte ad Sieve et in Casentino* » (8 dicembre 1498). Ma fino dai primi mesi si trovano anche appunti assai più succinti, come per es.: « *Ad Riccio de Campogiallo - Una letera confortatoria* » (26 gennaio 1499); oppure « *Ad Empoli - letera illius tenoris* » (11 febbraio 1499); o poco più: « *A Priore Martini - Che aspectiamo quello barà ritracto da quelli prese nella Trappola* » (1° dicembre 1498); « *Al Vicario di Lari (= Piero Rucellai) - Che li facci dare scorta* » (18 ottobre 1499). E infine, qualche anno più tardi, si trovano appunti ancora più schematici. In un foglietto, datato da P. Ghiglieri alla fine di marzo 1501 ⁽¹⁾ si trova la scheletrica lista: « *Ad Livorno. - Ad quello della torre. - Ad Cascina. - Ad Peccioli che nel comune di Ligoli le ma... - Ad Pistoia. - A lo ofitiale di Bibbiena. - ...che quelli di Montescudaio possino rifuggire el bestiame ne' luoghi vicini senza preiuditio* ».

2B. Correzioni. Le numerosissime cancellature e correzioni del M. ai suoi propri testi offrono ampia testimonianza non solo di ripensamenti della materia, cioè di interventi di concetto, ma anche di una continua attività di scelta espressiva, sia nel campo del lessico che in quello della sintassi. Una bella correzione lessicale, istruttiva anche dal punto di vista dell'indole personale e dell'attitudine fiorentina verso la prima impresa di Cesare Borgia, si legge nella patente preparata per Filippo Lorini il 16 novembre 1499. Ivi il M. aveva scritto del Balì di Dijon (uno dei dignitari francesi mandati a sostegno del Valentino): « *Capitano generale delle genti d'arme vengono in Romagna alla expugnazione d'Imola et Furlì* »; ma poi corregge (pensando anche a Caterina Sforza, signora di Imola ed alleata di Firenze), cancellando *-ugnatione* e lasciando l'*exp-* iniziale: « *exp-editione d'Imola et Furlì* ». Altre correzioni di ordine lessicale possono mostrare una tendenza a sacrificare i termini più ricercati che occorrono prima alla mente del Machiavelli per altri più familiari; così nella lettera del 12 settembre 1498 aveva scritto « *il che redundando in utilità* » e corregge « *il che retornando utilità* »; in quella del 21 agosto dello stesso anno, girando uno di quei solenni richiami a principi generali ed all'esempio classico, che gli sono caratteristici fin dal principio, rettifica un *antiquissima* nel più trattenuto e più efficace *antiqua*: « *Perché da nessuna cosa è tanto laudabile uno Capitano quanto del seguitare celeremente la victoria: perché la è sententia antiqu(issim)a el differire nella occasione instante essere perniciosissimo* ». Frequenti

⁽¹⁾ P. GHIGLIERI, *Un inedito del Machiavelli*, in « La Bibliofilia » 1966, pagg. 165-177. Il foglietto menzionato sopra si trova all'Archivio di Firenze, Acquisti e Doni, Busta 1, inserto 3, c. 1r a destra; proviene dall'acquisto Guasti, 1880.

sono i casi di soppesamento e scelta lessicale in base alla proprietà: « *Havendo bauto secondo la consuetudine nostra sopra di ciò matura consulta, ci siamo resoluti che sia optimo partito per la presente ritirarsi (corretto sopra ridursi) ad le stanze et ridursi (corretto sopra ritirarsi) ad mancho spesa ci è possibile; et questo ci è parso più salutifera deliberatione per più cagioni: prima... etc.* » (Ai Commissari in campo a Cascina, 5 ottobre 1499); dove si può notare l'assestamento lessicale dettato dall'appropriatezza dei due predicati, ed anche, per le strutture sintattiche, l'inserimento di una coordinata esplicativa: dopo la parola *possibile* aveva cominciato a scrivere « *per (più cagioni)* », e poi, cancellatala, aggiunge l'inciso « *et questo ci è parso, etc.* ».

Infatti le più frequenti correzioni di ordine sintattico presentano casi di aggiunta e in specie di inserimento di clausole integrative. Si tratta spesso di elementi complementari, come nell'esempio semplice della lettera del 1° dicembre '98; qui aveva cominciato a scrivere: « *Siamo certi che si achorzando insieme ne riporteranno victo...* », poi cancella *victo(ria)* ed inserisce: « *ne riporteranno con utile et honore loro et exaltatione et gloria nostra indubitata victoria* ». Oppure si tratta di una coordinata che integra il quadro della situazione; il M. scrive per es. (12 sett. '98): « *conoscendo quello che havete loro esposto essere vero* », poi cancella *essere vero* e costruisce « *conoscendo quello che havete loro exposto et che hora noi vi habbiamo replicato essere vero* ».

Ma più illustri correzioni di ordine sintattico aprono vedute ampie sulle strutture d'impostazione del pensiero e sulle costanti di scelta espressiva a cui si farà cenno più avanti. Per esempio, una lettera diretta ad un personaggio d'importanza come Galeazzo Visconti (13 marzo 1499) ci conserva nella minuta autografa tracce di interessanti esitazioni sul modo di costruire il pensiero. In un primo getto il Machiavelli presceglie la struttura di periodo a lui più cara in questi anni (e che del resto rimarrà largamente favorita anche negli anni delle grandi opere teoriche), la struttura concessiva: « *Noi non vorrem(m)o havere (ad) adoperare la Magnificentia Vostra in cose poco degne di quella: pure stretti da la necessità... etc.* ». Cancellata questa prima redazione, il M. si volge all'altra sua grande struttura sintattica, quella ipotetica; la quale non di rado per lui può essere anche fittizia, cioè prescelta per esporre quale reggente una proposizione che in realtà è una subordinata causale. È proprio il caso che ha sotto mano: e scrive: « *Se alla Magnificentia Vostra parrà che noi con troppa fiducia la affatichiamo, etiam in omni minima cosa, ne è cagione non alcuna prosumptione, ma solum el desiderio...* » etc.

Correzioni di concetto e di lingua si trovano anche in autografi di carattere non epistolare. Nel giugno 1501 il Machiavelli fu uno dei due testimoni agli interrogatori subiti da Piero Gambacorti, e redasse due verbali, che non solo presentano qualche correzione nella minuta, ma portano rettifiche di mano del Machiavelli anche nella copia che ne fu tratta per le filze dei Dieci. Considerando solo queste rettifiche, si nota anche al più rapido esame che il M. interviene per precisare il pensiero: alla frase « *Domandato come egli era ito* » aggiunge « *ultimamente* »; alle parole « *si sarebbe anche fuggito, se non che* » inserisce « *con tutto che fussi suto preso senza sua colpa etc.* »; alla determinazione « *messer Stefano lo scripse* » sosti-

tuisce « *fu scripto* »; corregge « *pagare 50 huomini d'arme* » in « *pagare 50 balestrieri a cavallo* »; e così di seguito. Lo stesso testo ha correzioni sintattiche che tendono a rendere più limpidamente il pensiero; per es. in luogo del frettoloso appunto « *et quivi stecte fino ad nocte et non volendo di poi tenerlo più si uscì di quivi* » si trova il più nitido « *di poi se n'entrò in casa un Franzese dove stette non molto* ».

Sono questi caratteri di limpidezza costruttiva e stagliatezza lessicale che emergono da un secondo genere di correzioni: quelle apportate dal Machiavelli a testi di altra mano. Ci sono naturalmente casi di correzioni insignificanti, come per es. quelle apportate alla zoppicante grafia latina del Buonaccorsi nell'indirizzo di una lettera al Podestà di Pistoia (17 agosto 1498), o inserzioni che rettificano una dimenticanza, come per es. nella scrittura di altra mano « *havessi commoda occasione di potere dimostrare ci pare sia al presente etc.* », il richiamo in margine che aggiunge dopo *dimostrare* le parole, di mano del Machiavelli, « *il suo buono animo verso questa città* ». Ma ci sono anche correzioni caratterizzate da un pensiero più terso ed energico, e da un'espressione più nitida. La lettera del 19 febbraio 1499 a Pierantonio d'Arezzo è di mano del Buonaccorsi e termina goffamente ed oscuramente: « *noi prependeremo a' danni loro colla ignominia tua* ». Il Machiavelli corregge di sua mano: « *noi sareno forzati ad fare qualcosa contro al desiderio nostro et honore tuo* ». ⁽¹⁾

Un terzo genere di correzioni, ben più raro ma interessante, rivela come talvolta ci fu chi volesse mettere un po' d'acqua nel vino del Machiavelli. L'ultimo paragrafo di una lettera alla Comunità di San Niccolò, del 3 dicembre 1498, è redatto dal Machiavelli come segue: « *Restaci solo confortarvi et ricordarvi che poi che la cattiva nostra fortuna vi è suta comune: se mai muterà volto (corretto sopra *achaderà tempo contrario*) noi opereremo in modo che della prospera voi sarete partecipi* ». Un'altra mano è intervenuta su questa fiera formulazione, grandiosamente illustrata dalla figura dell'avversa Fortuna, ha cancellato il testo dopo *ricordarvi*, ed ha sostituito la piatta e dolciastra formula: « *(ricordarvi) la buona guardia, et fare tutte quelle cose giudichiate tendere in beneficio di questa Repubblica della quale sempre fusti observantissimi et fideli* ». ⁽²⁾

2c. Altri indizi. Qualche altro elemento obbiettivo che può confortare l'ipotesi di una considerevole autonomia redazionale del Machiavelli è offerto da palesi interventi dei suoi superiori nei testi da lui preparati, da redazioni successive di uno stesso documento, da alcuni dispaggi scritti in proprio benché in veste di Cancelliere. Nella lettera ai Commissari in campo a Cascina del 10 ottobre 1499 il penultimo paragrafo, dopo disposizioni di varia natura, dice: « *Ingegneremoci mandare un nostro al bastione et Libbrafacta secondo e' ricordi nostri* ». ⁽³⁾ Ciò si riferisce ad una minaccia di incursione di Vitellozzo Vitelli, stimolato ad

⁽¹⁾ Arch. Stato Firenze, Dieci di Balìa, Miss. Int. 63, 132r.

⁽²⁾ Arch. Stato Firenze, Dieci di Balìa, Miss. Int. 64, 17v.

⁽³⁾ Arch. Stato Firenze, Dieci, Minut. Reg. 18, 263r.

uscire all'attacco dai pisani che volevano seminare in Val di Serchio. Questa minaccia era già stata segnalata ai Commissari il 7 ottobre (ivi, a carta 26or). Forse per lasciare intera ai Commissari la responsabilità in quel settore, fu giudicato opportuno togliere il paragrafo citato; infatti si legge in margine l'annotazione *stracciare et tacere*. La redazione sottoposta dal M. ai suoi capi sembrerebbe perciò non provenire da dettatura, ed essere anzi diretta in termini assai generali, a conferma degli elementi portati dai pro-memoria citati sopra. Così la lettera a Tommaso Scarlattini, Podestà di Barga, del 5 ottobre 1498, è interamente cancellata, e nel margine sinistro si legge la postilla *non probaverunt*. La commissione a Berto da Filicaia, stesa il 14 novembre 1499, è pure annullata dalla glossa *non ambulavit*; che si riferisce certo alla mancata partenza dell'inviato. La lettera a Lorenzo Spinelli del 18 settembre 1498 è pure cancellata, e postillata con un laconico e suggestivo *frustra*.

Il portare esempi di redazioni successive esigerebbe molto spazio: ci si contenterà perciò di un caso. Ad un dispaccio che annunciava la perdita probabile del bastione di Stagno, il Machiavelli reagisce molto vivamente, con uno di quegli scatti di umore che descriveremo altrove, e biasima Tommaso Capponi per la sua negligenza: « *Non sanza nostro dispiacere habbiamo inteso per la tua lectera come credi, non sentendo più trarre, el bastione di Stagno essere stato espugnato da' nimici; la quale cosa come passa con nostro danno se è vera, così anchora procede con vergogna et tua et di chi ha in governo le genti d'arme — essendosi perso in tale maniera (corretto su che si sia perduto) et stato si può dire toltovi d'in su gli o(c)chi: essendo maxime costì tante (corretto su quelle) gente d'arme quante vi sono. E se le altre fanterie (corretto su hanno) hanno qualche scusa, quelle del Capitano si possano male scusare* ». ⁽¹⁾ Però in una seconda redazione, sia spontaneamente, sia com'è verosimile per invito dei Dieci, il Cancelliere modera le sue critiche riducendo di molto il paragrafo, e spersonalizzandolo del tutto: « *Non sanza dispiacere habbiamo inteso per la tua lectera come credi, non sentendo più trarre, el bastione di Stagno essere stato expugnato da' nimici: la quale cosa ci ha dato molestia assai* ».

Infine, si possono prendere in esame da questo punto di vista alcuni dispacci scritti dal Machiavelli in qualità di Cancelliere e su argomenti di interesse pubblico, ma in persona propria. Se ne hanno già del luglio 1499, dopo appena un anno dalla sua assunzione in servizio; il che mostra fra l'altro con quanta rapidità e decisione il pensiero del M. raggiunse la sua autonomia anche nel quadro delle funzioni d'ufficio. Questi dispacci non vanno naturalmente confusi con le lettere cosiddette « familiari », che del resto, nei primi anni della sua carriera, sono tutt'altro che numerose. Basti anche qui, per ragioni di spazio, un solo esempio. Il 6 luglio 1499 il M. scrive a Pier Francesco Tosinchi, Commissario al campo di Pisa per informarlo della situazione politica; che egli scriva per conto proprio è dimostrato non solo dall'uso del pronome *io* (« *se io ho differito lo scrivervi...* ») ma dal riferirsi ai dispacci ufficiali come a scritti distinti: « *Quello che ci è di advisi di Vinegia ve lo*

⁽¹⁾ Arch. Stato Firenze, Dieci, Miss. Int., 62, 142rv.

scripsi biarsera nella lettera pubblica». Si notano in questo testo i tipici impulsi affettivi che le opere più tarde ci hanno insegnato a conoscere (« *se in questo mezo si potessi riavere Pisa – il che a Dio piaccia...* ») e non meno tipiche impostazioni di pensiero e di stile. Così la determinazione di alternative sfumate: « *Non parve ad questi Signori che 'l declararsi fussi utile et totaliter tagliare questa pratica pareva pericoloso* »; e così scelte sintattiche che diverranno costanti dello stile machiavelliano, come quella del costruito infinitivo o quella del giro negativo della frase: « *Ad che si è facto risposta ordinaria col mostrare tale cosa non si potere fare senza nostro manifesto pericolo* ». ⁽¹⁾ La conformità di questi dispaacci scritti sicuramente in proprio con tutti gli altri scritti a nome dei Dieci, è un elemento importante che viene ad aggiungersi agli altri che abbiamo passato in rivista; ed è conformità di impostazione del pensiero, e di vocabolario e di costruzione sintattica, in tutte quelle linee fondamentali di struttura che adesso passeremo brevemente a descrivere.

3. Lingua e stile del primo Machiavelli: lessico (termini).

La delicata distinzione fra i termini che il Machiavelli ha assunto dal suo ambiente ad un grado di tecnicizzazione già considerevole, e quelli che hanno subito la sua propria spinta tecnicante, non è possibile allo stato attuale delle ricerche, se non molto all'ingrosso. ⁽²⁾ Ma si può cominciare ad osservare che fra le parole destinate ad occupare un luogo importante nella terminologia machiavelliana, alcune compaiono relativamente di rado nei primi testi, mentre altre sembrano senz'altro assunte da un uso tecnico ambientale.

Fra queste, si nota subito ovviamente la vasta adozione dei latinismi cancellereschi. Sarebbe vano cercare di rendere ragione delle singole scelte che hanno portato nel testo una formula latina tradizionale, giacché tipi come *demum*, *eodem tempore*, *immo*, *interim*, *praesertim*, *similiter*, *solum*, ecc. si trovano indifferentemente accanto ai loro corrispettivi volgari, e sembrano essere emersi per semplice forza d'inerzia. In certi casi, e sottilizzando un tantino, si può dire che tali formule servano alla brevità e intensità tendenziali dello scrittore; per es. *e converso*, *praeter spem*, *quod absit*, *re vera*, *uno ore*. E in certi altri si può distinguere un contributo, seppur minimo, all'affettività del contesto (come avverrà nel famoso *solum* del cibo che *solum* è mio) specie nella zona dell'enfasi; o almeno a quella di una certa solennità paludata: *aperto Marte* (« con guerra dichiarata »), *de terra*, *funditus*, *nostro nomine*, ecc.

⁽¹⁾ Bibliot. Riccardiana, Firenze; cod. Moreniano 1088, c. 11. È inserita fra le « familiari » in N. M., *Lettere*, a cura di F. Gaeta, Feltrinelli, Milano 1961, 38-39.

⁽²⁾ Ci permettiamo di rinviare (per la nozione di « spinta tecnicante ») al volumetto *Studi sul linguaggio del Machiavelli*, Firenze, Le Monnier, 1952, dove studiavamo nel *Principe* lo scontrarsi di una tendenza a tecnicizzare il vocabolario e di una tendenza ad immettere nel ragionamento elementi immaginosi ed affettivi. Avvertiamo inoltre che d'ora in poi, invece di dare la collocazione archivistica dei singoli esempi, li citeremo per data, così che il lettore possa situarli sulla coordinata cronologica.

La terminologia militare e amministrativa è interamente ambientale, non solo nella nomenclatura (*bombardieri, cortaldi, marraiuoli*, ecc.) ma anche nelle espressioni come *comporre le cose, posare le brighe; fare capo grosso, fare saccomanno, guasto (dare el guasto), pigliare la volta di...* (« dirigersi verso »), *scorrere, stringere, venire a' danni nostri (o passare a' danni nostri)*, ecc. Nella nomenclatura si può osservare scrupolosità: nella lettera del 15 febbraio 1499 che dà disposizioni portuali, la parola *barcha*, venutagli spontaneamente sotto la penna, è corretta ripetutamente in *scafa* che designava un tipo specifico di imbarcazione. Anche in questo campo lessicale si possono tuttavia percepire delle propensioni, che eventualmente diventano preferenze o addirittura abitudini. L'espressione *passare o venire a' danni nostri* per « muovere contro di noi, contro questa Repubblica », è usata con frequenza preferenziale; così *insulto* per « assalto », o *rompere* per « vincere » rivelano di piacere allo scrittore anche attraverso la collocazione che ricevono nella frase: « *non harem(m)o possuto dipoi con tanto nostro honore et sua infamia rompere lo ad Anghiari* » (22 agosto 1498). L'aggettivo *vivo* che in espressioni come *fanti vivi* significa « effettivamente in servizio », « realmente adoperabili », rientra per il Machiavelli nel gioco dell'espressività: « *dumila ducati d'oro o più... el quale assegnamento, come tu medesimo sai, è vivissimo* » (22 gennaio 1499).

Delle parole senz'altro assunte dall'uso tecnico ambientale le più importanti (rispetto al loro destino nel linguaggio machiavelliano) sono *discorso, ricordo, ritratto, virtù...*, e in particolare *ordine* e *ordinare*. Come è noto, il concetto e il termine di *ordine* sono d'importanza primordiale per il nostro scrittore; ⁽¹⁾ ma entrambi gli pervengono interamente formati e tecnicizzati dall'ambiente del suo lavoro. La prima lettera conservata nei minutarî è del 14 luglio; già il 16 si trova l'esempio « *attendiamo ad ordinare che in ogni luogo si possa a sufficienza provvedere* »; lo stesso giorno di nuovo « *et ordina di potere alloggiare ciento huomini d'arme* »; il 18: « *ordina con cotesti hosti... che dieno loro quanto pane* » ecc.; il 26: « *Confortianti addunche al seguire et osservare l'ordine tuo incominciato et del fargli riguardare et dello intrattenergli con cirimonie* »; e l'esemplificazione può estendersi senza soluzione di continuità. Superfluo osservare che la gran maggioranza degli esempi porta *ordine, ordinare*, nel significato tecnico di « disporre un provvedimento », « stabilire le disposizioni necessarie per operazioni future »; l'uso della parola nel senso di « comando » non è escluso, ma è raro: « *el signore Governatore si partì hieri dal Poggio, dirizandosi per nostro ordine alla volta di Vichio* » (22 sett. 1498).

Le altre parole fondamentali del vocabolario machiavelliano compaiono in uno stato che, rispetto alla nozione di tendenza a tecnicizzare, è più o meno embrionale, più o meno fluido. Il termine di *ampliare* si trova nel senso che avrà più tardi di « estendere la propria zona di potenza » soltanto in accezione militare (« *sieno constrecti, non possendo ampliare altrimenti, ad habbandonare quello che in Casentino ci hanno tolto* », 23 nov. 1498), ma si trova del

(1) Cfr. J. H. WHITEFIELD, in « Italian Studies », X (1955), pp. 19-39.

resto anche in significato corrente, transitivo: « *Et amplierai questo effetto con quelli termini et parole che ti parranno conveniente* » (28 nov. 1498). Più decisamente appaiono termini come *occasione*, *riputazione*, *rispetto*, già concepiti almeno all'ingrosso nelle coordinate semantiche che li identificheranno più tardi in una stretta accezione tecnica: « *confortiamoti nondimanco ad non obmettere alcuna occasione che ti fussi preparata dalla fortuna* » (24 genn. 1499), dove *occasione* si viene già orientando a interpretare quella nozione intermedia fra *fortuna* e *virtù* che si osserva nel *Principe*. Fra le figure tecnicizzate si fanno già notare come assunte con particolare favore ed assimilate intensamente all'espressione della personalità parole come *colore* (« *sotto... colore d'alcuna recuperatione* », 12 sett. '98; « *e' loro disegni si coloriscono et e' nostri tornono in fumo* », 31 ott. '98; « *sotto parlamentare o altro colore* », 23 nov. '98, ecc.) ed anche *ruina* (« *sarebbe l'ultima ruina loro* », 27 genn. '99; « *aspectare loro manifesta ruina* », 23 nov. '98) che però è ancora adoperato fluidamente in significato usuale: « *quelle cose non si potessino segare o ruinare si ardessino* », 17 giugno '99. Se ancora esitante è *partorire* (« *El quale [provvedimento] o se non riuscissi o se ne risultassi contrario effecto ci partorirebbe carico non piccolo* », 5 febb. '99) è invece del tutto assorbito ed appropriato *nascere*. Fin dal 26 luglio del '98 lo si trova nell'accezione che dominerà incontrastata: « *per fuggire qualche machinatione d'inganno che potessi sotto tali velami nascere* »; « *il quale aumento non può nascere se non dalla diminutione d'altri* » (2 sett. '98); e l'espressione non tarda a comparire in un costrutto che per la sua natura ragionativa lo mostra maturo: « *dissono... che, se quando la si possedeva altra volta non se ne traveva el fructo che hora se ne spera, nacquero per non essere signori di Vico come siamo al presente* » (15 sett. '98).

L'apertura del giovane Machiavelli all'accoglimento di parole è dimostrabile sia dalla parte dei latinismi che da quella degli idiotismi; e persino da quella dei gallicismi.⁽¹⁾

L'accoglienza di idiotismi si ha non solo in frasi connettive o marginali della scrittura, con espressioni come *penare* per « tardare », *achozarsi insieme* per « riunirsi », *essere con* per « andare a trovare », o in figure come *stare con lo animo levato*, *stare in sul tirato*, *tarare* ecc., ma sistematicamente in schemi di derivazione, come per es. quello dei nomi in *-(a)ta*: la *cavalcata* (« invio di un cavallaro »), la *giunta* (« l'arrivo »), la *bauta* (es. « *insino alla bauta di Vico* »), la *levata* (« la partenza di truppe »), la *mandata* (« l'invio »), la *partita* (« la partenza di un individuo »), la *ricevuta* (es. « *alla ricevuta della vostra lettera* »), la *tagliata* (« taglio di al-

(1) Senza attardarsi su quest'ultimo argomento menzioniamo che esso è verificabile anche in un episodio minimo: un gruppo di lettere inviate dal Re di Francia ai suoi capitani in Italia nel luglio del 1500, traslate in frettoloso italiano probabilmente dal M. (che nell'estate del 1500 il francese non lo parlava ma doveva intenderlo). Dopo i disordini provocati dalla defezione dei mercenari guasconi e poi svizzeri all'assedio di Pisa (ai quali il M. fu presente), era stato deciso di inviarlo in Francia; e queste traduzioni possono aver fatto parte del suo lavoro di documentazione preparatoria per la non facile impresa diplomatica a cui si accingeva. Non c'è alcuna cura linguistica o stilistica nel dettato, e lo scrittore non esita a seminarlo di gallicismi, anche dove il corrispettivo italiano è immediato, come nel caso di *seggio* per *siège* « assedio ». Così *mocheria* per « canzonatura » nella 1ª Legaz. in Francia (27.8.1500).

beri »), la *venuta*, ecc. Quella dei latinismi è non meno larga; e se alcuni sono poco più che formali, come *immeritamente*, *difficillime*, e simili, molti invece mostrano scelta e perciò ragioni di scelta. In un testo del 21 agosto '98 dove scrive « *Confortianvi addunche per lo advenire ad non preterire* » aveva scritto in un primo getto *a ffare*. Ed in tale spirito di scelta accoglie latinismi certo presenti nel suo ambiente ma non da esso imposti, come potrà essere *preocupare* nel senso di « impadronirsene prima », *preponderare*, « calcolare in anticipo » (30 sett. '98) oppure « pesare di più » (16 marzo '99); e *conati* nel senso di « sforzi », *insulti* « assalti », *probabili* « da approvare », *sententia* per « opinione », ecc.

Un'opzione di carattere lessicale che si disegna fino dai primi mesi è quella che consiste nell'imperniare un pensiero complesso, e quindi il periodo in cui si esprime, su una corrispondenza di termini; e magari sull'impiego simmetrico dello stesso termine con qualificazione opposta o almeno distinta. Così nel fare ammonire un Commissario negligente il Machiavelli gira la sua frase (dopo aver esitato su una scelta più banale) sull'effetto di ripercussione prodotto da una identità lessicale progressiva: « *altrimenti noi saremo contro ad nostra voglia forzati, poiché lui mostra di fare poco conto delle commissioni iniunctegli, di farne manco di lui* » [primo getto: « *saremo contro ad nostra voglia forzati ad farli lo officio suo* »] (22 agosto 1498). Così in numerosi esempi, come « *et pensate che mentre voi fate costì parole, e' nimici nostri fanno facti* » (31 ott. '98); dove il gioco è reso complesso dal ripetersi dello stesso verbo con un complemento distinto, che quindi ne riceve maggiore accento: « *perché noi non vogliamo a nessun modo ricevere danno da coloro da chi noi speriamo ricevere comodo* » (31 luglio '98). D'altra parte, la liberazione e animazione di espressioni fisse compare in varie forme: « *vi si fa fede che non è tempo da perderlo in ragionamenti* » (31 ott. '98); « *non voliamo però stiate ad simile bada* » (5 dic. '98). La corrispondenza di simmetrie lessicali ed il libero uso degli accoppiamenti fissi ci riporta una volta ancora vicino al campo delle immagini, e perciò ne daremo qualche esempio a conclusione di questo sommario concernente i termini: « *sarebbe superfluo el discorrerlo perché da questo prospero principio si può sperare buono mezo e migl(i)ore fine* »; « *impresa tanto dal canto nostro iusta quanto dalla parte de' nimici tyrannica et iniusta* » (risp. 6 sett. e 18 dic. '98).

4. Lingua e stile del primo Machiavelli: lessico (immagini).

Quando si arriva a tirar le fila di uno studio sulle immagini del primo Machiavelli, si vede profilarsi un risultato più conclusivo, che comincia a modificare notevolmente alcune delle nozioni tradizionali.

Non si è sorpresi di constatare che la spinta immaginativa ed affettiva da cui sorgono le espressioni figurate è forte fin dagli inizi, ed è testimoniata non meno nella varietà che nell'intensità. Ma quel che sembra un primo risultato prezioso dell'indagine è che le immagini più celebri del Machiavelli « esiliato » risalgono ai primi anni, e sono già portatrici

degli stessi toni e movenze che si osservano nei testi più tardi. È molto istruttivo constatare che la metafora del fare *vergognare la fortuna*, attribuita tradizionalmente all'amarezza del M. allontanato dagli uffici, è presente e ben testimoniata poco dopo la sua assunzione a Cancelliere. Il 2 settembre 1498 si legge in una lettera ai Commissari alla guerra di Pisa: « *perché quando e' non ci si vedessi segno veruno di bene — che ci se ne vede molti — dobbiamo credere che la fortuna si habbi col tempo ad vergogniare per lo haverci immeritamente tanto perseguitati* ». Delle vicende che lo colpirono il M. avrà certo sofferto come ogni uomo soffre di quel che la vita può gettargli in faccia: ma sarebbe un errore, e anche ingenuo, pensare che così potente ispirazione potesse nascere o anche solo brillare per effetto di circostanze esteriori. Se il campo terminologico è agli inizi poco sviluppato nella sua autonomia ed estensione, il mondo di affetti e di immagini da cui sorge la figura machiavelliana è delineato nelle sue capacità e dimensioni fino dai primissimi documenti che ce ne sono pervenuti.

La famosa metafora della « malattia », della « medicina » e del « medico » è pienamente articolata altrettanto presto: « *Le cose nostre del Casentino non patiscono più dilatione; et considerate che se noi non facciamo uno sforzo gagliardo innanzi che questo malore pigli più del vivo, questo corpo infraciderà tucto* [qui cancella *infraciderà tucto* e svolge più largamente]: *si potria condurre ad tale termine che ogni medico si dispererebbe della sua salute, et pensate che mentre voi fate costì parole e' nimici nostri fanno facti, di modo che tucti e' loro disegni si coloriscono et e' nostri tornono in fumo* » (31 ott. '98). La figura ricorre variamente: « *aspectando che ad cotesto corpo inimicho, el quale è in parte dilaniato, tale che si vede la morte sua manifesta, se li traggia el cuore acciò che quello resto delle membra che anchora rimanghono vive, ad uno tracto restino nulla* » (18 dic. '98); « *Et veramente chi ha una administratione tale quale ci è stata iniuncta, deve imitare el buono medico: el quale primum usa diligentia nelle ferite mortali, et più presso al cuore, di poi procura le altre...* » (10 genn. '99); « *et tu sai quando dua mali soprastanno, ad uno sempre si ricorre con la medicina, ad quello che è di più importanza* » (19 febb. '99). E si può notare che la figura è prossima qui ad un principio non meno famoso, quello di scegliere il partito men cattivo.

La figura del « dormire » della celebre frase « *quindici anni che io sono stato a studio dell'arte dello stato, non gli ho dormiti né giuocati* » ⁽¹⁾ è rintracciabile subito e merita una parola di commento. La lettera ai Commissari al campo di Pisa del 22 agosto '98 porta: « *ad longo hieri et stamani vi habbiamo scripto che non è tempo né da dormire né da fare impresa che sia di poco fructo* » [corretto su *sanza fructo*]; la metafora del dormire, che certo non è inventata dal Machiavelli né è peregrina affatto, anzi è comune nella più vasta accezione di ambiente, acquista tuttavia un timbro personale sia nell'essere impiegata in un contesto che mostra passione (si noti per es. lo slancio del *sanza fructo* moderato poi nella correzione), sia nel-

(1) Lettera al Vettori del 10 dic. 1513; v. *Lettere*, cit., pag. 305.

l'essere collocata in una giacitura in cui ragionamento e affetto si accavallano (si confronti per es. con un equivalente obbiettivo della formula iniziale: « *come vi abbiamo scritto, non è questo tempo...* »).

Fra le altre immagini celebri che compaiono presto (oltre ai casi già menzionati di *nascere, ruina*, ecc.) possiamo rilevare quella del *mettere le barbe*: « *quanto più si differiscie tale expeditione, tanto più si dà tempo al nimico ad potersi adlargare et mettere le barbe in sul nostro* » (20 nov. 1498); quella dell'*humore* subito prescelta nel senso di « propensione politica, tendenza », come in « *stiamo in continuo suspecto di furto mediante lo humore pallescho non ci sia occupato di nuovo qualche terra* » (23 nov. '98); « *luogho pieno di humori suspecti* » (23 nov. '98); dell'*usare*: « *quella diligentia che nell'altre tua expeditioni sogli usare* » (14 ag. '98); « *voi sete prudenti, usate questa prudentia hora che 'l tempo lo richiede* » (22 sett. '98); « *la quale cosa è ad ogni modo da farne conto non piccholo et usarla in modo che la torni ad utilità nostra* » (4 dic. '98); del *vezzeggiare*: « *noi giudichiamo che la qualità de' tempi che corrono meriti più tosto di vezzeggiare e' subditi nostri che irritargli* » (2 nov. '98); mentre per es. quella non meno importante dello *spegnere* non è ancora assunta nel linguaggio, se non nell'accezione usuale priva di impronta: « *noi desideriamo più tosto spegnere questo fuoco che adcre-scierlo* » (11 nov. '98).

Tutte queste immagini mostrano di appartenere al mondo delle metafore familiari, al quale il M. attinge con naturalezza e con libertà; e poiché per loro natura fanno parte del tesoro linguistico tradizionale, l'elemento che le individualizza è un'incisività che viene conferita loro sia dall'immediatezza e pertinenza del loro impiego, sia dalla collocazione che ricevono in un contesto che non le presuppone. Diamo qualche esempio tendente ad illustrare questi caratteri ed anche un carattere che ne risulta complessivamente, la varietà: « *Et dove tu per rimediare ad questo ci ricerchavi che noi li pugnissimo ci è parso usare un guento contrario* » (14 gen. '99); « *Siamo in suspecto che e' Feltreschi non sieno usciti di Bibbiena, però redesiderremo adviso certo, confortandoti ad osservare loro quanto ci scrivi havere promesso: di rimandarli drento a suono di ferite* » (23 marzo '99); « *La Excellentia di Madonna (Caterina Sforza Signora di Imola) sta in grande gelosia, dubitando forte che questa piena non si volti tucta sopra di Sua Excellentia* » (14 ott. '98); « *del quale (Capitano) e' nimici nostri di Casentino sentiranno e' trombetti forse prima che loro et voi non stimate* » (23 nov. '98); « *cotesti nostri subditi non sieno constrecti per essere malmenati da le gente sua ad gittarsi nelle braccia delli inimici* » (20 gen. '99); « *però come savio pigl(i)erai questo panno per il verso et ingegnera' ti sopperire* » (30 gen. '99); « *quando per alcuno vostro disordine seguissi qualche inconveniente, sarebbe tale manico et nutrimento a' nimici che poi con difficoltà potremo et voi et noi di tale angustia liberare* » (16 gen. '99); « *per scusarsi circha al danaio col mantee llo del Turco* » (29 apr. '99); « *questa sua giravolta intempestiva ne ha generato assai di suspecto* »

(16 dic. '98). E in un testo particolarmente rapido di stesura, come il sommario di notizie conservato alla Riccardiana: « *Vitellozo havea dato un rabbuffo a' pisani, ma non da r a c c o n c i a r e l o s t o m a c h o* ». ⁽¹⁾

Ora se ci si sofferma a considerare la struttura di queste immagini di provenienza tradizionale e familiare, si può proporre allo studio la seguente ipotesi: che esse sono caratterizzate da un impulso che investe prima il ragionamento e poi sollecita la fantasia. Prendiamone in esame alcune delle meno rilevate: « *Et haremo ardire di dire che fra uno mese si habbia ad vedere che fine sia per consequire la libertà et la Repubblica nostra, el quale o prospero o infelice che si apparecchi, di tucto sarete et laudati et incolpati voi, c o m e g u i d a e t t i m o n i e r i d i q u e s t a b a r c a* » (3 sett. '98, ai Commissari al campo contro Pisa). La corrispondenza di procedimenti, e una simile collocazione terminale dell'immagine si riscontrano costantemente: « *confortiamovi che noi crediamo in modo con le opere in tucte le occorrentie vostre et presente et future satisfarvi che voi più l'uno di che l'altro vi contenterete esservi in s u l n o s t r o b r a c c i o r i p o s a t i* » (19 sett. '98); « *noi non resteremo quanto ad noi si aspecta fare ogni provisione possibile in reprimere questo insulto de' nimici, al quale, se in questo primo ingresso galiardamente si resiste, senza dubbio è necessario tale loro sforzo si r e s o l v a i n a c q u a* » (24 sett. '98); e qui si può osservare il momento di imposizione dell'immagine, ancora non prevista quando si predispone un esito logico al relativo *al quale*, che rimane poi senza esito sintattico. Il valore conclusivo dell'immagine appare più o meno evidente nei vari esempi; in alcuni è addirittura sottolineato da elementi ragionativi: « *Dubitiamo forte, se non la accelerate (la vittoria), fra poco poco tempo non ci sia rotto el disegno da' ghaliardi insulti che ci sono facti verso Romagna da e' nimici nostri, et da e' forti provvedimenti che per loro si ordinano: ché, benché noi non lasciano a fare alcuna cosa in opprimerli, pure tuctavolta potrebbe essere che l e g a m b e n o n r i s p o n d e s s i n o a l l o a n i m o* » (29 sett. '98). Altre immagini usuali prendono risalto dall'essere inserite in modo inatteso, e comunicano questo loro risalto al pensiero: « *Perché giudichiamo e' nimici nostri non si potere levare di Casentino et venire ad cotesta volta senza loro grande pericolo, stando el Capitano nostro vigilante, come sta per essere loro a d l a c o d a o g n i v o l t a p i g l i a s s i n o* » (2 dic. '98).

Come si è osservato per i termini, è procedimento caro al M. creare simmetrie, rispondenze e propaggini di figura: « *Et parci, ad parlarne a ssicurtà con esso voi, che così dopo un grande aggirare non vi si a d n o d i a l c u n a c o s a* » (20 ott. '98); « *noi c'ingegneremo se alcuno s p i r a g l i o c i s i o f f e r i r à e n t r a r v i* » (16 marzo '99); « *Pure e' loro animi r i s c h a l d a t i n o n s i a n o p e r l a t a r d i t à v o s t r a r a f f r e d d i* » (26 genn. '99): inclinazione a creare corrispondenze nitide che si avvia a diventare una costante espressiva.

⁽¹⁾ Firenze, Bibl. Riccardiana, cod. 3627, carta 10r.

5. **Sintassi: il periodo « polinomico »; l'impostazione del « discorso ».**

Il modo di pensare, e poi di costruire la frase e il periodo nelle carte delle due Cancellerie della Repubblica fiorentina più prossime al Machiavelli mostra, specialmente per quel che concerne la prima Cancelleria, tendenze che il M. ha fatto sue, e nelle quali è venuto determinandosi il suo linguaggio caratteristico. Fra gli atteggiamenti generali di pensiero che avvicinavano il giovane Cancelliere a Marcello Virgilio Adriani, capo della prima Cancelleria, ed entrambi all'uso degli oratori nelle Consulte, è il riferirsi volentieri a massime generali, come per far dipendere l'attività quotidiana da un sistema di idee e di principi fondato su basi culturali e morali profondamente elaborate. Ma nelle scritture (pur notevolmente animate, chiare e culte) emananti dalla personalità di Marcello, questo genere di riferimenti è più un costume assunto, e talora un gesto enfatico, che una misura pertinente. Così l'esprimersi di Marcello non riesce sempre a nascondere in questo particolare aspetto un certo impaccio di formulazione; come per es.: « *ma spesso accade che un contrapensiero impedisce il pensiero* ». ⁽¹⁾ Nel Machiavelli invece, il ricorso a principi generali non solo effettivamente ricollega una circostanza a una legge, ma coincide con motivi di pensiero riconoscibili, come per es. quello degli *antichi*: « *ve ne confortiamo, perché fia sempre mai tenuta lealtà el tradimento che si facessi contro ad uno demolitore della patria sua* »; « *seguitando in ogni tua actione lo exemplo delli antichi nostri, de' quali chi seguita le vestigie merita d'essere et laudato et premiato da tucti e' viventi* » (rispett. 23 nov. e 25 sett. '98).

Analogamente, modi di impostare la frase ed il periodo accomunano le scritture del M. e quelle di altri segretari in maggiore o minore misura: massima, direi, inizialmente, con quelle della Cancelleria di Marcello (e questa sarà una delle verifiche che future pubblicazioni di documenti permetteranno di compiere). Ma anche qui sono caratteri individuali di condensazione, confluenza di fattori, nettezza di visione, oltre al tipico amalgama dell'elemento logico con quello espressivo, che offrono la possibilità di discriminare verso quali scelte lo scrittore si orienta, e quali sono le costanti linguistiche e stilistiche che si vengono disegnando.

I « monomi » sintattici machiavelliani dell'inizio sono tutti rintracciabili nella tradizione di quel linguaggio di fondo spontaneo, ma consapevolmente destinato all'ascolto o alla lettura (in modo da rappresentare, senza sacrificare tracce di passioni e di giudizi, interventi personali nel fatto obbiettivo), che è ampiamente sviluppato dall'uomo politico fiorentino del primo Trecento. Questa tradizione, che per es. Dino Compagni rappresenta come personalità particolarmente spiccata, e che per ipotesi di lavoro si chiamerà provvisoriamente « diniana », è quella in cui il M. è immerso e nella quale struttura il suo linguaggio. Senza stabilire una filiazione diretta, si può dire che il M. si riferisce al momento « diniano » della tradizione fiorentina per inclinazione personale tanto ideologica quanto estetica,

⁽¹⁾ 28 sett. 1499. Arch. Stato Firenze, Signori, Missive, Legaz. e Commissarie, 27, 39v.



5 - Otto Dix: *Donna edrington* (1927)



6 • Otto Dix: *Dal tritico* L.3. *Metropoli, parte nuova* (1927-28)

attingendovi i singoli materiali per le sue costruzioni quattrocentescamente ispirate al latino classico. Ma in questi termini di fondo, si osserva che subito il periodo machiavelliano è caratterizzato da complessità e libertà, orientandosi a strutture di tipo « polinomico ». Complessità in quanto l'impostazione del pensiero è valutativa e unitaria e perciò tende a collegare piuttosto che a frammentare, e non teme l'accumulazione; libertà in quanto i rapporti di connessione e subordinazione di singole unità di pensiero con quella che è principale o almeno ha funzione di reggente non sono di regola mai sacrificati nell'espressione per essere adattati alle relazioni grammaticali loro spettanti: bensì sono costruiti secondo la relazione mentale, con articolazioni dirette operate per via di ellissi, sinesi, e persino accordi arbitrari.

Tanto la complessità quanto la libertà della sintassi machiavelliana sono nozioni generali destinate ad essere universalmente presenti, ma anche ad essere precisate nelle verifiche che proporremo al lettore in altra sede, ⁽¹⁾ esaminando diversi procedimenti, diverse impostazioni, e diversi punti di vista. Ma per illustrarne preliminarmente la portata, ci soffermeremo in breve sull'una e sull'altra nozione fornendone qualche esempio da considerare fuori categoria; nella prospettiva generale delle conseguenze che la subordinazione mentale produce nella costruzione del periodo.

In un'impostazione del pensiero instancabilmente valutativa, i rapporti dominanti si fissano in moduli causali, finali, ipotetici; ma l'elemento caratterizzante strutturale si ha nella tendenza ad esprimere polinomicamente l'unità di un qualsiasi sistema di rapporti. Ad es., il bisogno di collegare sintatticamente una serie di cause con l'azione che ne scaturisce, collocandola in prolessi per evitare l'intrusione di elementi estrinseci di giunzione coordinativa, non si arresta di fronte a qualsiasi complicazione: sia provocata da subordinate secondarie della causale, sia provocata dalla presenza di altre causali accessorie. Si veda un periodo di questo tipo, la cui massa sintattica non è neppure fra le più voluminose: *« et perché voi per quella di nuovo ci scrivete el signore Capitano volere che si spacci ad Milano per intendere dove quello Illustrissimo Signore si volge, allegando non importare tale dilatione, non si potendo levare il campo fra 4 dì - nel quale tempo si poteva sperare la risposta -, noi subito, parendoci la cosa importante, secondo el costume nostro chiamam(m)o di nuovo cittadini per consultare tale cosa »* (17 sett. '98). Si nota qui anche l'insinuazione di un breve inciso, che abbiamo segnato con lineette; il caso si può dare anche in extenso, per incisi fitti di complicazioni: *« Et come el Conte Rinuccio con uno altro capo delle gente di Caiazo disegnavo transferirsi ad Furlì per consultare con la Excellentia di Madonna quello fussi da fare sendo partiti e' nimici - la quale cosa, benché noi credessimo che da loro fussi stato di già pensata et examinata per potere con celerità, partendosi quelli, pigliare questo expediente in resistere a' loro disegni et non havere ad differire tanto nel pigliare el partito che a' nimici fusse riuscito el loro disegno - pur tuttavolta, poiché non si è facto, aspectiamo*

⁽¹⁾ In un volume di *Nuovi studi sul linguaggio del Machiavelli*, in preparazione presso l'editore Le Monnier.

con desiderio tale resolutione » (31 ott. '98). E non è forse superfluo notare che un periodo così carico di elementi ragionativi defluisce con naturalezza verso il nitido tipo del dilemma: « *et crediamo Sua Excellentia consulerà che si mandi in Casentino più gente è possibile, sufficiente o ad impedire loro el passo o ad fare qualche altra opera necessaria ad simile occorrentie* » (ivi).

Nel costituirsi di periodi così complessi, l'energia mentale non è applicata solo a collegare con potenti infrastrutture i molteplici monomi: bensì a renderli uno per uno il più concreti possibile. Nell'esempio sopra citato la frase « *per consultare con la Excellentia di Madonna quello fussi da fare* » continuava con un'espressione tendente all'astratto, *dopo la partita de' nimici*; ma questa è cancellata e corretta con un più concreto, e perciò più ricco di connessione causale, *sendo partiti e' nimici*. L'impostazione valutativa, calcolatrice, opera energicamente in tali complessi sintattici, modellandoli fin dai primi anni in una chiarezza notevole: « *Bisogna et con la Excellentia di Madonna et con le altre cose di Romagna, così della inonestà delli homini come de' soldati, temporeggiare — tanto che li inimici, o per virtù de' soldati nostri, o per malignità del tempo, sieno constrecti, non possendo ampliare altrimenti, ad habbandonare quello che in Casentino ci hanno tolto; la quale cosa fia presto ad ogni modo, perché non vi si potendo allarghare — come e' non possono — anchora ingrossarvi è loro impossibile se già non vogliano quelli vi sono et quelli vi venissino morirsi di fame: tale che sono ad ogni modo forzati andarsi con Dio, con vergogna et presto* » (23 nov. '98).

Menzioniamo infine quanto spesso e variamente sia alimentato il periodo dalla spinta affettiva, anche sotto la forma più esteriore, quella dell'eloquenza che sormonta i singoli elementi logici e li trasporta nella sua corrente: « *V.S. ...sia contenta operare in modo che cotesti nostri subditi non sieno constrecti per essere malmenati da le gente sua ad gittarsi nelle braccia delli inimici; perché, secondo ritraiamo, e' ripari con tanta fatica da loro fatti per difendere la terra loro sono stati arsi, le case sono state loro ruinate, le masseritie rubate et guaste, gli arbori ancora verdi più tosto per stratio tagliati che per necessità: tale che li usano dire apertamente come da li inimici non potreno essere tractati altrimenti* » (20 genn. '99).

Spostandoci ora al polo d'osservazione della « libertà » sintattica, presentiamo alcuni casi fra i più tipici. 1) L'energia della nozione collocata come reggente è tale che attraversa complicazioni di costrutto che nascono in una delle subordinate, e coordina le altre subordinate senza ricorrere a richiami grammaticali: « *Noi per più lectere vi habbiamo sollecitati che voi dove ssi tirarvi verso Marradi, essendovi prima intesi co' nostri di Modigliana; et pensasssi fare ogni cosa per liberare Castilione* » (5 ott. '98); 2) Il valore delle varie ipotesi compare ogni volta come prevalente e si fa luce come tale nonostante le servitù della costruzione: « *Il che se è vero crediamo al tucto nasca inanzi che no da timore hanno nello stare separati, et però si sieno ahozati qui: in che insieme o forse n'è suto cagione el volere difendere Berzi-*

ghella, che ne sono forse entrati in non picbola gelosia per lo assalto le fu facto da la gente del Fracassa l'altra mattina » (9 ott. '98). 3) La complessità e il numero delle causali può francamente obliterare il nesso originario: « *perché non li ha mossi tanto ad fare questo el volere ad cresciere forze ad loro et diminuirle ad altri, quanto p e r purghare qualche infamia nella quale erano incorsi... e t p e r potere ancora, etc.* » (14 ott. '98).

L'origine di questo carattere è nella tendenza ad integrare uno schema di pensiero con ramificazioni quali possono essere condizionamenti, deduzioni, rettifiche, ecc., insomma attuare quel che fino dai primissimi documenti è chiamato il « discorso »; per diretto agganciamento sintattico e di solito senza smembrare il costruito fondamentale originario. È quel processo mentale menzionato dal M. stesso riferendosi all'insieme del *Principe*, quando annunciando al Vettori di averlo scritto aggiunge che « *tuttavolta io l'ingrasso et ripulisco* »; ⁽¹⁾ la sua impronta sulle strutture sintattiche appare infatti tanto in fase di correzione o di rifacimento quanto nel processo dell'effettivo primo deposito di un periodo. Possiamo darne qui un esempio che rivela l'obbedire della traduzione sintattica del « discorso » a questa tendenza integrativa, che fa nascere ipotesi e controipotesi, e ne inserisce il meccanismo in uno schema grammaticale magari predisposto in modo diverso. Nel testo che segue il pensiero-base era all'origine qualcosa come « *benché non ci sia gran pericolo tuttavia state all'erta* »; e nello svolgersi l'apodosi si estende, si articola, si adegua ad una complessità e fluidità reali della situazione, fino a sovrapporsi all'equilibrio originario del proposito: « *Benché noi crediamo che per questo anno si potrà fare poche factioni et per li inimici et per voi respecto ad le qualità de' tempi che corrono, di modo che faranno ritirare ad forza le genti ad le stanze, pur non è interamente da confidarsi ad questo perché quando e' nimici cierchassino, come ne havete per più vostre advisato, munirsi et ordinarsi in modo da potere stare uniti ad la campagna, bisognerebbe ad ogni modo pensare con qualche diversione trarnegli; come sarebbe, etc.* » (17 ott. '98).

La polinomia sintattica caratteristica del Machiavelli non esclude eventuali costrutti paratattici. Essi compaiono per lo più quando il testo riassume per es. una serie di notizie o di domande del corrispondente; cioè si oppone come una espressione di dati informativi all'espressione di dati ragionativi. All'interno della struttura paratattica non sarebbe difficile osservare ellissi e sinesi, non dissimili da quelle che compaiono nei più intricati complessi sintattici: ma il dispositivo generale è lineare ed enumerativo. Basti un solo esempio: « *Per questa vostra intendiamo inter cetera come lo exercito nostro, e tu Piero Corsini con quello, si era transferito ad Septimo et haveva expugnato Sansovino; et seguito di dare el guasto nonostante lo impedimento dell'acque; et come desideravi offendere li pisani in altra forma, et bisognava*

⁽¹⁾ Lettera del 10 dic. 1513 cit., pag. 304.

provisione di nuovi marraioli; et come era necessario provvedere a li fanti si debbono fare, et tucto con presteza, etc. » (17 giugno '99).

6. Sintassi: l'espressione dei principali rapporti. Spinta logica e spinta affettiva.

Passeremo rapidamente in rivista, senza addentrarci qui in analisi e neppure in esemplificazioni, i principali moduli di costrutto che il M. tende a prescegliere per incanalare il suo pensiero. Sul piano della proposizione singola, si nota una tendenza generale dominante, che è quella di esprimere un dato nella forma ad un tempo più assoluta e più concreta. Questo orienta lo scrittore a prediligere per es. la costruzione con l'infinito: « *et chosì anchora non ha facto innovatione alcuna nel campo de' nimici l'essersi mostro el Conte Rinuccio et factesi sentire con suoni et altri romori* » (5 ott. '98). Nello stesso spirito si produce la predominanza delle costruzioni passive e della presentazione negativa; quest'ultima, per es., sia in forma semplice che raddoppiata, è il modulo con il quale il M. tende a consegnare il risultato di un ragionamento valutativo e magari addirittura la gradazione di congettura: « *perché e' nimici nostri havendo perso tanti cavalli et essendo rimasti pochissimi, non potranno a ffaticia guardare Bibbiena, non che scorrere el paese come prima* » (26 genn. '99). Alla distinzione dei gradi d'importanza serve volentieri il superlativo: « *come luogo più comodo ad ogni volta che pigliassino e' nimici, et così ancora ad alloggiare comomodissimo* » (19 sett. '98).

Al livello del periodo, i principali rapporti in cui si costituisce il « discorso » sono quelli della finalità, della causa, ed in specie i due grandi sistemi concessivo ed ipotetico. La struttura fondamentale dell'ipotesi e quella del calcolo condizionato meritano ben più ampio studio, e noi speriamo di poterne dare qualche illustrazione più particolareggiata, studiando i vari tipi di strutture esprimenti il generale atteggiamento valutativo. Diamo qui un solo esempio: constatato che una struttura costantemente adattata a questo scopo è la correlativa (appoggiata variamente: *tanto... quanto; tale... che; in modo... che; sì... sì; come... e così; non è mancho... che; ecc.*), vi si può osservare il passaggio dalla supposizione al calcolo; infatti tali tipi s'incontrano anche cumulati in modo da confluire in più ampie strutture ipotetiche: « *la quale cosa se di poi si conseguitassi, a' nimici sarebbe tolta la via del ritornarsene et sarebbero redacti in tale anchustia che li harebbono più tosto ad sperare nella misericordia delli avversarii che nella virtù loro* » (14 dic. '98).

Impostazione del pensiero, atteggiamenti razionali, e infine ritmo del pensiero stesso, sono altrettanti capitoli che pure meritano trattazione a parte. Basti ricordare l'impostazione dilemmatica, frequentissima fin dall'inizio, sia in forma semplice come in « *Ad che occorreva loro dua rimedii: opporsi loro con gente, o impedire el passare loro con tagliate* » (17 febb. '99); sia in forma propagginata: « *ci occorre replicarvi o voi disegnate conquistare Bibbiena per forza,*

o per obsidione. *Et quando per obsidione (...); ma quando voi et cotesi Capitani disegnassino expugnarla per forza, etc.* » (26 febb. '99). L'atteggiamento di richiamarsi a principi generali, all'esempio degli antichi, ecc., l'abbiamo già accennato; non meno caratteristico è l'abito di predisporre ragionamenti deduttivi, comprobativi, per assurdo. E infine il ritmo del pensiero offre allo studioso suggestive vedute condizionando continuamente quel che si suol chiamare l'ordine delle parole; il quale pure segue strutture caratterizzate: « *Et non potendo per al presente havere più numero di soldati pagati, dobbiamo et Sua Signoria de' suoi subditi et noi de' nostri valerci in questa ultima necessità* » (5 marzo '99).

Per quanto concerne la concomitanza della spinta affettiva e di quella logica, diremo solo che quella affettiva è già largamente operante, tanto da insinuarsi di frequente, persino dando luogo a veri scatti d'umore, anche in testi cancellereschi. Aggiungiamola qui come un fattore che produce strutture di subordinazione grammaticale in contrasto con lo schema di subordinazione mentale: « *Voi sete prudenti, usate questa prudentia hora che 'l tempo lo richiede: con dimostrare, a chi per sé non lo conosce, in su che spesa noi siano, da chi s'abbino a trarre e' danari, et al iuditio di chi noi siano sottoposti* » (22 sett. '98). I concetti principali per il senso sono esposti come tali solo dallo slancio affettivo (espresso dalla disposizione enumerativa delle tre frasi, dagli indefiniti pronominali carichi di energia allusiva, ed altre scelte particolari alle singole clausole, come per es. il passivo nella seconda); ma sono sintatticamente subordinati all'infinito di esecuzione che a sua volta dipende dall'imperativo (« *usate questa prudentia con dimostrare* »). Ciò si produce perché nell'impostazione del pensiero non domina il riaffermare indipendentemente le circostanze (« *noi siamo in grandi spese* », ecc.) per dedurne poi l'ordine di ricordarle « *a chi per sé non lo conosce* », bensì domina la nozione della somma e dell'evidenza di quelle circostanze come determinanti una gravità nella situazione, e il sentimento della necessità che quei fatti e quel senso di gravità siano presenti al corrispondente; il quale deve ricordare insieme e « *dimostrare* ».

7. Conclusioni.

I materiali che abbiamo descritto permettono indagini ben più ampie, che necessariamente partono dalla grafia, fonetica e morfologia del M. Noi ci siamo astenuti dal toccare questi argomenti perché essi hanno fatto oggetto di un lavoro del dott. Paolo Ghiglieri, che è in corso di stampa; e perché il nostro scopo era di contribuire una prima ipotesi che iniziasse il lavoro di caratterizzazione del linguaggio machiavelliano sulla misura del suo pensiero. Con la pubblicazione degli *Scritti di governo* ad integrazione cronologica delle *Legazioni e Commissarie*, ci si propone di fornire un reticolato di densità quasi quotidiana sul quale seguire l'estensione e selezione del lessico e l'assodamento e diramazione della sintassi.

E ci auguriamo che nuovi studi, oltre a quelli che proporremo fra breve, giungano a determinare e poi a « colorire » e infine a sfumare la descrizione di questo sviluppo. Ma fin d'ora si possono trarre alcune conclusioni istruttive. L'una, che abbiamo accennato nel par. 4, dissipa lo sbrigativo e ingenuo cliché del Machiavelli che attinge la forza delle sue immagini alla particolare situazione biografica dell'esilio: mentre il mondo figurativo dello scrittore dimostra la sua potenza e ampiezza fantastica e tonale. L'altra, che da questa in parte deriva, e che si appoggia a tutte le altre osservazioni presentate in questa rapida scorsa, è l'*unità* del pensiero, della personalità, dell'espressione machiavelliana anche nella fase iniziale della sua storia. Quello sdoppiamento di personalità fra lo scrittore del *Principe* in panni reali e curiali e il segretario, che è il postulato dichiarato o latente di tutte le cosiddette Opere Complete da quattro secoli a questa parte, è erroneo. Non c'è sdoppiamento di personalità, non c'è, per quel che concerne pensiero e lingua e stile, un Machiavelli segretario e un Machiavelli autore: l'unità fondamentale, anche se in progresso e in adattamento continuo, si può considerare assoluta; e non potranno darsi in futuro edizioni di opere machiavelliane che possano dirsi « complete » senza che vi si offra ampio saggio anche degli « scritti di governo ».

VISITA A RENÉ CHAR

di

Piero Bigongiari

Le foglie morte a Valchiusa ci entravano per la finestra nella camera turbinando. « Voi sole, folli foglie, riempite la vostra vita », ha detto Char. Indimenticabile fruscio peso delle foglie morte. Il musaico stesso dell'autunno folleggiante, posatosi, davvero a opera delle Muse, a costruire una mobile, lenta figura, a un tratto inebriata, sul « pavimento dell'anima » nel grande quadro staëliano del 1951: *Les feuilles mortes*. Se il vento le sollevava, altro non sollevava che lo stesso « *poids des formes* » secondo le parole di Staël, scambiando la nostra camera sulla Sorga per l'antro della Sibilla: le parole-foglie, « *à combustion lente* », erano parole folli. Quale il loro canto, poiché andavano verso un significato...

La tramontana dava gran voce al luogo dove un grande poeta d'oggi s'è rivolto al grande poeta di ieri; René Char, che l'abita, a Petrarca, che l'ha abitato. Ecco *Tracé sur le gouffre*:

« *Dans la plaie chimérique de Vaucluse je vous ai regardé souffrir. Là, bien qu'abaissé, vous étiez une eau verte, et encore une route. Vous traversiez la mort en son désordre. Fleur vallonée d'un secret continu* ». ⁽¹⁾

Il poeta ci aveva spiegato com'erano nate queste parole: visitando la fonte della Sorga con un amico filosofo, che a un certo punto era come caduto in uno stato di trasognamento: la sua vita era più forte di lui, le sue colpe più gravi della felicità della colpa, o comunque della forza di sopportarne l'illusorio conforto. Un uomo non riuscito, un ingegno riuscito. Ebbene, in tal momento vide Char per opposizione nel Petrarca l'uomo, malgrado tutto,

⁽¹⁾ *Tracé sur le gouffre*, in *Retour amont*, Paris, Gallimard, 1966, pag. 13.

più forte della propria illusione attraversare la morte, andare di là dalla morte per la continuità del proprio segreto che oltrepassava i limiti dell'orizzonte umano. Là dove l'amico filosofo s'era piegato, non sostenendolo, se quel segreto aveva un peso umano insostenibile. Quel segreto, lì alla sorgente, lo interrompeva, ed era il senso sacrificato della colpa a interrompere il fluire di un uomo. Il quale se ne stava col suo fardello posato lì accanto, presso l'alveo dove l'acqua della Sorga precipitava dalla bocca profonda, spalancata: sorgente che ha spezzato apocalitticamente le rocce che le impedivano di parlare, di percorrere in tutta la sua avventura il proprio liquido discorso precipitoso. La fonte della Sorga è l'anfitatro d'un'esplosione tellurica: l'abisso versa chiarezza, l'acqua verde parla ancora con l'incontenibile rigurgito della sua tenera furia. Ma è la chiarezza ambigua del profondo, eppure più cristallina d'ogni ambiguità, seppur poco oltre divenga verde per le alghe che l'abitano in una perpetua lampeggiante acquiescenza al senso di quello scorrere. I corvi, quasi altri lampi, stavolta d'ombra lassù, sono cupi d'una luce fatta a pezzi: che non vuole cadere col loro lamento o tra gli anfratti imbucarsi con la loro cecità. Il *retour amont* di Char gode di questo abisso risalito, che lascia sulla « piaga chimerica », appunto « tracciato sull'abisso », il segno, il solco, dell'accettazione: una strada come una sutura.

Char con l'opera che medita e di cui mi ha confidato il titolo, *Dans la loi de rivière*, della quale i due ultimi libri, *Retour amont* e *Dans la pluie giboyeuse*, sono le parti finora compiute, si è assunto il compito di liberare l'uomo dal peso della colpa originaria che seguita a condizionare il subconscio anche dove il senso di quella colpa sia per avventura non riconosciuto o denunciato. Il canto charriano è ormai ben lungi da quello del maggior sodale di gioventù, Éluard, mirante a una *poésie*, surrealisticamente, *ininterrompue* perché intimamente innocente e dunque senza interstizi « colpevoli » di buio. Per Éluard anche la sofferenza umana è luce, luce continua, fatta dello stesso mezzo aereo e instabile, quasi un gas esilarante, l'*amour*, anche per entro la sopraffazione, anche se sfida con la maggiore naturalezza, come in un atto quotidiano e ripetibile, la morte. Piuttosto, poiché ha appartenuto alla seconda ondata surrealista, ci pare che Char si avvicini con animo più diretto, meno giocato, alla lezione rimbaudiana, cioè all'esempio del grande « interruttore » il cui presunto rifiuto finale ridonda ed è assorbito un po' per volta nell'intermittenza delle accensioni immaginarie. Il canto pensa, riflette, addirittura ragiona, e son ragioni ch'io accosterei a quelle eraclitee, indirizzandosi verso la scienza, che è scienza della natura umana: alla conclusione di una tale tensione si vedrà che la natura dell'uomo è la natura *tout court*, poiché non v'è distinzione se non meramente coscienziale — e la coscienza è scienza, scienza collettiva, analogizzata in *interiore homine* — tra i processi e i prodotti della natura extra-, sia super- o sub-, umana e quella dell'uomo, che ne è insieme il modello e il limite, insieme

interno ed esterno, integrale. Anzi l'uomo è tale in quanto più esce da sé, più investe del proprio processo riduttivo la legge integrale, e unica, dell'esistente. Dio è là, al limite; non aspetta e non è aspettato; quasi un Dio illegale, o almeno in posizione difficile, un Dio di frontiera, così emarginato, quasi espatriato e nascosto, dove il processo, se l'uomo potesse portarvelo, tenderebbe a capovolgersi, costituendosi a sistema. Dunque Dio è scienza compiuta che, arrivando oltre le proprie premesse attraverso la propria compiutezza, verrebbe a eliminare i gradi della progressione. Ma un tal punto non segnerebbe anche la regressione *ad hominem* di un divino, di un *Logos* che è come obbligato alla propria assoluta eccentricità, incatenato all'esito di questa operazione umana progressiva che se ha del sovrumano, ha anche nella pazienza simultanea dell'*éclair*, la possibilità di costruire, dato su dato, la somma dei suoi sforzi possibili?

È la frasca del *maquis* che si muove, un lampo; e può celare l'insidia: tanto il *Deus absconditus* quanto il nemico, quanto anche un Iddio nemico. Perché ciò che è un dato, nel darsi, è bivalente: dev'esser l'uomo a scegliere una direzione tra due sensi. Un tal divino comunque non può aver inchiodato l'uomo alla sua colpa, nel senso che l'uomo è sempre, in questa sua fase iniziale, circospetto quand'è su una pista incerta, sempre al suo momento decisivo, sempre alle prese col suo giorno poco chiaro, anzi proprio meno chiaro dov'è più splendente e felice: lì allora è quasi colpevole, colpevole d'una tattica sbagliata, perché, troppo visibile, poco mimetizzato, può essere facilmente fatto fuori, colpito alle spalle. Deve prendere le sue precauzioni, non farsi sorprendere. In questo senso anche Char ipotizza un'innocenza primaria nell'uomo impegnato ad essere. La sua circospezione è uno sguardo totale all'orizzonte. Ma se egli va incontro a Éluard nel voler togliere all'uomo il senso alienante del peccato originale, non gli si accosta nella concezione della parola, che non è mai aerea e volatile come quella éluardiana: il verbo charriano, proprio esso, libera l'uomo da una colpa storica, assumendosela tutta su di sé. Il significato della poesia di Char emerge da un senso linguistico di colpa. Nella *langue*, storica, e dunque storicamente colpevole di ogni appropriazione umana, la *parole*, in quanto restituisce, opera una sorta di redenzione integrale. Il suo indirizzarsi attraverso l'ambiguità verso un senso, è lotta strenua della parola per liberarsi da questo stato di colpa che l'accumulo dei significati umani ha riversato e quasi stratificato nel linguaggio. La perentorietà charriana forse deriva da questo voler mettere in salvo il significato attraverso i pericoli dell'ipersignificanza che il linguaggio, strumento e insieme *transfert* umano, comporta. Perciò una vena drammatica percorre la sua poesia: parlare, è abbandonare un plurisenso, e a maggior ragione il plurisenso surrealista, ma è anche abbandonare un senso per un atto; la poesia sa che l'uomo dove scegliere; la poesia macchiata, quasi sorgesse dalla propria morte interiore, offre all'uomo

l'innocenza come strumento di lotta, come atto conclusivo, dopo aver consumato in sé, pagato in sé, ogni colpa.

Char ama le tempeste che sembrano rompere l'orizzonte, dare un segno enorme alla norma, preparare il dislivello donde esplode l'energia irrelata del fulmine, che nasce proprio per creare uno stato di relazione tra ogni punto dell'orizzonte. Dove la tempesta rompe, è qualcosa di fisico, di fisicamente trepidante: di lì sgorga l'uccello del maltempo, di lì più dolorosa e messaggera la fitta nel cuore dell'uomo, con su di sé qualcosa di augurale, quasi un più e un meno di coscienza si figga donde si estrae; di lì il lampo si dirama come una silenziosa gugiata di parole che attende, tale la voce crepitante del fulmine o assordita del tuono, il valore significativo che viene in Char sempre dopo: sempre ad accompagnare la luce significativa, il baleno « di posizione » del lampo. Il bagliore che percorre il guizzo del delfino, e che esalta la luce riflessa del mare, questo è il lampo di Char. Posso ricordare che in area linguistica sarda il baleno è ciò che salta su dal mare, delfino o vitello marino che sia? E che probabilmente, in antico, la balena era un fantasma guizzante; e in Melville è la balena bianca a non lasciare in pace, in una vera e propria lotta con Dio, il cuore del capitano Achab? Luce all'orizzonte, luce inutilizzabile, sfuggente per entro le crespe silenziose del *lonh* occitanico.

Et eritis sicut Dei, anche per questo poeta, se l'uomo adempirà al proprio compito di restituzione integrale: un compito simile a quello del fuoco. L'operazione poetica di Char è sempre al margine dell'ombra: e direi dalla parte dell'ombra. La sua parola agonizza davanti ai significati: i significati inceneriscono gli oggetti, e anche l'amore. Fulminea, in verità corrode, ustiona l'ombra da cui il poeta la vede evolvere; egli sente la parola come un *pragma*, e un plasma, cristallino, un atto che diminuisce il riserbo dell'uomo che l'adopera, dell'uomo appiattito nel *maquis*, nell'ombra dell'esistente per salvare l'assoluta immacolatezza dell'*éclair*. Ma il riserbo dura nella parola, per quel tanto che è in essa di decisivo. Anche i *Feuillets d'Hypnos* furono nascosti dentro il muro d'una casa di Céreste: non solo ad attendervi tempi migliori; murati da Char stesso in partenza per l'Algeria. Il fatto è simbolico per questa poesia: *Visage de semence*, che matura al coperto, volto reclinato sul gomito, tra le cose normali dell'uomo: seme d'una norma avvenire data dal presente in crescita. Un presente, la « *commune présence* », che è tale in quanto tutto intercomunicante. Hypnos ha dormito a Céreste, quella casa è il suo sonno. Devo ricordare ancora una volta: « *La seule lutte a lieu dans les ténèbres. La victoire n'est que sur leurs bords* » (*Pour un Prométhée saxifrage*).⁽¹⁾ L'agonia è il luogo di confine.

Il canto allora lega nella relatività dei risultati consimili, quasi addendi d'una somma,

⁽¹⁾ Nella sezione *Au-dessus du vent*, ne *La parole en archipel*, Paris, Gallimard, 1962, pag. 125.

su un piano orizzontale, per assimilazione linguistica, l'assolutezza irrelata dei momenti portanti che trovano nella « memoria » del linguaggio il mezzo per avverare la propria continuità: ed è un linguaggio folgorato che contiene *in nuce*, proprio in quanto è la parte centrale, più oscura, della fiamma che alita ai margini di cotesto nucleo, una scienza da fondare sui dati che illumina. Questi saranno « utili » all'uomo, s'intende all'uomo che tenta il cammino della propria progressione, del *retour amont*, in quanto, illuminati dall'incandescenza del canto nei più segreti e relativi particolari, risulteranno più prendibili, addirittura utensili: se ancora una volta il tutto è nella parte e l'ordine nella parola, nella parola d'ordine. Ecco perché Char sente tanto, nell'eloquenza di fondo che è un resto, tagliato e tagliente, di coperta parola d'ordine, con un che di soffocato, il valore in realtà riduttivo, modellistico, del canto: ancora una volta *maximus in minimis*, fino al *murmure* che ricorda quello della Sorga. Scorre, vuol dire che scorre; che è qui e non è qui; e mai due volte potrai leggere lo stesso *poème*, tu che credi d'essere sulle sue rive.

D'altronde è proprio il canto imprevedibile, e proprio a causa della sua imprevedibilità — questo è lo sviluppo: dall'ambiguità simbolista all'imprevedibilità eraclea, — a riportare *amont* il linguaggio piagato dai significati. Il « ritorno a monte » del linguaggio è il ritorno ai significati, a un'oggettiva initialità. E nel silenzio di chi è al di là di una tale sorgente, di chi è andato oltre l'ovest, in questa nuova lotta di frontiera, ecco i referenti, gli oggetti prelinguistici, disporsi, in una fantomatica attesa, a essere detti. Proprio lì, in quel luogo che per Char sostituisce l'Eden impossibile, il poeta è atteso col suo passo più quotidiano: uomo in mezzo agli uomini che si accingono al dialogo. Lì proprio le parole diverranno inevitabilmente cose, in un colloquio, cioè in uno scambio, giusto. Lì, e proprio perché dette, le cose riacquisteranno la loro funzione originaria: « *L'ouest derrière soi perdu, présumé englouti, touché de rien, hors-mémoire, s'arrache à sa couche elliptique, monte sans s'essouffler, enfin se hisse et rejoint. Le point fond. Les sources versent. Amont éclate. Et en bas le delta verdit. Le chant des frontières s'étend jusqu'au belvédère d'aval. Content de peu est le pollen des aulnes* ». ⁽¹⁾ Ecco le sorgenti: derivanti dalla fusione di quel *point*, dal fluire di quell'istantaneità; se l'accensione dell'*éclair* ha raggiunto il punto di fusione.

Alla poesia *en avant* di Rimbaud (« *La Poésie ne rythmera plus l'action; elle sera en avant* », e una tale azione ritmata pare l'azione inutile della « preistoria » eraclea che « non insegna a ragionare ») Char sostituisce, specificando, proprio questo *retour amont* del linguaggio, la necessità insomma del prelinguaggio, del silenzio anteriore. Al « *bois qui se trouve violon* », al *cui* che « *s'éveille clairon* » rimbaudiani, Char — e in definitiva la poesia contemporanea nel suo punto più avanzato, cioè nel *point* che *fond* — contrappone un *violon*

⁽¹⁾ *L'ouest derrière soi perdu*, in *Retour amont*, pag. 47.

che ritrova il *bois* proprio al fondo della propria funzione, un *clairon* che s'addormenta nel proprio sonno di *cuivre*. (Vogliamo pensare per un istante alla musica elettronica, al suono bianco?). E non è una retroversione, una marcia indietro: la voce concertata dell'abisso, una voce che intrattiene e lusinga la dannazione dell'uomo nel golfo mistico da cui si leva l'illusione catartica del romanticismo, ritrova *amont* la naturalezza non mascherata dalla funzione. Non « *Je est un autre* », bensì « Un altro è l'io ». L'io del poeta viene dopo, è un altro: sarà la propria opera, che è opera di identificazione, a suggerirglielo. Quello che era stato il « veggente » rimbaudiano ha bisogno di questo *éclair* ripetuto nel pieno della mente perché, nascosto nella società, nel *maquis* sociale, egli ne è il ganglio nervoso: riceve e trasmette la grande funzione come una scossa elettrica. Il valore della poesia sta proprio nel suo carattere « indicativo », come Eraclito diceva dell'oracolo delfico. Perché se l'io è, come si suol dire, la parola, se Orfeo è il proprio canto, bisognerà, andando oltre, dire piuttosto che la parola è tale in quanto, subito inizialmente, è l'altro. Il poeta non è rapito, bensì identificato, dalla propria parola, ma proprio come l'altro da sé, il grande altrui che convive e lotta *in interiore homine* e fa sì che l'uomo esista non come Narciso perpetuamente davanti allo specchio, bensì come il luogo stesso, il centro dell'alterità, se l'alterità può avere un centro e non è dappertutto; e quindi anche il « luogo » più segreto dell'uomo non sia dappertutto: che è la grande e mirabile contraddizione umana; per cui, direi, è quasi inutile che l'uomo si difenda come un privilegio di natura, che non può darsi come tale. L'uomo cioè si identifica per opposizione, e io direi ancora che si avvicina perpetuamente a se stesso. Ed è allora, sì, la poesia che fa il poeta, non viceversa. Non è tanto Orfeo che sposta le rupi col canto, quanto sono le rupi che spostano con la loro essenza originaria Orfeo infitto in una natura e in una società naturalizzata che lo teneva prigioniero del proprio presunto luogo come Dafne nel proprio alloro. Ma in un tale compito Char tiene conto del *peu à peu* baudelairiano: il lampo occorre rallentarlo perché espliciti l'originaria funzione che gli è propria. E forse l'opera di un poeta nella sua integralità non è che questo tentativo di fermare il lampo scoccato dalla destra di Zeus: davvero una restituzione. Char in tal senso è il « capitano Alexandre » in questa lotta eraclitea di un divenire che si svolge tra i contrari per affermarsi come un essere integrale. Anzi il proprio di un poeta, io credo, è proprio di trovare, quando non di suscitare, questo valore oppositivo nel diverso che in quanto tale giace senza rapporto intrinseco; di modo che il diverso si organizzi, si muova verso un'unità, allora sì, davvero diversa perché dotata d'una compiutezza che ritorna come tale nelle singole parti strette in questo patto. Il poeta potrebbe essere questo, drammatico, patto che il diverso fa di essere uno.

Se « la natura ama celarsi », secondo Eraclito, ecco spiegarsi la ragione naturale del

maquis poetico di Char: il canto è necessariamente mimetico di tale condizione iniziale di lotta: è una *conditio sine qua non* perché la poesia sveli qualcosa di quanto in natura è celato: anche questa *societas* che dicevo. E forse la poesia è una natura rivelata solo in quanto ha accettato gli strumenti, i luoghi, i termini di questa lotta coperta; ma per il resto, per i risultati utilizzabili, bisogna stare al *quia* del suo valore indicativo. La poesia fa voltare l'uomo verso l'ignoto come se fosse noto, comune, quotidiano; è già qualcosa, se l'uomo vede che l'invisibile esiste, se egli è messo a contatto con l'intoccabile. La lebbrosità dell'intoccabile, la poesia lo tocca. Nella parola si risveglia, ritrovata, fatta sensibile, la ragione del proprio silenzio: e dunque la stessa auroralità del linguaggio. Che appunto è perché comincia a essere; dopo, gli uomini lo adoperano nei suoi significati; ma esso inizialmente è canto, non può significare ma solo essere, se significare è scendere dalle ragioni del canto.

Il canto charriano è la poesia interrotta di un segreto continuo, l'accensione intermittente, il lampo d'una luce che aiuti a vedere più che non permetta il giorno turbato dal tanto di notte che contiene. Il lampo isola la notte, ma la legge del lampo, nella sua ripetibilità istantanea, contiene già il segreto d'un discorso. L'uomo può vedere collegando le visioni successive in un più vasto, perché più intenso, vedere: appunto intensificato dal sommarsi successivo, replicato, dell'istantaneità. È qui che l'opera della mente occorre nella sua naturale costitutività: essa ricorda la visione come il cielo ricorda il fulmine per solo fatto che questo lo ha percorso, e quasi precorso: luce mentale allora memorabile nella tenebra tanto più memorabile perché ricorda quanto l'ha messa in stato di opposizione: che è uno stato insieme transitivo e finale. Il ricordo è l'inizio dell'opposizione, l'inizio, e la prosecuzione, della reversibilità, che può darsi come tale solo nella zona ultima, compressa, e come schiacciata, quasi soffocata, dell'essere. L'essere è con le spalle al muro dell'esistente: ivi si addensa. Questo è il ricordo: un essere addensato a ridosso dell'esistente, che allora è costretto a prolungare in maniera fittizia e diremmo analogica la propria azione — questo è ricordare —, come il ramo si protende in foglie tormenti, in frutti in cui matura e cambia senso tutto lo slancio ascendente. I frutti ritornano sulla terra come i ricordi nell'uomo. Né si dimentichi una poesia come *Effacement du peuplier*, in cui il pioppo visitato dal fulmine mostra la *clé* della propria dimora. Il frutto viene dal cielo disponibile della propria maturità come nel pioppo il fulmine che ne ha folgorato la cima:

« Une clé sera ma demeure,
Feinte d'un feu que le cœur certifie;
Et l'air qui la tint dans ses serres ».⁽¹⁾

Il ricordo, in Char, viene sempre da lontano, è un ricordo finale, ispirato, inventivo per tanto più inoltrarsi in questa zona folta: tocca il limite che diviene il suo limite senza

⁽¹⁾ *Retour amont*, pag. 14.

esserlo veramente, perché è un limite rivolutivo, in uno stato di crisi. È la crisi di un'azione che sente dentro di sé cambiare senso. L'uomo, già col ricordo, sente l'opposizione a se stesso nascere e crescere in se stesso. Mentre presume nel ricordo uno specchio sempre più esclusivo della propria interiorità, già l'uomo è avviato verso l'altro da sé in questa analogia rivolutiva della propria azione penetrante. Col ricordo l'uomo non tanto penetra in sé, quanto sente battere alla porta, sempre più fitto, sempre più urgente, fino all'impazienza, l'Altro, seppur avvicinatosi con passi felpati, magari mimetizzatosi in questa liquida interiorità. Ricordiamoci: « *Le point fond* ». L'altrui è in questo *liquor* più fondo dell'essere: quasi il *liquor* dell'incandescenza agitata, dantescamente, « nel lago del cor », e che debba solo coagularsi. Avere una forma è essere altrui. Né si dimentichi che la carica narcissica agisce invece nell'uomo come un *cupio dissolvi*.

Concludevo il mio secondo scritto, del '65, su René Char lasciando l'uomo « in cammino », dicevo, « in una terra rigata di strani segni, l'uomo che ha lasciato la terra desolata perché ha trovato il *maquis* dove avanzare cauto, perfino il suo dormire *bors du sommeil* »: che fu quell'Hypnos centrale della poesia europea alla macchia tra guerra e resistenza. Nel frattempo Char ha camminato: come si dice dei fiumi che, per assurdo, possano tornare alla sorgente, così l'uomo charriano ha compiuto il suo fluviale *retour amont* proprio a vedere liberarsi nella lontananza della pianura la lama lucente del delta. Ma l'uomo charriano non è che sia risalito alle origini, Char non crede all'Arcadia, nemmeno all'intuizione arcadica dell'Eden, la frase è una poetica metafora: le origini stanno nella loro infinita divaricazione, non si possono toccare due volte, come l'acqua corrente in cui si immerge la mano: la sorgente non è più quella in ogni suo istante successivo. Lo spazio temporalizzato non è più né spazio né tempo, ma un valore diversificato e totalmente intrinseco a se stesso, rispondente solo alla propria struttura: può darsi solo come parola attiva che esprima nella diversità, dunque per la sua attività, il suo permanere uguale a se stessa: *amont* del proprio futuro, del proprio scorrere. Vi presiede dunque una volontà di futuro di cui la parola stessa, « *mot virtuel* », ⁽¹⁾ nel suo darsi, rompe la volontarietà.

Il « ritorno a monte » è in realtà un inoltrarsi al di là delle sorgenti, una conquista del cronotopo donde si può scorgere l'inizio dello scorrere, percepire il punto in fusione e dunque lo stesso darsi del fluire; fino a toccare la legge che regge il fiume, la legge che muta continuamente la propria legalità originaria, la legge che comprende il sentirsi tutto di ogni parte, il sentirsi sorgente in ogni dove e soprattutto in ogni fine. Difatti *Retour amont* e ora quest'ultimo *poème*: *Dans la pluie giboyeuse*, costituiscono il libro *in fieri*, il libro segnato dall'impegno assunto una volta per sempre col *maquis*, e ora ribadito dall'obbligo

⁽¹⁾ *Tables de longévité*, in *Dans la pluie giboyeuse*, Paris, Gallimard, 1968, pag. 15.

dell'uomo che non può limitarsi a sentirsi vivere, a lasciarsi vivere, se occorre davvero percepire nella sua costitutività molecolare l'esistenza, se insomma occorre spingere l'esistenza alla propria legge: una legge che si sfa nel continuo opporsi dell'esistenza ai propri estremi (la morte, la dolorosità stessa dell'amore), ma che si rifà nel vedere tali estremi partecipare del proprio reciproco *retour*: quanto più tale estremità si lega in un tutto che costituisce l'integralità stessa del diverso. È l'opposizione al limite che ridà all'uomo l'illusione che l'infinito abbia un centro. Il « luogo » dove sta l'uomo è il centro illusorio dappertutto di questo infinito, di questo « *infini irrésolu et incompris: un tout établi, accédant et n'accédant pas, comme la mort, comme un ailleurs qu'à l'air captif un feu récite* ». ⁽¹⁾

Il « capitano Alexandre », esperto di fuochi e di bivacchi, guida ancora la marcia, che è divenuta un po' per volta una marcia in salita, e meglio un'*escalation* umana, verso questo « centro » alto sull'abisso. La *loi de rivière* consiste nell'aver percepito del fiume, in ogni suo punto, l'altezza originaria, per colmare con la continua foce-origine la dannazione dell'abisso romantico. La *pluie giboyeuse* è in questo suo disseminarsi nella dimensione dell'abisso con la propria fecondità; ed è tale, voglio dire colma di selvaggina, e propizia alla caccia, proprio per l'altezza che si atterra; ma è la terra profonda, la terra perduta e ritrovata, una terra fremente nel suo segreto d'ali e di canto (« *L'oiseau sous terre chante le deuil sur la terre* » ⁽²⁾), che ne provoca l'altezza feconda e quasi la misura. Una pioggia da odorare a narici aperte, fermi alla posta come segugi: « *Petite pluie réjouit le feuillage et passe sans se nommer. - Nous pourrions être des chiens commandés par des serpents, ou taire ce que nous sommes* ». ⁽³⁾ Se è il darsi dell'orizzontalità che provoca il senso della verticalità, è la verticalità raggiunta che libera nei suoi estremi limiti tutto un orizzonte, anzi meglio: che lo mette in moto verso i propri limiti, dove un orizzonte raggiunge il proprio circolo eracliteo, il proprio perpetuo ondeggiare tutt'intorno, un infinito che « finisce » per ritornare: come un mare, a ondate, sulla riva. E dunque alla dialettica degli opposti si sostituisce un po' per volta una dialettica incidentale, un verificarsi di « incidenze » necessarie all'implicarsi relativo di un cosmo aperto, un susseguirsi di ascisse e di ordinate. Tali incidenze potremmo avvicinarle come simili, ma in altro senso, alle « occasioni » del nostro Montale, che non per nulla ha bisogno anch'egli di un lampo ripetuto, quello del *flash*, a imprimere sulla lastra il volto in barlumi della presenza-assenza, a vederla muovere. Ma ricordate d'altro canto le croci scoperte dal binocolo da Mondrian puntato su un mondo ovato e calibrato dalla sua stessa fitta monotonia di aperto illimitato, graduato ormai solo dalla proliferazione geometrica dei suoi ele-

(1) « Maurice Blanchot, nous n'eussions aimé répondre... », in *Dans la pluie giboyeuse*, pag. 12.

(2) *Le terme épars*, in *Dans la pluie giboyeuse*, pag. 10.

(3) *Ibidem*, pag. 9.

menti costitutivi primari, come in quell'archetipo che è il *Più e meno* del 1915? Solo che quello che nel secondo decennio del secolo era allo stato segnico e segnaletico, ora s'è aperto, in Montale, «in un fluire / di tinte» e nel tentativo di ricostruire partitamente l'identi-kit dell'assenza-presenza: un Dio di cui ogni essere è una particola frammentata o comunque un teste tanto più attendibile quanto più inattendibile e inatteso. Ecco allora: «...mi sono fuso / col volo della tarma»: con, sempre, quella «fusione» iniziale; e «mi son guardato attorno, ho suscitato / iridi su orizzonti di ragnateli / e petali sui tralicci delle inferriate, / mi sono alzato, sono ricaduto / nel fondo dove il secolo è il minuto» (*Il sogno del prigioniero*). E in Char il segno s'è scoperto non più segnico ma significativo nel «*convertir l'avenir et détiser ce feu tant questionné, tant remué, tombé sur ton regard fautif*». ⁽¹⁾ «*Le point fond*»: ed è, anche, il punto dell'intersezione.

L'antica base della *Recherche de la base et du sommet* esorbita nel proprio continuo, del proprio continuo *sommet*. L'*amont* charriano gode di questo *sommet* diffuso nella base. Difatti, con le parole di Georges Bataille da *L'expérience intérieure*, citate a epigrafe dallo stesso Char, «*Cette fuite se dirigeant vers le sommet (qu'est, dominant les empires eux-mêmes, la composition du savoir) n'est que l'un des parcours du labyrinthe. Mais ce parcours qu'il nous faut suivre de leurre en leurre, à la recherche de l'être, nous ne pouvons l'éviter d'aucune façon*». Per questo egli si rivolge ai «*Fugitifs qui tournent en ignorant leur parabole*». ⁽²⁾ Perduto l'ovest dietro di sé, forse solo allora può dirsi compiuto questo *retour amont*. «*Le point fond. Les sources versent. Amont éclate. Et en bas le delta verdit*». È una poesia cataclismatica proprio nella norma ritrovata dal *regard fautif*. L'orizzontalità è là: l'uomo è un orizzonte, il proprio perché tutto fuori di lui; egli se l'è guadagnato andando a ovest al di là dell'ovest. È quella di Char una vera e propria ricerca della centralità del cerchio, che tanto più esattamente si dà quanto più il cerchio si verifica come estremo («*Quand il y a de moins en moins d'espace entre l'infini et nous...*»), e dunque misura, rispetto a quel punto in fusione che è il centro; infine come verticalità d'un orizzonte che nell'uomo, per forza di cose, diviene mentale, e appunto perciò si innalza verso il punto che fonde.

Aveva già detto: «*“Je me révolte, donc je me ramifie”*. *Ainsi devraient parler les hommes au bûcher qui élève leur rébellion*». ⁽³⁾ E aveva anche detto: «*Sans plus choisir entre oublier et bien apprendre. - Puisse-tu garder au vent de ta branche tes amis essentiels*». ⁽⁴⁾ Ora in *A.M.H.*, l'11 settembre 1966, aggiunge: «*L'automne va plus vite, en avant, en arrière, que le râteau du*

⁽¹⁾ *Mirage des aiguilles*, in *Retour amont*, pag. 16.

⁽²⁾ *Tables de longévité*, in *Dans la pluie giboyeuse*, pag. 16.

⁽³⁾ Paragrafo XXXIV de *L'âge cassant*, Paris, Corti, 1965.

⁽⁴⁾ *Le risque et le pendule*, in *Poèmes des deux années*, ora ne *La parole en archipel*, Paris, Gallimard, 1962, pag. 57.

jardinier. L'automne ne se précipite pas sur le cœur qui exige la branche avec son ombre». ⁽¹⁾ Ecco questo cuore « centrale », questo *sommet*, questo *amont* assoluto nel suo impegno: « il cuore che esige il ramo con la sua ombra », questo sporgersi nel pericolo del proprio essere, questo verificarsi in un frondeggiare completo, completo anche dell'ombra, allontana l'autunno precipite che giuoca, avanti e indietro, più svelto del rastrello del giardiniere. È l'ombra che non può essere còlta, sarchiata via, dal rastrello, se il cuore s'è ramificato, creando un astrale miracolo, mobile, sull'immobilità della terra. Ecco altresì quel « *vent de ta branche* »: che è nient'altro che il muoversi dell'immobilità, l'impegno che fa sentire radicato (al centro, al cuore) ogni gesto che s'allontana per fortificarsi nel centro, per fortificare nello svettare quanto più avventurato il perpetuo linguaggio di ritorno del cuore. Perché quello di Char è un andarsene nel ritorno simile a quel ritornare nell'andar via che è di ogni prodigalità umana: verso la fonte, oltre la fonte, dove l'esistere è il primo passo dell'essere, lo scorrere via la prima certezza dell'essere qui. Perché tra essere e essere qui, o esserci, è proprio l'esistere a costituire il *trait d'union*. Ben sa Char che « *L'âge d'or n'était qu'un crime différé* » e che « *La cloche du pur départ ne tinte qu'en pays incréé ou follement agonisant* »; ⁽²⁾ non si tratta di raggiungere l'età dell'oro, ma di superarne il mito e la convenzione, vedendo il tutto in ogni parte, e se mai constatando la parzialità stessa del tutto, l'impossibilità stessa di un fatto che non sia anche un farsi. Char vorrebbe che fosse spezzato il primo anello della catena umana, l'idea stessa, alienante nell'inconscio, del peccato originale in una sorta di rinnovata purezza catara. Egli vuole l'uomo che guarda le fonti dell'essere sorvegliando il corso tumultuoso dell'esistere, intervenendo in ogni suo punto con questo sguardo tanto più originario quanto più furtivo. Questo è l'impegno del primo passo, che si rinnova in ogni passo: passo non di chi esce dal Paradiso terrestre, di chi misura bensì l'estensione dell'unico Paradiso possibile, quello squassato dalla tempesta umana, il labirinto appunto nel quale l'uomo mira a muoversi verso l'uscita: che sa essere a ovest dell'ovest. Oscura regione. « *Quand il y a de moins en moins d'espace entre l'infini et nous, entre le soleil libertaire et le soleil procureur, nous sommes sur le banc de la nuit* ». ⁽³⁾ Ecco la notte: questo spazio ispessito quanto più sottile; e si diceva: il punto rivolutivo, la necessaria contraddittorietà provocata nell'esistenza dall'essenza, da questa provocazione essenziale.

Ben conobbe la legge dell'andarsene nel ritorno, che sembra contraddittoria solo per chi non è andato al di là delle sorgenti dell'essere, il figliuol prodigo che fu tale sia nell'andarsene sia nel ritornare, quando svegliò la prodigalità di restituzione nel padre che

⁽¹⁾ *Dans la pluie giboyeuse*, pag. 21.

⁽²⁾ *Tables de longévité*, in *Dans la pluie giboyeuse*, pag. 15.

⁽³⁾ *Ibidem*, pag. 15.

ordinò di uccidere il vitello grasso per far festa, stupefacendo fino all'indignazione chi era rimasto. La casa del padre è quella « *du Verbe descellé de ses restes mortels* »:

« *Passant l'homme extensible et l'homme transpercé, j'arrivai devant la porte de toutes les allégreses, celle du Verbe descellé de ses restes mortels, faisant du neuf, du feu avec la vérité, et fort de ma verte créance je frappai.*

Ainsi atteindras-tu au pays lavé et désert de ton défi. Jusque-là, sans calendrier, tu l'édifieras. Sévère vanité! Mais qui eût parié et opté pour toi, des sites immémoriaux à la lyre fugitive du père? ».⁽¹⁾

Questa festa della povertà con la ricchezza e la prodigalità del centro che si ramifica appartiene alla regione del sacro charriana: « *Donne toujours plus que tu ne peux reprendre. Et oublie. Telle est la voie sacrée* ». ⁽²⁾ Ma è la via sacra anche quella del ramo che s'allontana nei propri frutti e persino nella propria ombra volteggiante, che agita con la propria ombra, ch'è limite di fertilità, l'immobilità della terra che non ha occhi per contemplare quanto produce. Per questo l'ombra si muove sulla terra: è l'ombra cieca della terra che vede solo nutrendo una fertilità che, sola, è il proprio sguardo altrimenti cieco. La terra vede con le proprie stagioni la vocazione della propria eternità. L'uomo vede con la propria fine il proprio principio a cui tanto più si avvicina quanto più sembra biologicamente allontanarsene. Ma il poeta è tanto più colui che non sa per tanto più vedere.

L'oscura consistenza dell'essere lascia traccia del suo andare ch'è un esser qui, del suo andar via ch'è un ritornare:

*« Les étoiles mentent
Aux cioux qui m'inventent.*

*Nul autre que moi
Ne passe par là,*

*Sauf l'oiseau de nuit
Aux ailes traçantes ».*⁽³⁾

Lasciate che chi vi parla ricordi la suggestione del paesaggio di Char, intorno alla sua casa, in mezzo ai rovi, ai fiori, ai frutti carichi di vento, alle rocce ossute di Valchiusa, all'acqua astrale della Sorga che quando ha imboccato il suo verde alveo dà l'impressione di scorrervi convessa non solo nel fondo ma in alto, più alta, nel mezzo, del pelo delle rive, come una lente di cristallo, o meglio una pupilla verde. L'acqua della Sorga ti guarda: passa, ma ti guarda passare, con la sua veloce immobilità, quieta se ha trasferito tutta in te la sua

⁽¹⁾ Dyne, in *Dans la pluie giboyeuse*, pag. 33.

⁽²⁾ *La terme épars*, in *Dans la pluie giboyeuse*, pag. 9.

⁽³⁾ *Tradition du météore*, in *Dans la pluie giboyeuse*, pag. 25.

trasparente irrequietudine. Sulla parete orientale della casa di Char, sulla parte alta del *tender*, come egli chiama per la sua forma la minuscola casa, batte la tramontana con un cupo suono martellante. Batte, anche qui, *le marteau sans maître*. Il poeta è inventato dai cieli a cui le stelle mentono. Perché la luce nasce dal buio, la luce è per attrito lo stesso spostarsi nel viaggio: la luce della meteora, ch'è come un gesto della materia che genera il suo fuoco: un fuoco di contatto e di confine. Ed ecco la « menzogna » delle stelle, la ragione delle « *ails traçantes* », quella « *pâle chair* », la febbre che batte alla finestra. Luoghi di confine, oggetti bivalenti dell'essere che esiste. Il gelo che cresce riporta il fuoco alla sua origine apodittica, alla sua indimostrabilità semantica: vuol dire che l'essere è passato, e solo permane l'esistere, la scia sognante che si richiude, la piaga chimerica che si rimargina. Il ricordo, solo dabile dall'esistere, è memoria dell'essere. L'esistente è essente proprio solo in quanto e per quanto ricorda che esiste.

Terra avara e fertile insieme: radi i passanti. Ma anche l'uccello di notte ha le ali traccianti: il disegno dell'andare è una traccia di luce, un frullo che ridà fremito alla notte. Ma, anche, si direbbe, è la notte che freme in quell'uccello, nel poeta che passa solitario di là. È la notte-poeta, la notte-uccello che trova nel proprio seno il poeta-notte, l'uccello-notte: questo metronotte che lascia bigliettini di sorveglianza nelle fessure dell'assoluto. Il poeta limita l'assoluto perché egli è fuori dell'assoluto: lo rasenta, lo tocca, lo sorveglia col più puro e innocente relativo. La reversibilità indica l'unità degli opposti che si spostano sulla gradualità fulminea dell'essere, che è l'essere unico: infine l'unità fondamentale dell'essere misurata nel carattere distintivo dell'esistere. Il fuoco, la luce è sulle pareti del pensiero che si misura col suo buio necessario: un'oscurità centrale, del nucleo del pensiero, che risponde al buio cosmico in cui si localizza il suo cadere, il suo sperare:

*« Espoir que je tente
La chute me boit.*

*Où la prairie chante
Je suis, ne suis pas ».*

Sono e non sono, ch'è un esistere temerario (una sfida opposta alla condanna), dove la prateria canta. Si distingue in erba, terra, sasso, solco: il poeta è inventato dai cieli. Sempre con quell'epigrammaticità ch'è il limite interno dell'eloquenza in Char. È il senso della propria limitazione che si consuma mentre limita l'essere che distingue, appunto, la propria esistenza dando l'esistenza intenzionata verso l'essenza a tutto ciò che è. Qui il battito umano rivela la propria immortalità:

*« Sur le gel qui croît
Tu es immortel »;*

ma lo rivela appunto come « *cœur volontaire* », nell'accettazione dell'impegno, del fuoco che è la fonte di ogni *éclair*. Ricordiamoci della penultima delle sue *Tables de longévité*: « *Nous ne sommes pas assez lents ni écartés du feu ancien pour atteler nos vérités à leur démente* »; e dell'ultima, che ci dice ancora qualcosa dell'« *oiseau de nuit* »: « *Souvenez-vous de cet homme comme d'un bel oiseau sans tête, aux ailes tendues dans le vent. Il n'est qu'un serpent à genoux* ». ⁽¹⁾ Come l'uccello delle migrazioni braquiane, « *l'oiseau de nuit* » charriano ha in sé questa possibilità anamorfica — più a ovest dell'ovest, al di là delle sorgenti — quasi a riprendervi slancio pel suo volo notturno: mentre le sue « *ailes traçantes* » hanno qualcosa dell'annuncio, il movimento d'una meteora biologica, ecco che ci dobbiamo ricordare « *de cet homme comme d'un bel oiseau sans tête* ». Uomo-uccello-serpente: camminare, volare, strisciare, ecco come la meteora biologica, nella sua « *scie rêveuse* », mantiene la sua forma, trasparendovi e ricordandosi di essere in quanto è stata una forma unitaria, una forma che scorre, secondo una « *loi de rivière* ». Nello stupendo poème: *La scie rêveuse* appunto, ecco la parte conclusiva:

« *Souffle au sommeil derrière ses charrues: "Halte un moment: le lit n'est pas immense!"* »

Entends le mot accomplir ce qu'il dit. Sent le mot être à son tour ce que tu es. Et son existence devient doublement la tienne.

Seule des autres pierres, la pierre du torrent a le contour rêveur du visage enfin rendu ». ⁽²⁾

Ecco la metamorfosi charriana: la parola è quello che tu sei, mentre essa porta a termine ciò che dice. Nella perpetua metamorfosi, solo l'anamorfosi riconduce ogni sforzo al suo punto unitario e che, in quanto tale, è altresì il punto primario, originario della scia. Contemporaneamente lo scorrere dà la misura dell'essere. Che deve essere come costretto nel suo solco, segnalato nella sua scia, per sentirsi tale. Dietro gli aratri del sonno, in un soffio, ecco: « *Halte un moment: le lit n'est pas immense!* ». E la « *pâle chair* » è « *offerte | Sur un lit étroit* ». Questo il letto di Procuste dell'essere; perché la provocazione è strettamente legata e necessaria alla vocazione iniziale e fondamentale dell'essere. Esistere è questo stato provocatorio.

Il valore della meteora è che essa impone la propria tradizione, in quanto segno che unisce ogni punto dell'*éclair*. La meteora è la tradizione corporea del lampo: il lampo che *tradidit*, che ha consegnato fisicamente la luce al proprio buio e al buio dell'universo. Perché esiste una luce che scrive con la propria corporeità qualcosa che può anche chiamarsi pensiero: non un pensiero che si pensa, ma un pensiero che pensa l'universo in cui pure è contenuto: ne è dentro, dunque, come ne è il limite: un limite che si erode in luce. Questa è la scienza di Char: scienza ai limiti, che diviene scienza dei limiti proprio mentre questi si consumano. La parola è questa limitazione illimitata dell'universo, con quel che in essa

⁽¹⁾ *Dans la pluie giboyeuse*, pag. 16.

⁽²⁾ *Ibidem*, pagg. 23-24.

si corrode ed emette luce: appunto la scienza dei significati, che è poi la scienza dei possibili convertiti in segni linguistici. Ma i possibili, in quanto tali, ammettono, anzi esigono, l'impossibile; e il linguaggio di Char, questa scienza del possibile, ha la sua *couche* nell'impossibile. La parola charriana vola nel *poème* come « *l'oiseau de nuit | Aux ailes traçantes* ». La parola, che cerca il possibile dei significati, spicca il volo dal continuo impossibile dei significanti.

L'illimitato di Char sta nel più concreto, nel più umile: la sua eloquenza è in questo fulmineo ritorno in sé. Un cerchio che si fa punto, e punto che fonde, ritrovando nella fusione la propria circonferenza di luce. *Le sommet*, anche *le sommet*, è un punto che implica necessariamente, in quanto si dà come tale, *la base*. E che cosa l'uomo può ricordare se non il proprio oblio, cioè il proprio distacco sensibile dalle cose? Il « *cœur volontaire* » è l'oblio che ricorda, appassionatamente: un atto, un punto d'impegno, una traccia infine, ed ecco che il punto dell'oblio è già il segmento di un ricordo: azione, diremmo, che è una serie sostitutiva di cose, un ordine di cose. Perché l'uomo, mentre se ne distacca, ricorda cose. Non le idee delle cose, le idee si pensano, non si ricordano. Essere, dunque ancora, che fa esistere. Char in questo senso ha capovolto i termini esistenziali del Novecento, e forse per questo risulta, ama risultare, così appartato e difficile, in quanto ha assunto, dopo Reverdy, la voce segreta della controcoscienza del secolo. La sua facoltà di intervento gli deriva da questa predisposizione all'essere che egli verifica nell'esistere; e quindi da questa possibilità di correzione, con l'essenza, dell'esistenza stessa, per questa segreta intenzione del suo punto di partenza, se l'uomo può arrivare solo là donde è partito. Come un *boomerang*, egli può colpire solo la propria origine.

Perché l'uomo è affacciato col linguaggio ai limiti ricurvi del mondo: è inutile che si volti a lato; è più avanti di tutto. L'uomo che parla, o che tace parole, è la prua che apre una scia: sente questo suono, cupo o argentino, questo fruscio dietro il silenzio della parola: sì, il prelinguaggio che dà al linguaggio la sua necessità. Ecco la progressione:

« *S'assurer de ses propres murmures et mener l'action jusqu'à son verbe en fleur. Ne pas tenir ce bref feu de joie pour mémorable* ». ⁽¹⁾

Il frutto non può tornare il proprio fiore. Dimentica!, direbbe Char. Ma quanto più spinge lontano la propria maturità, tanto più l'aculeo, il lampo, scopre la propria legge: provoca il fiore nella propria centralità fruttifera, sente pertanto la legge del fiore nel non poter tornare indietro. Il suo andare avanti, che in realtà è solo un verificare la legge della propria irreversibilità, un toccare i propri limiti, ecco, è già il fiore:

« *Qui convertit l'aiguillon en fleur arrondit l'éclair* ». ⁽²⁾

⁽¹⁾ *Ibidem*, pag. 23.

⁽²⁾ *Le terme épars*, in *Dans la pluie giboyeuse*, pag. 9.

È questo il « termine sparso », questa è stata « *la parole en archipel* »: nella parola matura è il polline del prelinguaggio. La parola raggiunge la propria terminalità, si dà come termine significativo, non solo nello sporgersi, ma proprio nello spargersi, nel raggiungere la casualità suprema, quasi il vento che aiuti un tale spargimento:

« *L'arbre de plein vent est solitaire. L'étreinte du vent l'est plus encore* ». ⁽¹⁾

La solitudine che prende coscienza di sé acumina la solitudine, ma anche la fa terminare. Là nasce la parola: che è comunicazione, contatto, *arrondissement* dell'*éclair*. Il significato è dato nell'uscire dal significabile, che appartiene solo al significante. Il lampo si arrotonda in luce, l'aculeo si sporge in fiore quanto più il centro si fa periferico, quanto più il limite constata la propria collateralità, quanto più il segno unitario si allarga nella molteplicità delle ipotesi che verificano l'allontanarsi di ogni parte da tutto; ma proprio per dare un tutto a ogni parte, insomma per partecipare. Perché in questo nuovo, modernissimo, Eracrito, « *Si tu cries, le monde se tait: il s'éloigne avec ton propre monde* ». ⁽²⁾ Il silenzio del mondo è il suo esser lontano, ma è anche il suo esser qui nel tuo grido: che può esser grido d'allarme, ma infine provocazione, musica provocazione, della distanza; un far venir qui la distanza, le cose distanti. L'uomo grida come cantasse la distanza suprema, infinita e infinitesima, dell'essere dal proprio esistere: che pure ha dato compagnia all'essere, lo ha accompagnato verso i termini che definiscono l'indefinibile. L'*éclair* forse si arrotonda in quest'ultima terminalità, nell'estremismo implicito nel linguaggio dell'uomo che dice quello che non sa, che dice quello che dice. Perché Char vuole che l'uomo non tanto divenga innocente, quanto vada oltre il paese della colpa, il paese edenico della colpa. Agire per l'uomo non dev'essere un riscattare la propria colpa originale, ma levare il senso della colpa a ogni istante dell'esistenza. Riverbero del punto che fonde, del centro, tutt'intorno, sul cerchio ch'è quello stesso dell'esistente che si allarga e si riflette « come iri da iri » nella sua finale esemplarità.

⁽¹⁾ *Ibidem*, pag. 10.

⁽²⁾ *Ibidem*, pag. 9.

Documenti

CELEBRI IN RITARDO

I.

ROBERT MUSIL: FENOMENOLOGIA DI UN INSUCCESSO

a cura di Ida Porena

(in onda sul Terzo Programma il 5 giugno 1968)

TERZA VOCE — *« Vive in disparte, un iper-io. Aspettando la soluzione totale ».*

PRIMA VOCE — Così Musil nei suoi diari a proposito di Ulrich, l'« Uomo senza qualità »; ma avrebbe benissimo potuto scrivere: *« Vivo in disparte... »* con quel che segue. E ancora, presumibilmente negli ultimi anni di vita, riferendosi apertamente a se stesso:

TERZA VOCE — *« ...Con le mie capacità avrei potuto assumere un ruolo nel mondo. Perché non l'ho voluto: perché volevo dominare il mondo. E allora perché non ho fatto il politico? Perché il poeta lo domina meglio ».*

PRIMA VOCE — Dal canto suo il mondo non ha accettato questa singolare forma di dominio se non molto tempo dopo: quando infatti, il 15 aprile 1942, giorno del trentunesimo anniversario del suo matrimonio, Robert Musil moriva a sessantadue anni, fulminato da embolia cerebrale nel suo rifugio ginevrino di Chemin de Clochette, il suo nome era noto solo a quei pochi che lo avevano assistito materialmente nel volontario esilio, permettendogli appena di sopravvivere in dignitosa miseria. Il gesto della moglie Martha, che, seguendo un'usanza familiare, gettò al vento le ceneri del marito, assumeva in quel lontano 1942 un valore simbolico.

SECONDA VOCE — Gli anni più duri del conflitto dovevano ancora venire e avrebbero disperso per il mondo le persone che potevano tener desta la memoria dello scrittore. I suoi libri, pubblicamente banditi dal regime hitleriano, non avevano trovato più

editori dopo che l'ultimo di essi, Bermann Fischer, consegnate a Musil le bozze dei venti capitoli di prosecuzione al secondo volume dell'*Uomo senza qualità*, era stato costretto a sua volta, in quanto ebreo, a rifugiarsi all'estero. Nel 1945, infine, anche la sua casa di Vienna, con quel che vi restava di manoscritti e di averi, andò distrutta sotto i bombardamenti.

Questo accanimento del destino nel cancellare ogni traccia dell'esistenza di Musil non deve tuttavia far pensare che in vita sia mancata allo scrittore qualsiasi forma di riconoscimento. Anzi. Il suo nome si era affermato fin dal 1906, dall'apparizione cioè dei *Turbamenti del giovane Törless*, come una delle maggiori promesse letterarie del secolo. Scriveva nel 1907 Wilhelm Herzog sulla « Nation », a proposito appunto del *Törless*:

PRIMA VOCE — « *Musil è uno scrittore profondamente originale: questo libro singolare è scritto in uno stile di rara finezza, semplice e personalissimo. Una psicologia sottilmente differenziata penetra qui negli strati più oscuri dell'animo umano e ne divina, con acuta sensibilità, i moti più segreti, foggendosi al tempo stesso una sua nuova forma, chiara e trasparente* ».

SECONDA VOCE — Certo una critica del genere è ancora ben lontana dal centrare il problema Musil. L'autore stesso del resto, una volta interrotta la carriera militare, non aveva ancora le idee chiare su di sé, stando a quanto scrive anni dopo:

TERZA VOCE — « *Avevo ventidue anni, già ingegnere nonostante la giovane età, ed ero scontento del mio lavoro. Perché mi annoiassi tanto non voglio dirlo qui. Stoccarda, dove ciò avveniva, mi era estranea e antipatica. Volevo rinunciare alla mia professione e studiare filosofia (cosa che feci di lì a poco); scansavo il lavoro, leggevo testi filosofici nelle ore lavorative, e nel tardo pomeriggio, quando le mie capacità recettive erano esaurite, mi annoiavo. Fu così che cominciai a scrivere, e il materiale che mi venne subito sotto mano fu proprio quello dei Turbamenti del giovane Törless. Con questo materiale e con la sua trattazione, come si disse, immorale, il libro destò interesse e io caddi in fama di "romanziero". Io stesso ero allora molto incerto, non sapevo quel che volevo, ma solo quello che non volevo e questo era all'incirca tutto ciò che allora si pretendeva da uno scrittore* ».

PRIMA VOCE — La polivalenza della sua personalità, la sua disponibilità a vari ordini di problemi, l'autoesperienza dell'indeterminazione, dell'accidentale, dell'intercambiabilità dei fenomeni, della pluralità delle soluzioni: tutto questo è già adombrato nella «noia» del giovane Musil, nella sua costituzionale incapacità a dare una «forma» alla propria esistenza e al proprio rapporto con il mondo. L'identità goethiana tra vita e opera d'arte appare qui riconfermata nel suo aspetto negativo. La vita nel suo specifico attuarsi appariva effettivamente a Musil come una delle tante soluzioni pos-

sibili ma non necessarie al più generale problema dell'esistere. Similmente l'opera musiliana vive proprio della sua impossibilità a costituirsi in unità logico-formale, in microcosmo definito da leggi interne, in un universo che ha in se stesso il proprio alfa e omega. Anche il successo che, se pure limitato a un'élite letteraria sempre più esigua, non mancò tuttavia di accompagnare l'uscita di ogni suo nuovo lavoro, questo successo lo raggiungeva in un certo senso *malgré lui*. Non che Musil lo rifiutasse a priori; anzi, numerose sue dichiarazioni riguardanti il mercato librario e l'opera di quegli scrittori che secondo lui vi si inserivano più o meno calcolatamente, non vanno certo esenti da livore e da invidia. Decisamente spregiativo è il suo atteggiamento verso Franz Werfel:

TERZA VOCE — « *Cosa posso avere a che fare proprio io con un mondo in cui anche un Werfel trova i suoi esegeti!* ».

SECONDA VOCE — Ambiguo e oberato da complessi è invece l'atteggiamento verso Thomas Mann, lo scrittore che egli riteneva rispecchiasse, lievemente affinandola, la mentalità media della borghesia tedesca. Quando però viene a sapere che Thomas Mann, assieme a Broch, Arnold Zweig e Robert Neumann, si è prodigato per lui esprimendosi anche in modo assai lusinghiero sulle sue opere, Musil non può fare a meno di dire:

TERZA VOCE — « *Sono commosso, soprattutto da Thomas Mann, con il quale sono stato spesso ingiusto* ».

SECONDA VOCE — Ma la diffidenza e l'intima repulsione per lo scrittore che ha successo non lo abbandonano.

TERZA VOCE — « *Egli è qualcosa! Ma non è qualcuno!* »...

SECONDA VOCE — ...dirà ancora più tardi, dimostrando però implicitamente che il caso Mann continua a ossessionarlo.

Dal canto suo Mann così scrive in favore della fondazione di una Robert Musil-Gesellschaft nel 1934:

PRIMA VOCE — « *Bisogna scuotere l'opinione pubblica e metterla in guardia affinché non si renda responsabile con la sua indifferenza del fallimento di un progetto poetico la cui straordinaria originalità, il cui decisivo significato per l'evoluzione e la spiritualizzazione del romanzo tedesco sono fuori di dubbio* ».

SECONDA VOCE — Resta tuttavia il fatto che nel Novecento tedesco Musil rappresenta un po' l'anti-Mann, così come Mann è l'anti-Musil; e la condiscendenza dello scrittore

di Lubeca verso il tanto meno fortunato collega austriaco si spiega solo con la generosità un po' ipocrita che distingueva l'atteggiamento del Mann verso gli altri scrittori, nessuno dei quali poteva vantare neppure lontanamente una posizione di concorrenza nei suoi confronti. Poco o nulla accomuna i due romanzieri. Neppure il decadentismo, esperito in maniera così diametralmente opposta, dall'uno come elemento strutturante l'attività narrativa sia a livello formale che a livello contenutistico, dall'altro come elemento disgregatore, appunto, di ogni forma come di ogni possibile contenuto.

Il punto di minima distanza tra i due è rappresentato forse dalla *Montagna incantata*, nella quale Mann adotta quella soluzione che per una singolare coincidenza era stata preventivata da Musil anche per il suo *Uomo senza qualità*, ma cui sintomaticamente lo scrittore austriaco non è mai pervenuto; l'arresto, cioè, della narrazione allo scoppio della prima guerra mondiale. La struttura narrativa della *Montagna incantata* è del resto la più « aperta » che Mann abbia mai progettato, la meno « costruita », come si ricava anche dall'impianto stilistico, molto lontano dal rigore formale della *Morte a Venezia* o dalla densità dell'esperienza contrappuntistica del *Doktor Faustus*. Se però l'incredibile vastità dell'esperienza narrativa di Mann rivela anche un lato che in primissima approssimazione può apparire informato a una problematica di tipo musiliano, nulla nel Musil maturo, nel Musil cioè che ha superato gli psicologismi del *Törless*, mostra quell'aspirazione al *Werk*, all'opera compiuta e definitiva, che caratterizza pur sempre in senso ottocentesco l'opera di Mann.

PRIMA VOCE — Si è detto che il successo sfiorò Musil suo malgrado. Non fu lui a rincorrerlo, né si adoprò a conservarlo. Neppure alti riconoscimenti ufficiali, come il premio Kleist nel 1923, il premio Gerhard Hauptmann nel 1924 e il Kunstpreis della città di Vienna nel 1929, valsero a scuotere la massa dei lettori, che Musil dal canto suo non cercava certo di accattivarsi. La sua era la produzione di un *outsider*, impietoso demistificatore della cultura e del commercio culturale borghesi, e come tale fatto segno alla vendetta del « sistema ». La sua apoliticità, assai più radicale di quella dell'autore delle *Considerazioni di un apolitico*, si identificava da un lato con il suo ipercriticismo verso ogni posizione che implicasse comunque una scelta, dall'altro con la sua inaudita capacità di registrare tutti i dati offertigli dalla contemporaneità e di inserirli in un contesto storico spogliato di ogni incrostazione ideologica e riducibile in ultima istanza anch'esso a un insieme di punti di riferimento. Così a proposito del nazismo egli osserva:

TERZA VOCE — « Si faccia l'esperimento mentale di sostituire il nazionalsocialismo con un'altra idea politica. Una sensazione, indipendente da desideri e timori, che anzi spesso potrà addirittura contraddirli, ci avverte tuttavia che un tale mutamento non può più verificarsi semplicemente

come ritorno allo stato precedente o a un altro ancora più antico. Questa sensazione è forse interpretabile solo ammettendo che il nazionalsocialismo ha la sua missione e la sua ora, che non è un vertice ma piuttosto un gradino della storia».

PRIMA VOCE — Musil vede anche con estrema lucidità che la distanza tra il terrore nazista e la cultura che lo ha preceduto non è poi così grande:

TERZA VOCE — « *Molto prima dei dittatori il nostro tempo ha prodotto la venerazione per il tipo dittatoriale. Vedi George; vedi Kraus e Freud, Adler e Jung. Aggiungi anche Klages e Heidegger. Ciò che li accomuna è forse il bisogno di dominare, di assumere il comando o meglio il ruolo di salvatore.* ».

SECONDA VOCE — Tale essendo il suo *dégagement* politico, non c'è da meravigliarsi che anche tutte le altre componenti del suo rapporto con il mondo fossero viziate, o meglio, caratterizzate da questa sinistra forma di obiettività. *Monsieur le vivisecteur* era il titolo di un romanzo appena abbozzato da Musil in gioventù e l'espressione si adatta fin troppo bene alla figura dello scrittore anche se non in senso psicologico: Musil è *vivisecteur* non tanto dell'animo umano inteso come monade spirituale entro cui si riflette il mondo, quanto piuttosto dell'individuo fenomenologicamente inteso come nodo di probabilità, cioè come evento pressoché casuale prodotto dall'intersecarsi di molteplici linee di forza. È chiaro che un tal modo di concepire l'individuo portava automaticamente alla disintegrazione del « personaggio » di impostazione realistica, uno dei capisaldi strutturali del romanzo tradizionale e nel contempo uno dei suoi massimi fattori di successo. La pubblicazione del primo volume de *L'uomo senza qualità* nel 1931, ad opera dell'editore Rowohlt, segnò infatti l'apice della carriera letteraria dello scrittore, ma al tempo stesso ne rivelò lo scarsissimo valore di mercato. Lo ha inteso assai bene Franz Blei che nel 1940, nove anni dopo la comparsa di quel volume, scriveva:

TERZA VOCE — « *Musil non potrà mai diventare ciò che si dice un autore popolare. Noi infatti possediamo una gigantesca organizzazione per sfruttare le debolezze della massa, nessuna però per trar partito dall'intelligenza dei pochi.* ».

PRIMA VOCE — Niente vale a caratterizzare l'incommensurabilità tra Musil e le leggi di quel mondo, che pur con tanta precisione egli andava misurando, quanto la genesi del suo *opus magnum*, destinato per ragioni immanenti assai più che accidentali a restare incompiuto. Anche solo la successione dei titoli che Musil ideò per il romanzo è estremamente sintomatica: il primo, risalente a un lontano progetto del 1918-20, suonava *Lo spione* e implicava non solo la definizione di un personaggio, ma anche

di un suo preciso campo di azione; il secondo, *Il redentore*, relega questo campo d'azione in una sfera ideale; il terzo, *La sorella gemella*, allude sì a un personaggio-chiave del libro, definendolo però solo attraverso un dato anagrafico; il quarto e definitivo titolo *L'uomo senza qualità*, rispecchia il vanificarsi dell'idea di personaggio e, in ultima istanza, il venir meno della concezione stessa, anzi di qualunque possibile concezione o configurazione formale del romanzo. Questo finisce infatti per identificarsi con il suo protagonista e, dietro di lui, con il suo autore, offrendosi alla lettura come un romanzo « senza qualità », cioè senza una direzione ideologica e di conseguenza senza un punto di arrivo. Benché il traguardo, materialmente fissato allo scoppio della prima guerra mondiale, venisse a cadere a solo un anno di distanza dal momento iniziale del racconto, Musil e il suo romanzo non lo raggiungeranno mai. Non solo: ma anche il tenue fantasma di azione costituito dall'intreccio Ulrich-Agathe viene tenacemente procrastinato per circa settecento pagine, restando infine allo stadio germinale; per giunta con un carico di improbabilità che lo rende ancora più problematico. Il libro stesso, undici anni dopo la pubblicazione del primo volume, sfocia nelle infinite ramificazioni del *Nachlass*, croce e delizia degli odierni curatori dell'opera musiliana. Frustrato in partenza ogni tentativo di ricostruzione: non tanto per la difficoltà di orientarsi nel mare magno degli appunti, delle notizie, dei frammenti, degli abbozzi lasciati dallo scrittore, quanto perché ha poco senso racchiudere in una formula conclusiva ciò che per la sua stessa natura rifiuta ogni traguardo, anche quello mistico-alchemico, che pur sempre ha dalla sua il maggior numero di probabilità. Il metro che meglio si attaglia all'opera musiliana è quello indeterministico-statistico della moderna indagine scientifica, e in questo senso è abbastanza naturale che la comprensione per questo scrittore abbia potuto farsi strada in un più vasto pubblico solo quando certe idee-base del pensiero scientifico e filosofico attuale hanno cominciato a penetrare nei mass-media, scadendo non di rado al rango di moda culturale.

SECONDA VOCE — L'attualità dell'opera di Musil si misura dalla sua resistenza ai reagenti oggi considerati più efficaci: la linguistica, lo strutturalismo, l'analisi sociologica, la critica immanentistica. Frasi come queste, dettate da Musil nel 1926 a Oskar Maurus Fontana nel corso di una intervista, potrebbero valere ancora oggi a definire un possibile orizzonte del romanzo contemporaneo:

TERZA VOCE — « *La spiegazione reale degli avvenimenti reali non mi interessa. La mia memoria è cattiva. I fatti sono inoltre sempre intercambiabili. A me interessa lo spiritualmente tipico, vorrei dire addirittura l'aspetto fantomatico degli avvenimenti.* »

SECONDA VOCE — E ancora:

TERZA VOCE — « *Mi faccio beffe di tutti i tramonti dell'occidente e dei loro profeti. Si realizzano ai nostri giorni i sogni primordiali dell'umanità. Che poi non abbiano conservato nella realizzazione tutt'intero il loro aspetto originario, è questa una disgrazia? Anche per questo abbiamo bisogno di una nuova morale. Quella vecchia non ci basta. Il mio romanzo vorrebbe addurre del materiale per questa morale rinnovata. È un tentativo di liquidazione e un suggerimento di sintesi* ».

SECONDA VOCE — *L'uomo senza qualità* fornisce come forse nessun altro romanzo del Novecento i dati tipologici del moderno romanzo-saggio, sintesi di narrativa e critica, critico anzi nelle sue stesse strutture fino all'orlo dell'autodistruzione. Questo momento autodistruttivo è colto assai bene, anche nei suoi riflessi psicologici, da Cesare Cases, che nella sua introduzione all'edizione italiana del terzo volume dell'*Uomo senza qualità* scrive:

PRIMA VOCE — « *Le difficoltà compositive di Musil, che tanto lo tormentavano e lo spingevano ancora negli ultimi anni ad interessarsi ai libri sulla tecnica della narrazione, non possono essere ricondotte a pura e semplice impotenza individuale — poiché a tratti sa anche essere un grande narratore — ma sono fondate sulle difficoltà oggettive intrinseche alla sua impostazione, che poi è quella di gran parte della letteratura contemporanea* ».

SECONDA VOCE — La paralisi interna del romanzo coincide tuttavia singolarmente con quella che attanaglia la vita stessa dello scrittore, esule dal 1938 in Svizzera, quasi senza mezzi e in precario stato di salute. Quanto miserevoli potessero essere le condizioni di uno scrittore esiliato durante gli anni del potere hitleriano, lo mostrano drammaticamente le ultime lettere di Musil, come quella del 20 gennaio 1942 a Rolf Langene, in cui si legge:

TERZA VOCE — « *Provi a immaginare un bufalo, cui al posto delle possenti corna siano cresciute altre formazioni cutanee, cioè due calli ridicolmente sensibili. Questo essere dalla fronte poderosa, che un tempo era armata e ora non ha che due calli, ecco l'uomo in esilio. Se è stato un re, parla della corona che un tempo era sua, ma si accorge che gli uomini già dubitano che non si sia trattato piuttosto di un semplice cappello, anzi, egli stesso finisce per dubitare di avere una testa sulle spalle. È una situazione triste, ma forse anche ridicola, e per questo doppiamente triste* ».

SECONDA VOCE — O quella del 5 aprile al suo grande protettore svizzero, il parroco Robert Lejeune, che inizia amaramente:

TERZA VOCE — « *Riverito e caro Signor Parroco, mi creda, proprio ora, durante una passeggiata, ho riflettuto su ciò che vorrei confidarle anche se preferirei tacerne, infatti non tutto ciò che mi tormenta è degno di essere raccontato. C'è*

dentro molto fastidio e molta impotenza, molto amarezza e molto di già detto, poiché le ho già accennato quasi tutto ed è infine colpa mia se non riesco a trattare con gli uomini come vorrei o se la vita mi viene a noia mentre dovrei pur sempre rallegrarmene».

SECONDA VOCE — Pochi giorni più tardi Musil moriva e aveva inizio la vicenda postuma dell'*Uomo senza qualità*. Nel 1943 Martha Musil, la moglie dello scrittore, pubblica per sottoscrizione alcune parti inedite del romanzo, ma senza successo. Dopo la morte di Martha, avvenuta a Roma nel 1949, l'imponente lascito musiliano passa nelle mani dei figli di lei, avuti dal primo marito, l'italiano Marcovaldi. Nello stesso anno usciva sul supplemento letterario del « Times » a firma di Eithne Wilkins, un ampio articolo dedicato all'*Uomo senza qualità*, nel quale si leggeva la sconcertante frase:

PRIMA VOCE — « *Musil, il più importante romanziere tedesco di questo mezzo secolo, è al tempo stesso uno dei più sconosciuti del nostro tempo* ».

SECONDA VOCE — L'articolo ebbe vasta eco nel mondo letterario e segnò il principio della rinascita musiliana. Nel 1952 uscì ad Amburgo, nuovamente presso l'editore Rowohlt, una prima edizione dell'*Uomo senza qualità*, che comprendeva, oltre le parti già pubblicate dall'autore, un congruo numero di capitoli lasciati in una stesura non definitiva. Al curatore Adolf Frisé va quindi il merito non indifferente di aver reso noto al pubblico un ampio materiale inedito, anche se i criteri filologici da lui adottati si sono in seguito rivelati non sempre accettabili. Un ulteriore passo in avanti è stato compiuto dall'edizione italiana, uscita presso Einaudi tra il 1957 e il 1962 nella traduzione di Anita Rho. Avverte Cesare Cases, sempre nell'introduzione al terzo volume curato da Eithne Wilkins e Ernest Kaiser:

PRIMA VOCE — « *S'intende che i due valenti studiosi non considerano definitiva neppure la loro edizione, se non altro perché essa non comprende tutti i testi relativi all'Uomo senza qualità, come dovrebbe essere in un'edizione veramente critica, ma solo una scelta di quelli più interessanti e significativi. Si tratta comunque della prima edizione in cui si rispetta la direzione in cui lo scrittore si è mosso e voleva continuare a muoversi e si ricostruisce storicamente la complessa genesi dell'Uomo senza qualità* ».

SECONDA VOCE — La vicenda editoriale dell'*Uomo senza qualità* resta quindi tuttora aperta, come aperto resta il romanzo stesso e non certo solo per la sua materiale incompiutezza. Aperto resta anche il problema critico « Musil », nonostante i molti e validi contributi — in Italia, per esempio, quello di Aloisio Rendi — che dal 1949 in poi hanno illuminato da più parti l'opera musiliana. In effetti *L'uomo senza qualità* appartiene di diritto ai giorni nostri, costituisce ancor oggi un *work in progress*, ma non

perché si debba contare su ulteriori indagini per meglio definirne le strutture e gli ulteriori sviluppi, quanto piuttosto perché il romanzo ci appare, così com'è, un immenso *reservoir* di eventualità, di possibilità non realizzate, di soluzioni non dialetticamente contrapposte e quindi aspiranti a una sintesi, ma semplicemente coesistenti nell'indifferenza. Ed è forse proprio questa indifferenza musiliana (indifferenza che non è apatia ma coscienza della relatività di ogni scelta) una delle principali cause del suo scarso successo in un mondo ancora fortemente ideologicizzato e propenso a guardare con sospetto ogni critica ai valori costituiti, specie poi quando a questi valori non ne vedeva sostituire degli altri cui eventualmente appigliarsi. Gli anni del secondo grande conflitto richiedevano, ed era logico che richiedessero, delle prese di posizione univoche, reclamavano delle verità da contrapporre a delle menzogne. Musil però era in grado solo di svelare menzogne, talora anche nel campo delle verità: come profeta nessuno era disposto a dargli credito. Forse per questo egli lo è stato a maggior diritto di altri, simile in questo a Kafka, cui lo accomuna il senso dell'assurdità dell'agire umano. Manca a Musil la lucidità poetica del grande praghese e anche questo ha costituito un impedimento alla giusta valutazione della sua opera. Oggi tuttavia, che anche la fiducia nella parola poetica è irrimediabilmente compromessa dalla dissoluzione del linguaggio, la puntigliosa analisi disgregatrice di Musil ci appare come il diretto antecedente della nostra incomunicabilità.

2.

CARLO EMILIO GADDA

a cura di Enzo Siciliano

(in onda sul Terzo Programma il 26 giugno 1968)

PRIMA VOCE — La fortuna di Carlo Emilio Gadda, dell'«ingegnere», come è affettuosamente conosciuto, esplose con la pubblicazione di *Quel pasticciaccio brutto de via Merulana*, nel 1957. Pietro Germi ne tentò persino una trascrizione cinematografica. Lo scrittore conquistò una sua fama anche tra i lettori meno esigenti, si sparse cioè il suo nome oltre il numero ristretto degli ammiratori, «felici pochi», che lo avevano preso ad apprezzare fin dal tempo di «Solaria», dove Gadda pubblicò le sue pagine dal 1926.

SECONDA VOCE — Gianfranco Contini, che degli *happy few* è stato, possiamo dire senza meno, il corifeo, nella sua recentissima scelta antologica della *Letteratura dell'Italia unita*, scrive:

PRIMA VOCE — « *Violento ma squisito scrittore, per venti o trent'anni letto e celebrato solo da una piccola schiera d'avanguardia, Gadda conta oggi fra i più celebri, se non popolari, anche fuori d'Italia (traduttori ardimentosi hanno volto il Pasticciaccio perfino in francese e in tedesco). E di ciò è da congratularsi col gusto del pubblico, solo in parte dovuto all'equivoco che lo interpretava precursore (involontario) del tanto più pallido (e ideologicamente condizionato) neorealismo dialettaleggiante del secondo dopoguerra; mentre sui lettori faceva irresistibile presa un grandioso afflato comico-narrativo paragonabile a quello dei grandi ottocentisti Porta e Belli... Gadda appartiene alla razza dei supremi "macaronici" ».*

SECONDA VOCE — Dunque — è il giudizio di Contini — il pubblico sarebbe stato travolto dalla qualità manieristica, comica e materica, della prosa di Gadda: avrebbe saputo apprezzare le sottigliezze sintattiche, lessicali, aggiungiamo acustiche di questa prosa strabiliante.

Non vogliamo davvero diminuire l'acutezza continiana; ma ci auguriamo che gli scritti di Gadda, proprio perché usciti dalla cerchia degli specialisti — e per essi erano ghiotti lacerti, esche a uno studio che poteva stravolgersi nel cervellotico e nell'astratto (e pare che Gadda ci si diverta ad acuire simili riuscite) —, ci auguriamo che questi scritti suggeriscano altre interpretazioni. La nostra idea è che Gadda sia uno scrittore furiosamente contenutista, preso a gabbo da una sintassi e da un lessico — quelli della tradizione letteraria italiana — contro cui lotta, patetico e sublime come un Don Chisciotte, perché gli servano a toccare motivi, temi, accenti cui essi, appunto per tradizione, si rifiutano. Di qui il ricorso ai dialetti, come ad armi bianche, ricavate dal tessuto vivo della lingua, per aiutarsi nella lotta impari.

PRIMA VOCE — Brutalità del destino, sentimento della morte, coscienza che qualsiasi gesto contro la storia si risolve in vanità, sembrano, sotto la penna di lui, torcersi al rifiuto, e al loro riottoso « no », lo scrittore oppone lusinghe, astuzie e un continuo processo. Gadda sembra assediato dall'idea che questi temi siano stati corrotti dal tempo, e corrotti nella fibra che li ha espressi: ha bisogno di impastarli di nuovo di vita, e di un che di tragico e sanguigno che la convenzione espressiva non offre. Scriveva in una pagina del '31, pubblicata appunto su « Solaria » per la prima volta:

TERZA VOCE — « *Tendo a una brutale deformazione dei temi che il destino s'è creduto di proponermi come formate cose ed obbiett: come paragrafi immoti della sapiente sua legge. Umiliato dal destino, sacrificato dalla inutilità, nella bestialità corrotto, e però atterrito dalla vanità vana*

del nulla, io, che di tutti li scrittori della Italia antichi e moderni sono quello che più possiede comodini da notte, vorrò dipartirmi un giorno dalle sfiancate seggiole dove m'ha collocato la sapienza e la virtù de' sapienti e de' virtuosi, e, andando verso l'orrida solitudine mia, levarò in lode di quelli quel canto, a che il mandolino dell'anima, ben grattato, potrà dare bellezza nel ghigno ».

PRIMA VOCE — Il ghigno, e il macaronico che ne consegue, ci sembra dunque lo stragemma per far passare una rovente passionalità, senza che essa si infittisca di vacue gesticolazioni verbali, che per un verso la ridurrebbero al sottotono, e per l'altro l'esporrebbero alla risata di chi la sa lunga, o finge di saperla lunga. Gadda, cioè, mette in moto una serie complessa di correttivi alla spontaneità della sua tematica, ma per salvaguardarla più profondamente possibile.

TERZA VOCE — *«Quella che le cantatrici e i loro aiuti sogliono chiamare la vita è stata per me una immonda prigionie: la mia giovinezza, secondo il detto del poeta, una tenebrosa tempesta ».*

PRIMA VOCE — E vorremmo che in un'asserzione come questa, si badasse più all'« *immonda prigionie* », alla « *tenebrosa tempesta* », che a quelle « *cantatrici* » e a quei « *loro aiuti* »; anzi, sarebbe il caso di tener presente che l'esplosione dell'angoscioso dolore di una vita si configura dinanzi agli occhi turbati del lettore in tutta la sua aggressività proprio per l'intrusione caustica di quelle « *cantatrici* ». Solo che una simile intrusione è funzionale, e non ha altro carattere che quella di isolare, potenziare e rendere protagonista la tetraggine dell'« *immonda prigionie* » e della « *giovinezza* ».

Ma la reale complessità dell'ispirazione gaddiana ha trovato difficoltà nel farsi strada tra gli interessi della critica, così come per molto tempo accadde al suo linguaggio, complicato da apporti tecnicizzanti oltre che dialettali. Di fronte a *La cognizione del dolore*, dove il dato fin quasi nevrotico (la paranoia latente del protagonista Gonzalo) ha fatto scappare più di un critico dietro più quieti cantucci, lo stesso Emilio Cecchi si affrettò a dire che le ragioni di quella anomalia psichica erano « *valide per se stesse, e non astrattamente dedotte dagli schemi e formulari di Freud, di Jung o di Sartre, come invece succede nella maggior parte delle perpetrzioni romanzesche, italiane e forestiere, particolarmente dedicate all'esplorazione dei labirinti e misteri della cosiddetta coscienza moderna* ».

Un tale giudizio certo non punge Gadda, ma piuttosto l'inanità di quelle altre « *perpetrazioni* »: restava in piedi la necessità di sondare Gadda più a fondo, sciogliere il garbuglio in cui era andato a cacciarsi, fargli, in questo, perfino concorrenza, se è vero che la critica di oggi vive proprio di una simile ambizione, avendo rinnovato in tal modo la sua originaria connotazione parassitaria.

SECONDA VOCE — E qui soccorre ancora Contini, con il suo saggio preposto alla *Cognizione*, prendendo di petto il punto dolente, che è il momento in cui il protagonista Gonzalo

reca offesa all'immagine fotografica del genitore. Dopo un confronto con Proust (il caso di Mademoiselle Vinteuil che perpetra la stessa offesa al proprio padre), Contini si sofferma ad indagare il tratto costante della produzione di Gadda: l'incompiutezza narrativa. Perché Gadda non conclude la sua narrazione mai: per una singolarissima inibizione, che fa sì che lo spazio vuoto lasciato si riempra come in un canone sospeso, dei significati di un tormentoso dolore. Spiega Contini:

PRIMA VOCE — « *Procedere oltre non avrebbe solo contraddetto al potente solipsismo che garantisce la vitalità dell'autore: una lucida e cosciente discesa alle Madri avrebbe forse condotto il pellegrino alla suprema rivelazione intellettuale, ormai esente da malizia, che connota i Dante e i Proust, non saprei dire se i Musil, ma intanto avrebbe comunque fatto saltare la precaria ma rassicurante paratia della nevrosi* ».

SECONDA VOCE — Gadda, lo vediamo percorrere con furore questa paratia, saggiarne la resistenza con caparbietà e riottosità, traendo da questa incessante esperienza motivi per quel sempre aperto giornale di bordo della propria vita che è la sua letteratura. Dunque, alla conclusione, è proprio Contini che potrebbe provocare e condurre una lettura a Gadda diversa da quella sintattico-grammaticale da lui stesso promossa: o comunque integrativa di quella, e certo arricchente.

Di appoggio viene anche un appunto recente di Alberto Moravia, il quale non allontanandosi dall'immagine ricevuta di un Gadda comico, congiunge questa comicità con la nevrosi, riferendosi ai motti di spirito come risultati di una censura sugli acquisti della ragione:

PRIMA VOCE — « *La nevrosi tende a distruggere i contenuti ideologici che sono macchine razionali perfettamente funzionanti e a sostituirli con falsi meccanismi che in realtà servono a nascondere il vuoto prodotto dalla nevrosi stessa* ».

SECONDA VOCE — « *La nevrosi* — aggiunge Moravia — *...si sfoga sulle parole* », perché si vieta di esercitarsi sulla realtà. E conclude che: « *la nevrosi appunto è l'altra faccia segreta e coerente della comicità di Carlo Emilio Gadda* ».

PRIMA VOCE — Il giudizio a nostro vedere, sia pur discutibilissimo proprio perché non mette in causa la nozione di un Gadda anzitutto comico, sottolinea mediatamente, attraverso la trovata dei processi di censura, che nello scrittore si verifica un impedimento espressivo, il quale, per sua singolare natura, si risolve in espressione: cioè perviene in tutta compiutezza al lettore. E questo impedimento produce in Gadda la dimensione del tragico. Ciò che è assente, nelle sue pagine, è invece fulmineamente presente. La narrativa consueta, quella che si è desunta da un Cecov, frainteso attraverso le esperienze anglosassoni della Mansfield — e che ha allignato in Italia —, ha reso assenti i conte-

nuti di fondo che ambiva agitare, con una decisione tutta consapevole e riduttiva, e perciò quei contenuti sono, malgrado le intenzioni, scomparsi. Con Gadda abbiamo il fenomeno inverso, per cui i contenuti rimossi dalla dialettica dell'inconscio si stabilizzano con evidenza, per una loro vitalità naturale, ed hanno paradossalmente voce anche là dove sono con violenza esclusi attraverso i puntini sospensivi o la pagina bianca. La poetica del « non-detto » è ciò che realmente non appartiene a Gadda. Di qui il suo contenutismo, come dicevamo all'inizio, che parte proprio da un'evasione di tipo formalistico (la scrittura preziosa e macaronica), per rovesciarla e sconfiggerla.

SECONDA VOCE — Un chiaro giudizio sulla dimensione tragica di Gadda lo troviamo, ancora a proposito de *La cognizione del dolore*, in uno scritto di Pietro Citati:

PRIMA VOCE — « *Superbamente composita, grottesca, impastata di strazio e di risa, di violentissime luci e di tenebre, La cognizione del dolore possiede, alla fine, la semplicità di un'opera classica: la disperazione, l'altezza di tono, la nobiltà di gesto che hanno sempre distinto ogni vera tragedia* ».

SECONDA VOCE — Ed è proprio in quella « *nobiltà del gesto* » che ci sembra il dato decisivo per svincolare lo scrittore dai confini del grottesco o di una espressionistica comicità. Per comprenderlo bisogna risalire ai suoi padri che sono Manzoni, e, ancora più indietro nel tempo — azzardiamo — Racine, per la sua ritualità del tragico e Plutarco, per l'esemplarità degli aneddoti evocati.

PRIMA VOCE — *La cognizione del dolore* conseguì il Premio Formentor nel '63 e fu una consacrazione internazionale d'eco assai vasta. In aggiunta, come abbiamo tentato di dire fin qui, proprio su *La cognizione del dolore*, la critica italiana ha preso il via per una estensione della stima dello scrittore.

Ma fino ad allora? Dobbiamo rifarci assai indietro.

Diamo il via con un breve schizzo biografico. Gadda — come lui stesso ha dettato, per un risvolto editoriale che diventò proverbio —,

TERZA VOCE — Gadda « *è nato a Milano quattordici giorni avanti la caduta del ministero Giolitti del primo. Vi trascorse un'infanzia tormentata e un'adolescenza anche più dolorosa: fu accolto nelle classi elementari del comune, ottime. Vi trovò il suo liceo e le sue matematiche. Poi la guerra: la perdita del fratello Enrico caduto nel '18. Lavorò in Italia, fuori d'Italia: in Argentina, in Francia, in Germania, nel Belgio. La sua carriera di scrittore incontrò gli ostacoli classici, economici, ambientali...* ».

PRIMA VOCE — Ecco, a proposito della sua carriera di scrittore Gadda ha sempre insistito, per scritto o a voce, sulla lentezza e sulla reticenza del destino. Non perché gli si fosse negata la vocazione. *Il diario di guerra e di prigionia*, stampato integralmente solo nel '65, fu composto con cura certosina tra il '15 e il '18, e di sicuro agli anni successivi è da ascrivere la stesura dei libri che uscirono dopo, e dei diversi racconti che uscirono assai dopo ancora.

Il primo libro vede la luce nel '31, *La Madonna dei filosofi*, e sono le edizioni di « Solaria » a pubblicarlo. Lo scrittore era trentottenne. Due anni appresso, le stesse edizioni stampavano *Il castello di Udine*. Si pensi — ed è testimonianza a viva voce di Giulio Cattaneo — che fino al '51 nella libreria Beltrami di Firenze si potevano trovare esemplari nuovi dei due volumi: questo per dire che le vendite non furono che grame e ridottissime, anche assai oltre gli inizi.

Avarizia del destino, dunque.

E veniamo alle prime recensioni. Giuseppe De Robertis e Alfredo Gargiulo, lettori entrambi de *La Madonna dei filosofi*.

Gargiulo non precisa il suo affondo che sul versante del richiamo culturale; fa il nome di Dossi: per il resto decide per un ampio citare. Descrive il sarcasmo, l'ironia, il dispetto, e il lirismo; ma il suo, più che un chiarimento critico, è un periplo attorno al vulcano. De Robertis dice in apertura che Gadda « non è uno scrittore facile, ma uno scrittore nuovo certo è ». Lo definisce: « Umorista... Umano, sano ». Mette in evidenza che il lavoro di ingegnere non è estraneo allo stile di lui, anzi, che è una componente evidentissima della sua ispirazione: e già allude al fatto che è scrittore insolito nel panorama delle lettere italiane proprio per la formazione non spiritualistica. Assai più tardi Gadda stesso, in una intervista del '62 concessa ad Andrea Barbato, quasi fattosi coraggio, avrebbe mosso rimproveri alla cultura italiana, proprio dalla specola della sua formazione:

TERZA VOCE — « *La prima colpa che le faccio è di essere refrattaria alla storia naturale, d'ignorare le ere geologiche, il darwinismo, i classificatori del Sette e Ottocento, Malpighi e Spallanzani; la seconda, è quella d'una scarsa predisposizione alla cultura economicistica e matematica... Infine, la cultura italiana è fatta di toc-toc, d'impulsi, di batticuori, della retorica delle buone intenzioni. Manca un sottofondo logico e riflessivo* ».

SECONDA VOCE — Ma ecco che De Robertis, alla luce di una lettura immediata, già scriveva un'impressione che Gadda lascia nel lettore:

PRIMA VOCE — « *Ma com'è che uno scrittore così pur riesce faticoso? È che non ha leggerezza di movimenti: non sa fondere bene le parti; non sempre sa rendere evidente la ragione del "particolare", e la più intima ragione del racconto. O succede che l'interesse, diremo così marginale, se richiama*

il lettore, nel tempo stesso lo fuoriviava. S'ha bisogno d'una rilettura perché il segreto motivo risalti e faccia centro. E allora avvertiamo che pareva un raccontare sperso ed era forse troppo stretto; pareva ridere per ridere e c'era sotto una commozione rattenuta; la penna pareva solo avventurosa, e invece incideva, era conseguente, era obbediente ad un'idea».

SECONDA VOCE — Qui De Robertis riusciva già a cogliere, in quella dicotomia tra interessi marginali e fuorviamenti di cui Gadda è maestro, uno dei toni specifici del suo scrivere — l'ambivalenza — e che dovette essere notato come il più dominante dai primi lettori. Comunque, Gadda scriveva su « Solaria » con discreta frequenza, anzi quella sua collaborazione lo rese sempre più identificabile allo sparuto drappello degli interessati alle cose della letteratura che allora circolavano in Italia.

Sono ancora Gargiulo e De Robertis che vogliamo segnalare prima di altri fra i lettori del *Castello di Udine* nel '34. Gargiulo si prefigge di catalogare le idiosincrasie che la scrittura rivela, e addita una « *idiosincrasia uditiva* », poi una « *idiosincrasia rigoristico-amministrativa* ». E conclude:

PRIMA VOCE — « *Abbiamo messo in evidenza... non più che il Gadda umorista, ironico, satirico; mentre, è vero, tanta parte del libro richiama a un Gadda incomparabilmente " maggiore " . Tuttavia ciò era necessario; né solo perché il Gadda, quando indovina l'oggetto e con esso le intenzioni, è un umorista di ottima razza, quella dei temperamenti squisitamente scontrati. Andava considerato prima lo scrittore " orso " , anche per la ragione che il Gadda ha dovuto spendere, a conquistarsi lingua e stile, soprattutto la sua scontrosità, vincendo ogni resistenza della tradizione a furia di urti (vedi arcaismo, dialettismo); e peccato davvero che non ci sia dato svolgere questo ricco tema* ».

SECONDA VOCE — Peccato davvero, aggiungiamo noi, perché avrebbe portato il critico a una maggiore comprensione dello scrittore, invece che a isolare, secondo un obbligo dell'epoca, i momenti lirici e non-lirici del volume in esame.

Anche per De Robertis, di fronte al *Castello di Udine*, il problema fu ritagliare i momenti più o meno delicati, poetici:

PRIMA VOCE — « *Il secentismo, prima scaldato da una fiamma, e che lievitava tutto, respirava, era una cosa vivente, ora si fissa e raggela in particolari tersissimi ma fragili* ».

SECONDA VOCE — E il critico conclude che « *alla vitrea bellezza* » di certi passi preferisce quelli « *dove il nudo cuore quasi canta, canta e si duole* ».

Come si è visto, questi due primi recensori si limitarono sostanzialmente a chiose in margine, impressionisticamente eleganti, ma non più che tanto.

La novità, isolata, la troviamo in un esercizio di lettura di Contini, che, proprio su « Solaria », accompagnò l'uscita del *Castello di Udine*. Basti l'apertura dello scritto:

PRIMA VOCE — « *Il caso Carlo Emilio Gadda è di quelli che posseggono, più che tutto, una grande importanza teorica* ».

SECONDA VOCE — Questa importanza « teorica » è chiara per un critico linguista. I nomi che Contini fa più sotto sono fin quasi canonici: Dossi e Joyce, Rabelais e Lucini, e affonda poi il suo bisturi in una mescolanza di richiami lessicali e quasi psicoanalitici, sfiorando ironicamente — quella altezzosa ironia continiana che schioda celle segrete faticosamente occultate! —, sfiorando, dicevamo, l'ipotesi di un Gadda « odioso scrittore », subito commentando la sua sortita:

PRIMA VOCE — « *Come Serra disse un giorno, per liberarsi, in via definitiva, dell'ossessione di Emilio Cecchi* ».

SECONDA VOCE — Ma l'esercizio di lettura, dopo aver impostato quasi tutti i problemi che la critica di poi, di molto poi, avrebbe ripreso su Gadda, a cominciare dal richiamo a Joyce, al punto di arrivare a una definizione, conclude:

PRIMA VOCE — « *Abbiamo interrogato il diarista Gadda come colui a cui s'attribuisce eminente dignità riflessiva, chiedendogli, quasi come a pensatore, ragione delle sue "pretese"; perché egli sta in quell'inquieta regione dove l'uomo non sceglie ancora tra il meditatore e il poeta: sua vocazione è di non abbandonare il bivio, suo compito è di non decidersi; sotto pena di finire virtuoso e tecnicista* ».

SECONDA VOCE — A parte questa conclusione — che pure ha un suo peso, proprio perché liberava, attraverso una precisazione di carattere psicologico, Gadda dalle strettoie della poesia e della non poesia, — vogliamo qui investire di un significato diverso quella importanza teorica detta prima alla luce di una considerazione storico-culturale. Diciamo che è teoria nel senso che apre la possibilità di interpretare in modo piuttosto insolito la collaborazione di Gadda a « Solaria »; e per questo, a ritroso, fa intravedere possibilità di progresso all'interno di uno stato stagnante quale quello della letteratura fiorentina, o comunque gravitante attorno a Firenze, negli anni Trenta.

Gadda, sulle pagine della rivista, più di una volta, in polemica verso l'accentuato lirismo del tempo, additava nella tecnica un momento predominante dello scrivere. Si veda *Apologia manzoniana*, ma soprattutto *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*, in cui lo scrittore mostra una scoperta sensibilità ai problemi strutturali dell'opera letteraria, sensibilità che in una atmosfera post-crociana doveva apparire quasi scandalosa. Ed è qui l'importanza teorica del suo lavoro e delle sue tesi, proprio perché riuscì a rendere palese nella rivista, anche per via di altri sintomi che vi apparivano, la voglia di rompere con l'eredità rondesca che gravava sulle spalle di tutti. Giorgio Luti, nelle *Cronache letterarie tra le due guerre*, scrive:

PRIMA VOCE — « *Ecco dunque che lo sperimentalismo di "Solaria", considerato per molto tempo come una grave limitazione, appare nella proposta gaddiana come l'unica ipotesi di lavoro del presente* ».

SECONDA VOCE — Ma questa novità non venne colta dai lettori del tempo: o venne colta di sfuggita, come accadde nel '39, in una recensione alle *Meraviglie d'Italia* dall'affabilissimo Pancrazi.

PRIMA VOCE — « *Come colui che poco sa, ma gli duole, io ammiro volentieri quelli che sanno; ma sanno cose. E in Gadda che pure è scrittore artista, scrittore estroso, quel piacere di cose esatte e non solo di impressioni, quella curiosità dell'economia e della tecnica e non solo dell'estetica... mi paiono garanzia anche dell'estetica; certo poi quello è oggi un raro segno di distinzione* ».

SECONDA VOCE — Bisogna arrivare al dopoguerra, come abbiamo detto, per scoprire una attenzione diffusa e una considerazione che centri Gadda fuori della prospettiva generica del calligrafismo anni Trenta. Ancora Cecchi, nel '53, scriveva:

PRIMA VOCE — « *La prosa più recente di Gadda ha ormai portato ad un grado di sottigliezza, di legattezza e al medesimo tempo di violenza suprema, quelle virtù che la segnarono e caratterizzarono dal primo principio... L'arte di un contrappunto in cui tintinnano le sonorità più ilari e disperate, con echi capricciosi e pur rigorosissimi... Gadda è il Paganini, il Rastelli di questi effetti musicali e figurativi. E non vi lasciate sviare dall'aria innocente o sorniona di certi suoi inviti, da certe sue apparenti facilonerie e trascurataggini. Attenzione e finezza d'occhio e d'orecchio, a non perdere tanta grazia d'Iddio* ».

SECONDA VOCE — Limitare Gadda al virtuosismo di un Paganini della penna ci sembra senza meno riduttivo. Cecchi stesso doveva peraltro rendere più complesso il suo giudizio e di fronte alla pubblicazione di *Quer pasticciaccio*, nel '57, scriverà:

PRIMA VOCE — « *Non c'è dubbio che il Gadda abbia qualche cosa d'un Joyce. Ne ha qualche cosa, oltre che in una quantità d'aspetti secondari,... nella crânerie del temperamento, nell'amarezza della disposizione sentimentale, e nella violenza della disposizione intellettuale... È un Joyce con una forte base di preparazione nelle scienze fisiche e meccaniche; e che piuttosto che sulla casistica morale dei Gesuiti ha meditato su Vico e Hegel* ».

SECONDA VOCE — Era l'anno in cui il più vasto pubblico affrontava la lettura della tetra e irrisolta avventura del Maresciallo Ingravallo. Intanto scrittori più giovani si infatuavano di lui. Volò sulla bocca di tutti la definizione fortunata di « *nipotini dell'inge-*

gnere », senza che però l'ingegnere venisse toccato da tanta popolarità. Tutto il suo lavoro si poteva dire compiuto: vedevano la luce libri scritti anni e anni prima, e avevano il sapore di una sconvolgente novità. Cominciava una strana disputa per l'eredità, alla quale la neoavanguardia degli anni Sessanta pose con dispetto la propria candidatura. Ma fu una disputa che sfiorì sul nascere: e come avrebbe potuto avere seguito, se la poesia non è certo un gruzzolo di denari ammucchiato sotto il letto da affidare a nipoti?

Gadda restava Gadda, con la forza del suo dettato. Pasolini doveva scrivere, dopo il *Pasticciaccio*:

PRIMA VOCE — « *Se per caso questo libro fosse rimasto nel cassetto dell'autore e fosse uscito fra trenta o quarant'anni, la sua attualità sarebbe stata identica, proprio perché in questo momento esso è un po' inattuale, ma si presenta già come un valore assoluto — prodotto di un grandissimo cervello e di un cuore grandissimo —, oggetto non già, idealmente, di critica militante, ma ormai di esame storiografico e di venerazione* ».

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

Ricordo di Guido Pereyra

A tarda età, a ottantasette anni, è morto a Firenze ai primi di luglio Guido Pereyra de León, poeta pressoché sconosciuto, che pure è stato giudicato di primo piano da lettori tutt'altro che sprovveduti come Emilio Cecchi, Alessandro Parronchi e Giacomo Debenedetti. Una volta tanto la colpa di questo oblio non è soltanto della disattenzione dei critici e del pubblico, ma della ferma volontà dello stesso poeta di far calare il silenzio più completo sull'unico poema pubblicato col proprio nome, *Il libro del collare*, nel 1920 presso Vallecchi, dopo che la sua gestazione si era protratta per circa sedici anni, dal 1903 al 1919 in svariate località d'Italia, dove si trovavano le sedi d'insegnamento medio a cui il Pereyra era destinato oppure i luoghi di vacanza. Tanta lentezza, tanto scrupolo elaborativo non potevano che sortire l'effetto che poi in realtà ottennero: Pereyra, che all'inizio del secolo era considerato fra gli amici (Cecchi, Borgese, Mario Tutino, ecc.) una delle personalità più promettenti della nuova letteratura, insieme a Papini, si trovò ben presto estraniato dalla milizia letteraria per inseguire in solitudine il suo capodopera, che quando vide la

luce apparve, com'era, intempestivo, legato a preoccupazioni irriconoscibili da parte della coeva società letteraria. Solo Cecchi gli dedicò prontamente un articolo molto impegnativo sulla « Tribuna » e poi negli anni successivi non mancò occasione di ricordarlo insieme ad altri scrittori ebrei, da Michelstaedter a Israel Zangwill fino a Bassani, nonostante la resistenza dello stesso poeta a riaprire l'inguaribile ferita procuratagli dalla disproporzione fra impegno e speranze profusi nel suo libro e risultati ottenuti.

Almeno per ora interessa il destino di un poeta alle prese con il proprio progetto, le proprie scelte ed il proprio temperamento da una parte ed una società letteraria dall'altra; anche il risarcimento e la riammissione di Pereyra nel quadro dello sviluppo del nostro linguaggio lirico rischiano di giocare un ruolo secondario rispetto all'esemplarità del « caso ». D'altra parte la distanza ideologica e temporale che ci separa da quegli eventi è tale che ci permette di osservare con occhio sgombro il campo su cui si discriminarono i « vinti » dai « vincitori » (Papini, Soffici, Borgese, Cecchi, ecc. dalla parte giusta, dall'altra Pereyra, Tutino e infiniti altri, confinati a coltivare in privato il loro mal di letteratura). Pereyra, di origine lusitana, che « portava con sé la malinconia propria della sua razza » (come ebbe a dire un maestro del-

l'ateneo fiorentino, quando il bubbone della persecuzione razziale era già scoppiato con virulenza), probabilmente dovette fare i conti anche con questo dato della sua storia personale, proprio in un momento in cui cominciavano le prime avvisaglie dell'isolamento degli ebrei.

Pereyra aveva cominciato la sua attività all'inizio del secolo, con lo pseudonimo Leonardo Lilia, stampando presso il Barbèra due piccole raccolte di poesie, la prima dal titolo *A vent'anni*, nel 1901, la seconda *Nuove poesie* del 1902: tale notizia, resa sicura da una dedica autografa della seconda *plaque* in un esemplare della Biblioteca Marucelliana di Firenze, la possiamo dare per la prima volta dopo la morte del poeta, con l'aiuto di Parronchi, che dal canto suo non aveva potuto usufruire di questo materiale nel suo ampio studio, *Debito con Pereyra*, apparso in una monografia dedicata agli artisti e letterati italiani del primo Novecento, nel 1958, per esplicito divieto dell'autore. Siccome il modello di poesia del *Libro del collare* sta nella religione indiana, a cominciare dal «collare», che è quello di teschi agitato nella sua danza da Siva, seconda persona della trimurti indiana (simbolo del momento panico e distruttivo dell'essere), per finire all'appellativo «calàbra» con cui si qualifica l'autore sempre in omaggio a Siva, dalle *Nuove poesie* tocchiamo con mano l'origine di tali inclinazioni misteriosofiche ed orientaleggianti che a tutta prima denunciano un desiderio di raggiungere qualcosa di eccentrico attraverso l'esotismo. Orbene, essa risale a quel libro di Edouard Schuré, *Les grands initiés* (Parigi, 1889), che fino ai nostri giorni ha sempre goduto di una grande fortuna (Campana, fra gli altri, sembra esserne stato contagiato), specialmente ai due primi libri, su *Rama* (il ciclo ariano) e *Kriṣṇa* (l'India e l'iniziazione brahmanica), da cui Pereyra intendeva trasferire alcune suggestioni universalizzanti nella forma poetica, con residui di ricordi danteschi, foscoliani, di modestie quasi-crepuscolari («o tu perdona al povero poeta»). Fra l'altro nell'ultima sezione, *Viṣvāmītra e l'anima dell'India*, il linguaggio è abbastanza chiaramente dannunziano, come nel *refrain*: «Lungo le rive del Gange i nenufari dischiudono le loro corolle d'oro».

L'anno successivo, nel 1903, Pereyra si mise a

lavorare a questo suo poema diviso in canti e scandito in distici di settenari-ottonari accoppiati a rima baciata, con esasperante lentezza, per seguire l'itinerario che porta l'uomo empirico alla sua integrazione nella storia, attraverso la coscienza del suo destino di poeta. Si tratta di una costruzione molto intensa, più spesso apocalittica e fosca che distesa, con momenti di grave suggestione, come nelle riflessioni a Recanati presso il colle dell'Infinito o a Livorno, luogo deputato delle memorie d'infanzia. Non manca nemmeno, nel sesto canto, nell'esame dello sdoppiamento del proprio io con la «marionetta» e la gente che sta a guardare ingannata, qualcosa che si situa fra i «fantocci» di Palazzeschi e le «maschere» dell'imminente Pirandello. Ma la storia andava per altre strade: seguiva quelle della dissoluzione di ogni ambizione alle grandi costruzioni nel folgorante versicolo dell'Ungaretti dell'*Allegria* addetto ad una presenzialità senza residui, magari il visivismo coloristico di Campana, le dimissioni fra il mistico e l'ironico dei crepuscolari, i primi tentativi di rottura dei futuristi, ecc. In questo senso *Il libro del collare*, quando apparve nel '20, con una presentazione alquanto drammatica, portando come sottotitolo *Testamento*, non trovò un contesto atto a riceverlo. Né tutto sommato lo troverebbe oggi, nonostante la sua ferma lezione di dignità e abnegazione. Ho conosciuto Pereyra tra il '48 e il '50 (nella sua funzione di insegnante di ginnasio superiore) e dietro un suo autoritarismo che sfiorava la caricatura di una disciplina militare, mi si era rivelato uomo di poche, ma esclusivistiche passioni letterarie, lettore lentissimo, ma profondo (alcuni suoi pallini: il *Virgilio* di André Bellesort, il *Manzoni* di Attilio Momigliano, *Un uomo finito* di Papini, e poi in seguito *La recherche* proustiana, il *Gattopardo*, ecc.). In poche parole, un uomo di altri tempi, che in alcun modo aveva previsto i nostri tempi (ed un poeta se non è anche un po' profeta non sarà mai un grande poeta), ma anche di uno scrupolo e di una lentezza il cui ricordo non potrà che aiutarci a disimpegnarci fra le eccitanti approssimazioni in cui viviamo, talvolta senza chiara coscienza della loro direzione e finalità.

ALDO ROSSI

Narrativa

Niccolò Tucci, *Gli atlantici*

Niccolò Tucci pubblica il suo primo romanzo in lingua italiana, *Gli atlantici* (Garzanti editore), preceduto solo da una raccolta di racconti del '56, *Il segreto* (presso lo stesso editore): la lingua della sua narrativa è soprattutto l'inglese, e in inglese *Before my time*, un romanzo del '62 che può esser considerato come una prima parte degli *Atlantici*, poiché se nel romanzo italiano son rievocate le memorie infantili dell'autore-protagonista, fino al 1914, alla prima guerra mondiale, nel romanzo inglese del '62 parla della famiglia materna, prima della nascita dell'autore. Tucci è nato a Lugano da padre pugliese e madre russa, nel 1909; si è formato culturalmente a Firenze; emigrato negli Stati Uniti, è cittadino americano. Scrittore plurilingue, usa sapientemente il parlato dei genitori, di origini così lontane e disparate, e delle persone di servizio, e di parenti e amici di varie regioni d'Europa in modo da restituire attraverso sfumature e macchie lessicali le diverse personalità dei protagonisti. Si esercita ed esprime, in una scelta di rappresentazione di tale specie, una facoltà staccata, rigorosa, d'osservazione, che si alimenta della carica affettiva delle memorie infantili. Nei racconti del *Segreto* era possibile ancora reperire qualche traccia d'una tradizione toscana, piuttosto vaga però, indefinita, dalla puntualità secca di narratori dell'Ottocento alla confessione privata ma intonata coralmente come fatto da interpretare in un significato ambientale, dei novecentisti. Diverso del tutto l'interesse da cui origina questo nuovo romanzo: «atlantici» sono gli europei, eredi, come l'autore, d'una perduta civiltà; per metà non europei, per metà non americani. Ma questa definizione, che è in testa al romanzo, nel suo titolo, porta oltre la fine del romanzo, che chiude con i primi eventi, nel '14, della guerra mondiale, e lascia presentire un seguito in cui s'accampino o agiscano direttamente gli «atlantici»: in modo da prospettare il romanzo d'oggi tra quello inglese del '62, e altro, di cui sembra già di leggere le premesse ne *Gli atlantici*, e che ne sia il seguito.

Protagonisti de *Gli atlantici*, «dei e semidei», cioè i genitori, e servitù, e parenti: dei, e semidei, nella infantile mitologia dei quattro figli, dei quali il narratore è il penultimo. Vi sono vicende, il divorzio, i viaggi a Parigi, le amicizie dei genitori, le ubbie del padre, quelle della madre, che si ripercuotono nell'attenzione deformante dei figli. Quella attenzione, mentre predilige un clima di sogno, di fantasie mitologicizzanti, è già esperta nello sfruttare a tal fine le occasioni propizie: i viaggi dei genitori, o un isolamento per febbre, o le vendette contro castighi di governanti. Nel *Segreto*, definiva «sognatore esperto» il protagonista trasparentemente autobiografico di uno di quei racconti, *Il sogno rubato*, e indicava quell'età, da riferire allo scrittore stesso «fra i quaranta e i cinquant'anni, quando l'infanzia torna a galla e va rimessa a posto negli archivi dell'anima»: del 1909 lo scrittore, del '56 *Il segreto*; prossimo ai cinquant'anni il Tucci al tempo di quei racconti, ma la grande occasione per «rimettere a posto negli archivi dell'anima» l'infanzia l'ha attuata dodici anni più tardi, con *Gli atlantici*. «Rimettere a posto»: vale a dire, portare a evidenza quelle memorie e obbligarle ad aprire il loro segreto in modo che consentano un giudizio. Sconfortato giudizio sul mondo, tema del romanzo, del primo quindicennio del secolo: la casa di Lugano, la mitologia infantile, dei e semidei, amici, viaggi, degenze, tutto senza ordinato sviluppo di casi né intreccio bensì con un tessuto connettivo che si fa più evidente con l'accumularsi delle memorie ed è costituito dagli errori dei genitori così nell'educazione dei figli che nell'intrico delle vicende della loro vita. Errori di principi, di mal concessa fiducia, di superficiali interpretazioni: ma, proprio per questi errori, simbolo di una società, di un'epoca, che la guerra, nel '14, abolirà d'un tratto.

La verità che risulta da un giudizio per quanto costituito di reazioni infantili, si fa strada a mano a mano col passar del tempo, con il crescere pur relativo dei bambini: non l'età loro, ma la recidiva distrazione o assenza dei genitori dalla realtà familiare e sociale, sostanza la particolare mitologia dei figli, prima, e poi la sua caduta: «Era piuttosto come se i genitori, gli ospiti e Kostia si fossero

messi, non so, a dir porcherie, a sputare sui ritratti dei loro morti, a fare i loro bisogni sul tappeto. Fu il nostro primo *trauma da bombardamento*. Ogni loro risata rompeva qualcosa di sacro nel nostro passato ancora così fresco e instabile. Dovrei piuttosto dire che ognuna di quelle risate rompeva qualche cosa nel loro avvenire. Anche nel nostro, senza dubbio, perché il fascismo e la seconda guerra mondiale ebbero inizio *quel giorno in casa nostra*, e in giorni più o meno simili a quello, in tutte le altre case dove altri bambini della nostra età crescevano nella piena fiducia che il padre e la madre non potessero ingannarli». La memoria, «nel grande museo che la società ora defunta costituisce, e nel quale si mostrano gli scheletri ricostruiti di molte società possibili», si porta oltre la prima ingenua partecipazione alla patetica sentimentale retorica degli dei e semidei familiari, quando il giocoso inganno o l'amore dei sogni si rompono di colpo al sorgere d'un giudizio divenuto quasi improvvisamente inevitabile: e s'è veduto quanto severo. Il romanzo, tuttavia, è costellato di cifre e simboli di quel tempo, quando ancora il limite di una fantastica partecipazione non era stato superato. E l'asciutta, sagace capacità di osservazione si esprime non meno in questa parte, dei minuti reperimenti, che nel passare via via a giudizi più chiari e necessitati. Confessa che oggi ancora agisce in lui un autonomo processo di recupero: «Non saprei dire ancora adesso quando sento un orologio in una stanza chiusa ma piacevole, e specialmente se piena di oggetti belli, per non parlare poi di un museo, non saprei proprio dire se quel ritmo è musica, cibo, veglia e chiarezza di pensiero o sonno senza immagini, compagnia amorosa o suprema solitudine che basta a se stessa e non vuol più saperne del mondo, proprio non lo saprei, ma la mia ignoranza mi tormenta in un modo piacevole; anzi, sbagliavo, invece che ignoranza, dovrei chiamarla conoscenza suprema della gioia di non passare il limite». Tucci s'è potuto affidare al flusso delle memorie: «...Vedo anche grandi balle di cotone in Egitto, e uffici su spiagge nere con mare verde e agitato, altri uffici su spiagge bianche con mari azzurri e piramidi e straccioni in camicia bianca come quelli

nella Bibbia, ma invece di esser Santi e portare degli anelli col pesce, chiedevano l'elemosina dicendo qualcosa come Hashish Bashish. E al centro di tutto questo, legato a fili invisibili dal genio di mio nonno, vedo tutta una città vicino a Mosca chiamata Vosnizensk, e una grande casa bassa con tante finestre, tende pesanti e rosse (quelle che stavano in salotto), un orologio di Sèvres (quello a sinistra vicino al pianoforte) che regolava tutto col suo discreto tic-tac: dal taglio dei boschi nel Baltico alle balle di cotone in Egitto; mentre adesso non regolava proprio niente (colpa dello zio Pierre); tutto ciò in una strada tranquilla di Mosca».

Il flusso delle memorie si raccoglie secondo alcune costanti: viaggi, e colloqui in dialetti familiari, da radici pugliesi il padre, russe la madre, altre parlate analoghe, e un'enfasi retorica sempre. Simili costanti non portano a una struttura, né le parlate prestano oltre un incisivo e pur significativo rilievo alle memorie. Sussiste certa discontinuità così della struttura che del linguaggio: né l'autore se ne preoccupa, inteso a stabilire le ragioni d'un generale destino dei miti aduggianti sull'Europa al momento della crisi definitiva che si consumò con la prima guerra mondiale. È merito del romanzo il saper condurre a guardare con intensità oltre il limite in cui, forse solo per il momento, si chiude il libro delle memorie: oltre, al tempo delle generazioni formatesi attraverso un giudizio amaro su quanto fu opera o illusione cieca dei padri. Generazioni anticipate nel titolo di questo romanzo, *Gli atlantici*: i sopravvissuti all'Europa del principio del secolo. Dovrà forse dedicarvi altro romanzo, che faccia seguito a questo. Ma è già un risultato positivo che sappia farne avvertire così nettamente, ne *Gli atlantici*, la voce, la presenza, la realtà.

Tullio Kezich: *Svevo e Zeno-Vite parallele*

Nel loro «contesto cronachistico», nella loro «giusta scansione», i «tempi storici di una narrazione e di una biografia» ci danno la «cronologia comparata» del protagonista, Zeno Cosini,

del capolavoro di Svevo, *La coscienza di Zeno*, e dello stesso Italo Svevo. Ma in ogni opera d'arte vari particolari risulteranno contraddittori: questo vale anche per *La coscienza di Zeno*. Anzi, nell'opera di Svevo in generale, le contraddizioni possono riuscire indizi utili a chi voglia riportare la biografia dell'autore sul protagonista, coprirne l'immagine con lo schema della vita dell'autore, e leggere, nei punti in cui le linee non coincidano, le sollecitazioni d'un recupero creativo, la cui legge artistica e ragion d'essere è nella violenza fatta a una biografia cronachistica in nome d'altra biografia. E, quest'ultima, sognata, sia pur nell'esercizio delle attività pratiche, e, per l'intensità con cui Svevo v'aderiva, passata nell'opera: con dimenticanze, arbitrii, mai però casuali. Tullio Kezich è autore d'una messa a fuoco che contrappone, muove e fa coincidere secondo un ritmo unico testimonianze d'una persona storica, l'autore, Italo Svevo, e biografia ideale del protagonista d'una narrazione. Passi di confessioni autobiografiche, e del romanzo, incolonnati a fronte, ci conducono, ci guidano in un costante passaggio dall'una all'altra colonna, comunicanti indirettamente proprio negli scarti, nei silenzi, nei vuoti, negli arbitrii, nelle dimenticanze, nelle diversità da cui si vengono progressivamente e parzialmente costituendo due immagini: di Svevo, e di Zeno Cosini. Non narrativa diretta, ma un montaggio, alla cui origine era uno scopo pratico, la trascrizione per una rappresentazione teatrale della *Coscienza di Zeno*, e che ha acquistato successivamente dimensione autonoma. Qualcosa si perdeva, allora: s'ebbe l'impressione, a teatro, d'una certa tendenza, pur molto equilibrata, a spostare i dati del romanzo verso quelli della biografia dell'autore. E ora, nel volume, alquanto sussiste di quella tendenza, anche se in forma a un tempo più concreta e più libera.

Tullio Kezich è autore di racconti, di saggi, e di sceneggiature e trascrizioni teatrali e diari di film (da *La dolce vita* e *Giulietta degli spiriti* di Fellini a *Salvatore Giuliano*). Ha, dell'opera d'arte, una concezione aperta, che nasce dal valore di rapporti interni che la trascrizione, il montaggio accostano: come immagini, nella cui distanza sia il centro focale d'un significato che dà, ad esse, figura

e struttura unitaria. Così, la biografia di Svevo ha un valore attivo che Kezich avverte trasferendola in Zeno, il protagonista del romanzo. E per tale via, di equilibrio tra sogno e biografia, muove verso un fulcro di « verità » comune. A un dato biografico, in questo suo *Svevo e Zeno-Vite parallele*, edito a Milano da Vanni Scheiwiller, dà risalto, anche con rilievo e altre soluzioni di ordine tipografico: Freud, e la psicanalisi. Il libro si apre con la *Notizia* della nascita di Freud. Chiediamo: è pertinente? Svevo scriveva a Valerio Jahier, il 10 dicembre del '27: « Grande uomo quel nostro Freud ma più per i romanzieri che per gli ammalati ». E il 20 dicembre: « perché voler curare la nostra malattia?... Il primo che seppe di noi è anteriore al Nietzsche: Schopenhauer, e considero il contemplatore come un prodotto della natura, finito quanto il lottatore. Non c'è cura che valga »; e, allo stesso, il primo febbraio del '28: « Freud non può avere per la letteratura altra importanza di quella ch'ebbero a suo tempo Nietzsche o Darwin ». Dunque l'interesse reale era, e restò sempre, per Svevo, la letteratura. Nella sua giovinezza, a superare i limiti che lo allontanavano dai naturalisti pur da lui considerati suoi maestri, gli servì l'esperienza della distanza che passa tra la verità scientifica, che caratterizza un'epoca, e l'arte, che nasce dalla scienza contemporanea come da una unica verità ma va oltre le leggi delle scienze, modificabili e mutevoli sempre, e quindi limitate. Riferendosi al suo primo romanzo confidava, nell'ultima lettera ricordata, a Jahier: « talvolta mi pare di sentire che la chiusa di quel romanzo (*Una vita*) non abbia maggior calore della conclusione di un sillogismo » perché *Una vita* era stato da lui scritto « tutto nella luce della teoria di Schopenhauer ». Che uno psicanalista, come ricorda nella stessa lettera, gli dicesse che nella *Coscienza di Zeno* traspariva la sua « assoluta ignoranza di psicoanalisi » fu per lui un dolore che considerò pari a quello per il rimprovero assiduo di non saper scrivere veramente in italiano. Quel fondarsi dell'arte nella scienza ma distinguersene per un senso assoluto e costante d'attualità o di « presenza », di vita, che è dote solo dell'arte, egli riconosceva dalle concezioni artistiche di Joyce, e

dai colloqui con lo scrittore irlandese. Più di Freud e della psicanalisi, Joyce è determinante per la narrativa di Svevo, compreso in buona parte in Joyce l'interesse stesso, relativo, condizionato, per la psicanalisi. Joyce, pur con le grandi differenze dall'arte dell'amico, che chiaramente lo stesso Svevo indicava. A Kezich piuttosto preme ripetere i momenti di una « verità » — da uno stato di fondo di « serena disperazione » come dice, con un'immagine di Saba — nel prevalere d'un fatto preciso (la guerra: gli anni 1915-'16) che consente o libera la ricca ironia in cui coincidono i due personaggi: quello storico, e quello romanzesco: « Zeno Cosini è un divertente e trasparente autoritratto "in progress" ». Siamo autorizzati a considerare la biografia di Ettore Schmitz e quella di Zeno Cosini come vite parallele, che coincidono perfettamente solo nei momenti della "verità" ».

Il protagonista della *Coscienza di Zeno* lo è anche del *Vecchione*, e dei frammenti di quel romanzo appena iniziato, che costituiscono racconti a sé stanti, e, indirettamente, delle altre opere narrative, *Una vita*, *Senilità*, *Corto viaggio sentimentale*, e le altre. La trascrizione, come la conduce Kezich, porta luce su questa lettura dall'interno, dà evidenza all'intima legge autobiografica che governa tutta l'opera di Svevo. Tra gli elementi costanti, Trieste innanzi tutto: la lunga crisi economica, e industriale, della città, con i suoi riflessi nell'edilizia, nel commercio, nelle vicissitudini del porto: soprattutto rappresentata, Trieste, in una società storicamente resa nella forma d'un complesso clima morale. Si tratta di un elemento molto accuratamente proposto, e fatto sentire, dal Kezich, e da indicare come uno dei rapporti più vivi tra le due colonne: di quanto attiene a Svevo, e quanto a Zeno. Inoltre, la moglie, Livia Veneziani, che si fidanzò con Svevo alla fine del 1895, e ne divenne sposa il 30 luglio del '96: sono date che precedono la nascita di *Senilità*, pubblicata nell'«Indipendente» a puntate e quindi in volume nello stesso 1898. Il silenzio tra *Senilità* e *La coscienza di Zeno* è riempito dalle confessioni epistolari alla moglie. Ma l'attenzione data a Freud ha distratto Kezich dalla lunga e per tanti anni repressa gesta-

zione del romanzo, che è pur dato seguire nelle assidue dichiarazioni, alla moglie, della sua vocazione unica, la letteratura. Vocazione esorcizzata a lungo: « ridicola cosa la letteratura », che aveva « eliminata » dalla sua vita. E tuttavia, davanti agli impegni, alle attività nuove, restava l'antico sognatore: di lì anzi originavano l'amore stesso, e la gelosia verso Livia, e l'impegno, fino a ottenere il successo, nell'industria di vernici sottomarine. Così otteneva che la vera sua vocazione depositasse e maturasse fino alla confessione, alla realizzazione, divenuta necessaria, con il dedicarsi alla stesura della *Coscienza di Zeno*. Del 6 giugno 1900 queste parole alla moglie, circa l'impegno suo a diventar buon industriale e buon commerciante: « ...Vado tanto in là che l'affare stesso diventa presto una miseria ma la prima origine di sogni tanto potenti da procurarmi una distrazione che un giorno o l'altro mi farà precipitare in fondo a qualche bacino... Deve esserci nel mio cervello qualche ruota che non sa cessare di fare quei romanzi che nessuno volle leggere e si ribella e gira vorticosamente te presente e te assente... quando senza chiamarlo mi viene fatto il romanzo io che amai sempre tutto quello che feci resto stupito dinanzi all'evidenza delle mie immagini e dimentico il mondo intero. Non è l'attività che mi rende tanto vivo, è il sogno ». Il « sogno » è la condizione chiamata « senilità » nel romanzo omonimo: e varrà ricordare che a Eugenio Montale dichiarava, nel '28, che *Zeno* era un'autobiografia ma « non la mia. Molto meno di *Senilità* ». La giovinezza non conosce il sogno: tema indiretto, segreto, di *Una vita*. È un dato che consente il recupero dell'opera intera di Svevo dal vertice di questa, *Zeno*: e il recupero, nello svolgimento complessivo di quell'opera, di un « ritratto in progress » realizzato nella creazione artistica, e da Kezich, attraverso un fitto disegno di richiami e scorci, arricchito di una accentuazione, variamente orientatrice e indicativa, delle linee di tale ritratto che sente come « verità » e risultato di una fruizione partecipe, indiscreta, e artistica essa stessa, dell'opera d'arte.

ALDO BORLENGHI

Critica e filologia

Per un'edizione delle poesie di Pavese

L'editore Einaudi ha messo in circolazione, con iniziativa culturalmente commendevole quanto commercialmente sagace (per l'ampiezza della divulgazione e per l'economicità del prezzo), una raccolta organica delle opere di Cesare Pavese in sedici volumi (*Tutto Pavese*, Torino, Einaudi, 1968): da *Lavorare stanca* alle *Lettere*, ovvero dall'esordio poetico alla raccolta postuma dell'epistolario, attraverso i racconti e i romanzi, i saggi letterari e le pagine di meditazione e di diario. Questa edizione « minore » è fedelmente esemplata su quella « maggiore » che è a sua volta ospitata nella collana einaudiana dei « Supercoralli » ed è giunta sinora all'ottavo volume, secondo un piano che prevede la stampa di tutti gli scritti editi e inediti pavesiani con note bibliografiche e storiche e secondo un ordine rigorosamente cronologico all'interno dei gruppi (*Racconti*, *Romanzi*, *Poesie*, *Lettere*...). Per certi aspetti tuttavia questa raccolta economica e prenatalizia si distingue dall'altra: per un non giustificato difetto, in quanto le *Lettere* sono qui offerte soltanto secondo una scelta dell'edizione 1966; e per un vantaggioso incremento, in quanto nei due volumi dei *Racconti* è stato per la prima volta pubblicato il ciclo di novelle e poesie *Ciau Masino*, che risale al 1932, ed è stato altresì ripresentato il romanzo incompiuto (*Fuoco grande*), scritto in collaborazione con Bianca Garuf e uscito postumo nel 1959. Ma più ci interessa, in questa occasione e in questa sede, accennare particolarmente alle poesie di Pavese e al diverso modo seguito sino ad oggi nel presentarle ai lettori, anche perché in questi ultimi anni l'attenzione dei critici più giovani (da Giorgio Barberi Squarotti a Lorenzo Mondo, da Marziano Guglielminetti a Marco Forti, da Anco Marzio Mutterle al recentissimo Umberto Mariani) si è rivolta con insistenza a Pavese poeta ed è pensabile che taluni aspetti della poesia pavesiana, della sua laboriosa gestazione, potranno essere meglio chiariti quando si disporrà di una raccolta vera-

mente completa e sicuramente accertata (nel testo, nell'apparato e nella cronologia) di tutte le liriche editate e inedite di Pavese, a partire dai primi esperimenti dell'adolescenza.

È noto che Pavese pubblicò in vita soltanto una raccolta di poesie: *Lavorare stanca*, in una prima edizione del 1936 (Firenze, Solaria: d'ora in poi *Lavorare '36*) e in una seconda edizione aumentata del 1943 (Torino, Einaudi: d'ora in poi *Lavorare '43*), riprodotta tal quale nel 1951 e ormai considerata come stampa « principe ». In *Lavorare '36* figuravano quarantacinque poesie sciolte da qualsiasi raggruppamento o piano strutturale, e prive di qualsiasi indicazione cronologica (gli estremi erano suggeriti in apertura da *I mari del sud*, che Pavese assegnò poi al 1931, e in chiusura da *Paesaggio VI*, che è del 1935). In *Lavorare '43* le poesie erano invece settanta: trentanove tratte da *Lavorare '36* (essendo state scartate: *Canzone di strada*, *Ozio*, *Proprietari*, *Tradimento*, *Cattive compagnie*, *Disciplina antica*; ed essendo stati scambiati tra loro i titoli delle poesie *Civiltà antica* e *Atavismo*) e trentuno del tutto nuove. Queste ultime erano in parte anteriori al 1936 (ma sempre posteriori a *I mari del sud*), non erano entrate in *Lavorare '36* per il veto della censura, e in parte risalivano al periodo 1936-1940. C'è anche da dire (ed è di somma importanza) che in *Lavorare '43* le poesie erano state ordinate da Pavese stesso secondo una precisa architettura (è già stata notata l'influenza che può avere avuto sulla struttura di *Lavorare '43* lo studio di Luigi Foscolo Benedetto *L'architecture des « Fleurs du mal »*), e cioè distribuite in sei nuclei che prendevano nome dai titoli di poesie particolarmente significative nell'ambito di ciascun gruppo (*Antenati*, *Dopo*, *Città in campagna*, *Maternità*, *Legna verde*, *Paternità*). *Lavorare '43* recava inoltre, in appendice, due scritti in prosa di Pavese: *Il mestiere di poeta* e *A proposito di certe poesie non ancora scritte*, che sono stati sempre riprodotti in tutte le ristampe di *Lavorare stanca* come parte integrante della raccolta stessa. Si tratta dunque di un vero e proprio « libro » unitario, non scomponibile nel suo deliberato organismo se non con patente arbitrio: anzi, si può dire che si tratta dell'unico « libro » di versi che Pavese ha

curato e riveduto con le sue stesse mani, infine approvandolo nella sua forma definitiva (sul manoscritto preparato per la stampa si legge di pugno di Pavese: «È questa la forma definitiva che dovrà avere *Lavorare stanca* se mai sarà pubblicato una seconda volta»). Perciò non persuade l'operato di Italo Calvino, per tanti altri aspetti benemerito editore e chiosatore delle pagine pavesiane, il quale nel pubblicare nel 1962 le *Poesie edite e inedite* (Torino, Einaudi), nell'ambito della già citata edizione «maggiore» delle opere di Pavese, ha ritenuto di doversi attenere a criteri strettamente cronologici e ha dissolto l'organismo compatto di *Lavorare stanca* abolendo i gruppi interni e stampando le singole poesie, che costituiscono quel libro unitario, secondo l'ordine di composizione e alternandole, a seconda che la cronologia lo esigesse, con un nutrito numero di poesie inedite, ritrovate tra le carte pavesiane, e attribuibili agli anni 1931-1940, cioè agli anni delle altre poesie di *Lavorare stanca*, ma evidentemente scartate dall'autore. E tanto più ci rallegra invece il fatto che in questa edizione «minore» ci viene restituito nella sua integrità *Lavorare stanca* (vol. I di questa nuova raccolta delle opere pavesiane) con una scorta di utilissime annotazioni ricavate dall'apparato che correde il volume delle già citate *Poesie edite e inedite*. Vuol dire dunque che la presente è la migliore edizione del libro pavesiano (*Lavorare '68*); dispiace soltanto l'abolizione delle date che Pavese stesso appose ad ogni poesia nell'indice di *Lavorare '43*, e che sono importanti anche quando sembrano non coincidere con le date segnate nei manoscritti, o altrimenti ricavate, perché attestano in ogni caso la traccia di una «cronologia d'autore» niente affatto trascurabile; così come non sembra opportuno avere pubblicato in altro volume di cui presto diremo (vol. XI), anziché qui in appendice, le sei poesie di *Lavorare '36* sopprese in *Lavorare '43* ma necessarie per ricostruire, seduta stante, il profilo esatto e completo della prima edizione del libro.

Il secondo libro di poesie pavesiane sinora divulgato non fu allestito dall'autore, ma è apparso postumo nel 1951 col titolo *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (Torino, Einaudi: d'ora in poi *Verrà la*

morte '51). Era costituito da due gruppi distinti: uno, intitolato *La terra e la morte*, è un poemetto (la definizione è di Pavese, cfr. *Il mestiere di vivere*, 17 dicembre 1949) di nove liriche scritte a Roma nel 1945 e già messe a stampa dallo stesso autore nel 1947 (in «Le tre Venezie», fascicoli 4-5-6) e poi riprodotte integralmente da Giacinto Spagnolotti nella sua *Antologia della poesia italiana 1909-1949* (Modena, Guanda, 1950); il secondo, intitolato *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (dal capoverso di una delle poesie tradotte da Pavese nel frontespizio del manoscritto), riunisce dieci poesie, in italiano e in inglese, composte a Torino nella primavera del 1950, oltre ad una poesia del 1940 *La casa*, giustamente espunta in seguito come del tutto «estravagante» rispetto alle altre poesie del gruppo. Tanto il gruppo *La terra e la morte* quanto il gruppo *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (alleggerito, come s'è detto, di *La casa*) sono stati riprodotti nel volume *Poesie edite e inedite* dopo la sezione delle poesie del periodo 1931-1940 e dopo un esiguo inserto di due poesie del 1946 (*Le piante del lago* e *Anche tu sei l'amore*). Nell'attuale raccolta delle opere pavesiane tutte le liriche estranee a *Lavorare stanca* trovano accoglienza in un apposito volume (vol. XI) che reca un titolo non chiaramente indicativo della complessa e varia materia che ospita: *Poesie del disamore*. Più giustamente avrebbe dovuto intitolarsi *Poesie disperse* o *Poesie stravaganti*. Vi trovano posto infatti, secondo cronologia: le poesie del periodo 1931-1940 (distinte però in due gruppi: *Poesie del disamore, 1934-1938* e *Altre poesie degli anni 1931-1940*), cioè le stesse poesie che il lettore può trovare nel volume *Poesie edite e inedite* intercalate però, senza alcuna distinzione di gruppi (e quindi senza tener conto dell'autonomia del nucleo *Poesie del disamore*), alle poesie di *Lavorare stanca*, a loro volta sciolte, come s'è notato, dall'originaria struttura unitaria. Fanno seguito le nove poesie di *La terra e la morte* (1945-1946), le *Due poesie del 1946* e infine le dieci poesie di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*. C'è ancora da notare che, tra le poesie degli anni 1931 e seguenti, il volume *Poesie edite e inedite* accoglieva anche *Le maestrine* e *Donne perdute* e che nell'attuale raccolta queste liriche non sono state invece ripro-

dotte insieme alle altre, ma trovano ospitalità, secondo la loro origine, nella raccolta di racconti e poesie *Ciau Masino* (vol. XIII, *Racconti*) in compagnia di due stesure più antiche di *I mari del sud* e di *Antenati* (che fanno parte di *Lavorare stanca*) e di *Blues dei blues* che a me risulta del tutto nuova. In conclusione credo che si possa dire che, così ordinata, la raccolta delle poesie pavesiane quale ci è presentata in questa edizione « minore », cioè in due volumi (*Lavorare stanca* e *Poesie del disamore*), è senza dubbio la migliore, cioè la più completa e la più filologicamente persuasiva che s'abbia avuto sinora. Ci sembra, anzi, che l'aver ripresentato in forma indipendente *Lavorare stanca*, e avere quindi avviato a parte una raccolta ragionata di tutte le altre poesie pavesiane, costituisca un vantaggioso ripensamento e un decisivo passo innanzi rispetto alla discutibile raccolta delle *Poesie edite e inedite* del 1962.

Il problema resta tuttavia aperto. E qui rapidamente si indicano i nodi ancora da sciogliere e le esigenze da soddisfare perché si possa finalmente avere una raccolta compiutamente persuasiva delle poesie di Pavese.

Prima di tutto non sarà più da mettersi in discussione la compagine unitaria di *Lavorare stanca*, che dovrà attenersi fedelmente all'edizione curata personalmente da Pavese, cioè a *Lavorare '43*, anche con le date nell'indice, per ciascuna poesia, così come le appose di suo pugno l'autore. In appendice, oltre ai due scritti in prosa ricordati, dovrebbero figurare anche le sei poesie che figuravano in *Lavorare '36* e che Pavese poi si decise a eliminare in *Lavorare '43*. È bene che stiano qui, cioè nel volume destinato a ospitare *Lavorare stanca*, perché il lettore abbia subito sott'occhio, oltre alla diversa struttura assunta dal libro nel passare dalla prima alla seconda edizione, anche i testi delle poesie rifiutate in detto passaggio. Occorrerà poi costituire un apparato con le varianti delle due edizioni a stampa, che non sono molte e già Calvino le ha registrate in un unico blocco nel volume *Poesie edite e inedite* (pagg. 219-220), e le varianti, ben più fitte e importanti, ricavabili dai manoscritti, oltre a tutte le notizie relative alla data e luogo di composizione e altro ancora.

Più ardua la costituzione del secondo volume, da destinarsi alle *Poesie disperse*. Qui si dovrà, avanti tutto, provvedere alla pubblicazione delle poesie (abbozzi, stesure provvisorie, esperimenti) dell'adolescenza e della prima giovinezza, cioè anteriori a *I mari del sud* che nei manoscritti è datata « 7-14 settembre 1930 » e che in *Lavorare '43* è datata « 1931 ». Di questi tentativi poetici Calvino già nel 1962 prometteva la presentazione in una « prossima raccolta degli scritti giovanili di P. », raccolta che sino ad oggi non è ancora comparsa. Va detto tuttavia che il lettore interessato potrà trovare qualche notevole anticipo a stampa di quelle poesie, se ricorrerà al saggio di Lorenzo Mondo *Fra Gozzano e Whitman: le origini di Pavese* (in « Sigma », 1964, nn. 3-4), dove ci sono alcuni saggi della prima attività poetica di Pavese, sino al 1930, ricavati da uno zibaldone di prove liriche, minute di lettere e abbozzi di traduzione, messo a disposizione del critico dall'editore Einaudi. Inoltre sarà da vedersi il librettino di Pavese, *Poesie inedite e quattro lettere a un'amica (1928-1929)* (Milano, Scheiwiller, 1964) e infine il primo volume delle *Lettere* (Torino, Einaudi, 1966) dove alcuni frammenti poetici « antichi » si accompagnano alle lettere del periodo 1924-1930.

A questa prima sezione (dunque quasi interamente sconosciuta sinora, e destinata a testimoniare l'iter poetico di Pavese sino al 1930), faranno seguito nello stesso volume le poesie che costituiscono, nell'attuale raccolta « economica », il volume intitolato *Poesie del disamore*. Ma con qualche avvertenza preliminare. Aprirà questa sezione, posteriore al 1930 e destinata a estendersi sino al 1949, la serie delle undici *Poesie del disamore (1934-1938)*, cui seguiranno le *Altre poesie degli anni 1931-1940*, ma senza le poesie che figuravano in *Lavorare '36* e per le quali s'è già proposta piuttosto la pubblicazione in appendice a *Lavorare stanca*, e con l'aggiunta invece di tutte le poesie che figurano nel nucleo di racconti e liriche *Ciau Masino*, le quali per essere del 1932 troveranno proprio in questa sezione il loro posto naturale (vorrà dire che potranno essere ristampate anche nel volume dei *Racconti*, in modo da non turbare la compagine di *Ciau Masino* nella sua organica compiutezza).

Faranno eccezione *I mari del sud* e gli *Antenati* quali appaiono, in stesure arcaiche, in *Ciau Masino*, perché se sarà opportuno, per le ragioni già dette, non togliere questi testi da *Ciau Masino*, in cui vanno inquadrati, sembra senz'altro opportuno ripeterli anche nell'apparato di *Lavorare stanca* ai loro giusti luoghi, cioè a illustrazione delle stesure definitive di queste due importanti poesie pavesiane. Possono infine legittimamente suggellare questo volume i nuclei già ben noti che risalgono agli anni 1945-1949: *La terra e la morte*, *Due poesie del 1946* e *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*. Anche in questo volume molte cure andranno dedicate all'apparato dove figureranno varianti manoscritte, date e luoghi di composizione, notizie storiche e altro ancora. In questa direzione, molto vantaggio potrà derivare dalle numerose e preziose note che

già corredano il volume *Poesie edite e inedite* e i volumi I e XI dell'attuale edizione « economica ».

Per questa impresa non mancano certo a Torino i competenti (da Calvino a Mondo), e non dovrebbe quindi riuscire troppo arduo per l'editore Einaudi, presso il quale sono depositate tutte le carte di Pavese, approntare quanto prima un'edizione completa e veramente « critica » delle poesie pavesiane, possibilmente autonoma dal piano tracciato per le altre opere e secondo il quale è già stato allestito il discutibile volume *Poesie edite e inedite*, e da pubblicare, magari nella « Nuova Universale Einaudi » (NUE), in due tomi o anche in uno soltanto purché con ben definita distinzione interna: *Lavorare stanca* e *Poesie disperse*.

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA INGLESE

Moll Flanders e Defoe

Imparammo a conoscere Daniel Defoe soprattutto come l'autore del *Robinson Crusoe* (e l'idea ancora permane in qualche manuale); più tardi, sul finire degli anni Venti, E. M. Forster e Virginia Woolf ci ammonirono che non era quello il capolavoro, ma piuttosto *Moll Flanders* o *Lady Roxana*, i quali, diceva la Woolf, « stanno fra i pochi grandi romanzi inglesi che si possano dire grandi con certezza ». Il « gruppo di Bloomsbury » era influente in Inghilterra (promoveva e riassumeva il gusto del tempo); e quel giudizio è stato, in sostanza, il giudizio corrente almeno fino al famoso saggio di Ian Watt, apparso dieci anni fa, il quale, pur mantenendo la grandezza di *Moll Flanders*, gettava molta acqua sul fuoco. Secondo il Watt non tutte le discordanze (strutturali e morali) di *Moll Flanders* sono risolvibili, tanto meno risolvibili in un'ironia totale come era stato proposto; anzi, secondo lui, il libro manca di struttura, e quindi ancora romanzo in senso moderno non è (fu pubblicato nel 1722): « non tanto un grande romanzo »,

scriveva, « quanto piuttosto la più ricca antologia di Defoe ».

Di *Moll Flanders* già avevamo in Italia la bella traduzione di Cesare Pavese, pubblicata da Sansoni nelle *Opere* di Daniel Defoe a cura di Carlo Izzo. La nuova traduzione di Maria Lucioni Die-moz uscita quest'anno presso gli Editori Riuniti ha dato occasione ad Agostino Lombardo, nella prefazione al volume, di rivedere tutto il problema della qualità della grandezza di *Moll Flanders*. Per il Lombardo l'individualismo assoluto della protagonista (che il Watt derivava dall'utilitarismo puritano) si risolve in una « pressoché totale solitudine » (*Moll Flanders* più sola dello stesso Robinson Crusoe) entro una società che fin dall'inizio la rifiuta; e per lui le avventure matrimoniali prima, e poi i furti, divengono una « disperata resistenza »; cosicché, mentre da un lato *Moll Flanders* si fa quasi un simbolo della « condizione umana », dall'altro Defoe effettuerebbe con il suo personaggio una sorte di « demitizzazione della società ». Naturalmente il Lombardo sa bene di andare oltre le intenzioni coscienti dell'autore, di proporre una

lettura anacronistica, valida solo per i lettori moderni. Ma, aggiungiamo noi, non osservava T. S. Eliot che un'opera d'arte modifica tutte le opere precedenti? In realtà, proprio nelle successive letture diverse, e tutte anacronistiche, anche quelle cosiddette storiche, sta la vita dell'opera d'arte.

Sembra a chi scrive, però, che a tanto non giungano né Moll Flanders né Defoe. Moll Flanders, di fatto, dopo essere stata « per dodici anni una mantenuta, per cinque volte sposata, per dodici anni una ladra, e per altri dodici deportata in Virginia », riuscirà a diventare una signora (*a gentlewoman*), a farsi una posizione proprio in quella società che l'aveva respinta all'inizio, e alla quale lei, invece, fin dall'infanzia vuol dar la scalata, rifiutandosi di fare la serva. Un inserimento finale, dunque, in quella « società del denaro », le cui leggi, del resto, a nostro parere, Moll Flanders non ha mai contestato. Anzi, diremmo, il terrore della povertà in lei assume valore quasi di complesso (e Defoe può averne descritto i sintomi, come avarizia, anche senza aver letto Freud).

Ma se neghiamo la contestazione (come già è stata negata l'ironia totale), ritornano tutte le contraddizioni maggiori di *Moll Flanders* romanzo, non quelle dovute alla fretta della stesura e al non rileggersi di Defoe (le quali rimarranno sempre e non avranno mai peso), ma quelle organiche del personaggio e del libro: principalmente la fortuna di Moll Flanders e i suoi pentimenti.

La prima è facilmente spiegabile col calvinismo elementare di Defoe: Moll Flanders si salva in quanto predestinata a salvarsi; non può quindi essere subito scoperta e impiccata, deve arrendersi all'infinita e tangibile misericordia di Dio. All'iniziale terrore della povertà risponde appunto la grazia divina facendola « diventar ricca e morir ravveduta » (come dice il titolo). Semmai potremmo rimproverare al Defoe l'elementarità della sua posizione calvinistico-utilitaria, ma non la posizione in se stessa, che è propria dell'Inghilterra del suo tempo.

Più difficile è la questione dei pentimenti. Ogni episodio, infatti, si conclude con un pentimento tanto immediato quanto inutile, sopraffatto subito dalle circostanze, o dal bisogno, o soltanto da

quell'avarizia-terrore di cui dicevamo; solo l'ultimo, dopo il rischio immediato della vita, ed a ricchezza trovata, sarà quello definitivo. Per di più son pentimenti che non implicano affatto la restituzione del maltolto: ed a questo obbiettava anche Shakespeare. Alcuni poi sono puramente verbali anche nella scrittura, tanto da far pensare ad una aggiunta edificante meramente formale, anzi, conformistica, messa lì per evitare la censura, anche se altri pentimenti invece sono serie riflessioni sul peccato commesso, valide almeno sentimentalmente (tanto che per quelle Lombardo parla giustamente di un principio di introspezione). Il problema tocca quindi ora l'unità della figura di Moll Flanders: può una persona tanto sinceramente pentita ricominciare con tanta disinvoltura la sua vita di peccato? L'avarizia-terrore che porta a sua scusa non basta a spiegare; e Lombardo vede il problema quando parla di due Moll Flanders: una giovane, peccatrice, di cui si narra, e una vecchia, ravveduta, che racconta.

A me sembra, però, che questa distinzione, elegante e sottile, non sia in Defoe, dove invece mi sembra si debba vedere, non risolta, la contraddizione. E non tanto nel Defoe uomo, probabilmente anche lui peccatore pentito e recidivo, quanto invece nel Defoe scrittore; mi pare che si debba vedere in lui una duplicità di interessi: uno pienamente espresso, realizzato, per la tecnica del furto, un altro ancora parzialmente velleitario per la salvezza del peccatore, sul quale interesse fan presa tendenze moralistiche, edificanti, perfino conformistiche e patetiche, ancora non risolte. Se così non fosse, se anche quest'ultimo fosse giunto a espressione totale, la storia di Moll Flanders sarebbe stata, come quella dell'Innominato, la storia di un'anima; così com'è, *Moll Flanders* non è nemmeno la storia di una donna, ché femminilità infatti Moll Flanders non ne ha nessuna, se non appena all'inizio, quando si innamora del suo primo amante. (Ma anche quella presto scompare; e il ritrovamento del figlio americano non è che una pagina di smancerie settecentesche). Moll Flanders moglie affettuosa di cinque mariti sposati per interesse artisticamente non esiste, così come non esiste artisticamente Moll Flanders madre snaturata

che abbandona i suoi figli alla nascita: cosicché a nessuno vien fatto di accusarla né di adulterio, né di bigamia, né d'infanticidio, né di abbandono di minore. Tutta la prima parte del libro cade perché l'amore a Defoe tecnicamente non interessa (nemmeno quanto interessava a John Cleland), e quindi le avventure matrimoniali di Moll Flanders, con le loro conseguenze naturali, non hanno nemmeno plausibilità fantastica. Diversamente il furto con destrezza. Moll vi si dedica a bellezza sfiorita, improvvisamente abilissima, e le sue gesta si susseguono in crescendo: giochi di mano, presenza di spirito, fughe sul filo del rasoio, travestimenti alla Fregoli. Presentimenti che la fortuna sta girando, pentimenti immediati non fanno frenarla; e l'avarizia con cui Moll si giustifica è in verità la pallida scusa sotto la quale Defoe nasconde l'impossibilità di resistere alla propria « voglia di narrare » (*Lust zu fabulieren*).

Il cinema documentario ci ha insegnato una possibilità di espressione artistica, quindi totale, con immagini apparentemente oggettive, apparentemente senza intervento dell'autore. Il mezzo moderno, ma l'aspirazione è antica; e sembra a me che questa oggettività possa esser proposta come una delle letture valide per la lettura non solo del romanzo *Moll Flanders* ma di tutto il Defoe narratore. *Moll Flanders* è innanzi tutto una cronaca nel senso giornalistico moderno: i luoghi son sì nominati ma non descritti (per contrasto si pensi a Dickens); i personaggi non hanno vita se non nell'episodio narrato; anzi, tanto Defoe si preoccupa che altra vita non abbiano che evita persino di dar loro un nome: solo il marito ritrovato, quello con il quale Moll Flanders vivrà la sua vita tranquilla, onesta e immemorabile, avrà nome per un istante, James; ma è uno dei rari, sovrapposti, momenti sentimentali. E la stessa Moll Flanders, pur giganteggiando fra uomini e cose come una figura pregiottesca, di fatto non ha volto e nemmeno nome (Moll Flanders è un nome falso, anch'esso un espediente), non consiste che nei suoi memorabili furti. Contro le intenzioni del Defoe pio, la sua salvezza è un'apoteosi.

Defoe non è Marlowe, sebbene con Marlowe il paragone sia stato tentato proprio sulla base del

personaggio gigantesco (titanico per Defoe non direi); ma come Marlowe, e diciamo pure come Shakespeare, anch'egli porta a dignità letteraria, senza falsificarlo, un genere fino allora soltanto popolare: quello delle biografie di criminali, che avvertivano, edificavano, solleticavano il lettore, allora come sempre. Defoe ha infatti in comune con i suoi predecessori popolari l'interesse esclusivo per il fatto, ed anche la tendenza inconsciamente ribelle ad ingigantire, ad eroicizzare il malfattore; l'assunzione del genere è quindi sincera, ed egli lo assume nelle sue strutture e convenzioni senza falsificarlo. L'interesse per il fatto: quindi la narrazione per episodi finiti, con attori (mariti, figli e derubati) che appaiono improvvisamente e altrettanto improvvisamente scompaiono, senza nome, senza volto, in un mondo di azioni e di cose con denotazioni esatissime ma senza nessuna connotazione. La tendenza all'eroicizzazione: quindi l'improbabile somma delle abilità di Moll Flanders, il suo consistere nelle azioni soltanto, la sua apoteosi finale (tanto diversa dal rassegnato sopravvivere di Becky Sharp). E infine la cosiddetta trascurataggine stilistica, che in Defoe non è un difetto da perdonare, ma un valore positivo di realismo linguistico che non può essere spiegato soltanto con la precettistica della Società Reale e della nuova saggistica, ma che deve anche esser visto proprio come illustrazione della lingua degli originali popolareschi.

Naturalmente, questa struttura, popolare all'origine, si riveste ora come di carne di tutta la tormentata psicologia di Defoe: e di qui le paure, i turbamenti, i pentimenti, ed anche le frasi edificanti di Moll Flanders; ma si riveste anche della ostinata voglia di vivere del Defoe, della sua certezza del diritto alla vita, della sua fede nel suo buon diritto. In questo senso Moll Flanders potrebbe essere, con una frase desueta, « immagine del sentimento », con una moderna, « contestazione », comunque simbolo dell'umano perseverare. L'assenza di sentimentalismo e il tecnicismo documentario del narrare ne spiegano la validità nel mondo moderno.

SERGIO BALDI

LETTERATURA TEDESCA

Carteggio

Thomas Mann-Hermann Hesse

Di Thomas Mann esistono oggi tre volumi di *Lettere (Briefe)*, a cura di Erika Mann, Francoforte sul Meno, 1961-65) che costituiscono da sole una testimonianza di immenso valore, un documento senza precedenti soprattutto per la *Emigranten-Literatur*, ma anche per il loro alto valore morale e storico. Questo scrittore, che nel 1914 si credeva ancora « unpolitisch » (tradendo un po' la lettera direi « apolitico »), è divenuto con lo scorrer degli anni il rappresentante della civiltà tedesca, quella autentica, quella vera, contro la barbarie nazista, lui, tedesco, in esilio, contro quasi tutto un popolo capeggiato da un pazzo, da un fanatico. Ci sono poi dei singoli carteggi. Famoso quello con Karl Kerényi (tradotto parzialmente in italiano, Milano 1950), quello con Paul Ammann e con Ernst Bertram. Ma in tutti questi casi, salvo forse con Kerényi, Mann non aveva di fronte un artista o uno studioso della sua statura. Questo avviene oggi invece col carteggio recentemente pubblicato tra lo scrittore tedesco e Hermann Hesse, un altro tedesco, divenuto svizzero dopo la prima guerra mondiale, che egli aveva, quasi isolato, controbattuto, meritandosi, come era naturale, il disprezzo dei suoi connazionali. Questo carteggio è di tale importanza che non può mancare più in uno studio che si proponga di delineare il profilo complessivo dei due scrittori. Lo dimostra anche il fatto che due delle maggiori case editrici tedesche abbiano provveduto a stamparlo e divulgarlo (Suhrkamp e S. Fischer, Francoforte sul Meno, 1968). Si tratta di un volume di circa 250 pagine accuratamente annotate, arricchite di poche ma bellissime fotografie. Hesse aveva, per parte sua, in occasione dei suoi ottant'anni (1957), già dato alle stampe un grosso volume, arricchito nelle successive edizioni di *Lettere (Briefe)*, ultima edizione 1964, Francoforte sul Meno), che era un documento insieme della umanità e della vastità di risonanza della sua opera,

il migliore omaggio che poteva fare a se stesso dopo tanti anni di sdegnosa ma operosa solitudine.

Anni Carlsson, che ha curato l'edizione di questo importante carteggio tra due grandi scrittori tedeschi, due Premi Nobel, ha rilevato con ragione nel suo *Nachwort (Postilla)* che queste lettere non sono solo importanti dal lato biografico, ma anche da quello spirituale, artistico. I due scrittori, avvicinati nel momento del pericolo di una persecuzione nazista (Mann si rifugiò infatti subito nel Ticino), rimasero poi a lungo lontani, quando uno dovette partire per l'America e piantò le sue tende sulle rive del Pacifico e l'altro rimase in Svizzera: otto anni di distacco non sono pochi. Solo alcune lettere ruppero questo isolamento; perciò sono cariche di affermazioni importanti. Gli è che qui come mai altrove si può cogliere il filo di una certa affinità tra l'ultimo capolavoro di Hesse, il *Glasperlenspiel (Gioco delle perle di vetro)*, e il *Doktor Faustus* di Thomas Mann. I due scrittori, così diversi per temperamento, origini, abitudini, si trovarono orientati verso lo stesso ideale: lasciare ai posteri un'ultima testimonianza della loro generazione, di quel che avevano sperato e sofferto, con l'indicazione — naturalmente poetica, non di formule — di come forse il mondo poteva e doveva essere salvato. C'è dunque nelle due opere una certa affinità di temi, di impostazione, non di svolgimento, ché ciascuno dei due artisti aveva il suo mondo e poteva giungere a certe conclusioni solo coi mezzi impostigli dal suo temperamento, dalla sua esperienza.

Non stupisce dunque di incontrare in questo carteggio l'appellativo di « fratello ». Lo usa di preferenza Thomas Mann, che era di natura più impetuosa dello svevo Hesse, ma anche questi, sia pur con la consueta discrezione, lo adoperava in una dedica di un suo libro (v. pag. 181, n. 2).

I due Premi Nobel si erano conosciuti in tempi lontani, ma non a fondo. Questo primo incontro viene rievocato affettuosamente da Hesse per il settantacinquesimo compleanno di Thomas Mann: « È un bel pezzo che io ho fatto la sua cono-

scenza. Fu nel 1904 in un albergo di Monaco; eravamo ambedue invitati dal nostro editore S. Fischer. Lei aveva pubblicato le prime novelle e i *Buddenbrooks*, io il *Peter Camenzind*; eravamo ancora celibi ambedue e da ciascuno di noi si aspettava qualcosa di buono. Quanto al resto non ci assomigliavamo punto, lo si vedeva già dal vestito e dalle scarpe e questo primo incontro avvenne più sotto il segno del caso e della curiosità soltanto letteraria piuttosto che sotto quello di una incipiente amicizia e di cameratismo. Perché si giungesse a questo cameratismo e a questa amicizia, una delle più fruttuose e senza incrinature dell'ultima parte della mia vita, dovettero avvenire molte cose, a cui in quella spensierata ora di Monaco non si pensava, e ognuno di noi doveva percorrere un cammino difficile e spesso oscuro, dalla apparente protezione della nostra comunità nazionale, attraverso la solitudine e l'odio, sino all'aria tersa e un po' fresca di quel sentirsi "cittadini del mondo", che in Lei ha un aspetto completamente diverso da quello che ha in me, ma che ci lega molto più saldamente e sicuramente di quel che potevamo avere in comune allora, al tempo della nostra innocenza morale e politica» (pagg. 163-164). Questa citazione è stata fatta di proposito solo per dare un'idea della levatura di questo carteggio. Purtroppo non è completo. Mentre le lettere di Thomas Mann vennero accuratamente conservate nel romitorio della Montagnola, nel Ticino, ove Hesse passò gran parte della sua vita, le lettere di questo all'autore dei *Buddenbrooks* andarono perdute, quando i nazisti distrussero di proposito o per ignoranza quanto poteva interessare i posteri, durante la perquisizione compiuta nella casa di Thomas Mann a Monaco. Ma anche così il carteggio resta prezioso, apre orizzonti nuovi alla critica e dà anche particolari gustosi e inediti alla biografia, sia dell'uno che dell'altro scrittore. Hesse viveva come un romito, ma dopo il conferimento del Premio Nobel non gli valse più molto la scritta: « Si prega di non far visite », appesa al cancello della sua villetta. Masnade di ragazzacci in gita, assolutamente ignoranti di letteratura, turbavano continuamente la quiete dello scrittore, solo per vedere

come era fatto un Premio Nobel. Hesse se ne lamenta con misura con Mann: « Questa gente che legge ridendo il mio avviso, riesce a scovarmi nei posti più reconditi del mio giardino e ha trascinato quel vecchio eremita, ch'io ormai sono, ad accessi di rabbia, che mi provocano per ore una noiosa palpitazione e un terribile mal di testa » (pag. 161). Di Mann si leggerà con commozione, tra l'altro, la lettera in cui parla del figliò Klaus, suicidatosi. E ogni tanto tra le righe — ma non quando si avvicinavano per ambedue gli ottant'anni — si avverte nei due scrittori, stanchi di lottare, quasi un sottile, appena accennato anelito alla morte. « Chissà — scrive una volta Mann — se ci rivedremo! ». Un bel libro, una testimonianza umana di due grandi spiriti.

Ultime su Gottfried Benn

Dopo che poco prima e durante la guerra mondiale del 1914-18 erano come stati spazzati via i maggiori poeti espressionisti — Heym, Trakl, Stadler, Stramm —, scomparso Werfel in America, ove aveva avuto la sua ultima stagione poetica nel 1945, dopoché Becher s'era ridotto a fare il gerarca della nuova Repubblica Democratica Tedesca (Germania Orientale), solo Gottfried Benn restò a rappresentare una schiera di poeti che avevano detto qualche cosa di nuovo dal 1910 in poi. Era, di tutti, il più difficile a intendersi, e credo che sia stato proprio Leone Traverso il primo a far conoscere in Italia alcune liriche di lui. Mentre sugli altri le acque sembrano essersi placate — voglio dire che una valutazione positiva in qualche modo è accettata da tutti —, su Benn ancora si discute, non tanto — ma anche questo capita — per diminuire il valore della sua lirica, ma per interpretare in maniera almeno approssimativamente giusta quello che ha scritto in versi e che qualche volta non è molto diverso da quel che ha scritto in prosa. Un certo ermetismo, un'(apparente) illogicità di passaggi lo hanno imposto all'attenzione dei « poeti nuovi », che hanno portato questi elementi ad una incandescenza forse non più superabile. Si spiega perciò che la letteratura su Benn si faccia sempre più numerosa, sia in terre

di lingua tedesca come da noi. A cura di Paul Raabe e Max Niedermayer è uscito un volume contenente nuovi testi, lettere e documenti cui è stato imposto come titolo un verso di Benn, che par riassumere tutto il suo spirito *Portare il sogno da solo* (G. BENN: *Den Traum alleine tragen*, Neue Texte, Briefe und Dokumente, Limes editore, Wiesbaden, 1966). I frammenti poetici sono relativamente pochi ma importanti, notevolissimi invece i contributi del carteggio, particolarmente quelli che riguardano una poetessa considerata la ispiratrice di molti poeti espressionisti, anche e soprattutto per il suo stile, per la pregnanza dell'espressione: Else Lasker-Schüler, che morì nel 1945 in Palestina, ove era riuscita a fuggire in tempo come ebrea, ma che continuò a scrivere sino in ultimo in tedesco.

I rapporti tra i due figurano in ogni studio bene informato; la poetessa era innamorata di Benn che chiamava « König Giselheer » (Re Giselheer), mentre questi la ricambiava col nome, del resto da lei scelto, di « Prinz von Theben » (Principe di Tebe). Ma si trattò probabilmente di una relazione di carattere puramente letterario, ove però va tenuto presente che Benn mantenne sempre una grande stima della poetessa, anche dopo la guerra e dopo che tanti avvenimenti li avevano divisi. Questo volume completa l'edizione delle opere in cinque tomi ed è indispensabile per chi voglia avvicinare, specie dal lato umano, uno scrittore che ha fatto tutto il possibile per non lasciar trapelare nulla di sé, del suo intimo, in senso stretto. Gli è che per comprendere la poesia di Benn occorre esser molto addentro alla sua, chiamiamola con una parola di moda, poetica. Occorre aver sott'occhio i *Saggi* da lui scritti, tradotti ottimamente da L. Zagari (Garzanti, Milano, 1963, con introduzione di H. E. Holthusen), e, oggi, anche il difficile ma impegnato volume di Ferruccio Masini: *Gottfried Benn e il mito del nichilismo* (Marsilio editori, Padova, 1968). Parrebbe a prima vista che dal nichilismo sia difficile trarre uno spunto poetico; ma non è così. Il primo nichilista, Federico Nietzsche, ha dimostrato che si potevano scrivere delle bellissime poesie, che certo, specie quelle dell'ultimo periodo, hanno avuto una influenza deter-

minante su certe formulazioni poetiche di Benn. Seguendo da una parte le teorie (se così si possono chiamare) di Benn come appaiono nei suoi *Saggi* e la spiegazione che il Masini dà del nichilismo — certi titoli dei capitoli sono indicativi come: *Nichilismo come « Logica della decadenza »*: *Il Giano bifronte*; *Estasi del nulla e demonismo della forma* —, le liriche di Benn cominciano a situarsi nel loro apparente ermetismo in una luce nuova, che rende certi trapassi molto più chiari di quel che non sieno a una prima lettura.

Certo è che Benn avrebbe bisogno, più di un altro, di un commento, che affiancasse alla espressione poetica l'affermazione teorica. E qui si vede la differenza delle due forme: per quanto interessanti e anche profonde sieno certe osservazioni teoriche, alla fin dei fini, dal punto di vista strettamente estetico e filosofico, Benn appare piuttosto un confusionario (mi sia permessa questa specie di bestemmia, ma mi trovo in buona compagnia: lo ha affermato alcuni anni or sono Hermann Kesten). Sente certi problemi vivissimi nel mondo contemporaneo, ma li formula con una specie di approssimazione, che ne rende difficilissima la soluzione. È logico che critici forniti di una padronanza sicura del gergo filosofico cerchino di districare la matassa per lui, col proposito di portare un contributo essenziale alla comprensione dell'opera poetica. È quello che ha tentato di fare il Masini da noi, con buona preparazione e prima di lui in Germania il Wodtke, la Buddeberg e molti altri. Il fatto che un poeta abbia bisogno di un commento così complicato non diminuisce per altro il suo valore. Questo vien anche dimostrato dalla espressione poetica in sé, che va oltre la teoria e impone all'attenzione di tutti i lettori sensibili una forma nuova, sì, ma viva, anche se non se ne intende, alla prima, tutta la bellezza. Va inoltre aggiunto che questa specie di « miracolo » poetico s'incontra più di frequente nell'ultimo Benn. Ma sarebbe in errore chi giudicasse trascurabili o almeno legate solo al movimento espressionista alcune delle prime, macabre poesie (quelle di *Morgue* e *Fleisch*, per esempio). Anche in quei primi anni Benn è poeta; più di rado, ma con sicurezza. E il prosatore va cercato

non solo nei saggi teorici, ma in certi discorsi come quello in onore di Heinrich Mann, che sono di una limpidezza e profondità inaspettate. Manca ancora da noi un modesto, ma difficilissimo commento critico alle brevi poesie di Benn. Su questa strada si è messo in Austria uno studioso pressoché ignorato completamente da noi e del resto di non gran levatura, Joseph Strelka, che in un trittico su tre poeti (*Rilke, Benn, Schönwiese*, Forum editore, Vienna-Hannover-Basilca, 1960) ha cercato di individuare le innovazioni stilistiche, me-

triche, espressive di Benn esaminando in un saggio certi elementi — come la scelta delle parole, il giuoco dei ritmi — non in funzione di una analisi puramente letteraria, ma per legare a questa espressione lirica tutto il mondo, tutto il pensiero che la determina. Non dico che abbia dato di tutto una interpretazione accettabile, ma quella, secondo me, è la strada giusta. A rifarsi troppo da lontano, per arrivare a una poesia, c'è caso di restare per la strada.

RODOLFO PAOLI

LETTERATURA SPAGNOLA

Narrativa di Fuentes Le Prose di Machado

Cambio di pelle, di Carlos Fuentes, pubblicato in edizione simultanea, nel 1967, in Messico, in Italia, negli Stati Uniti e in Argentina, e più recentemente, in Inghilterra, in Germania e in Francia, è stato un grande successo di critica ovunque, meno che in Messico e in Spagna, vale a dire nel paese dove è stato premiato e nella patria dell'autore. Le ragioni, si capisce, sono diverse: in Spagna il libro non è stato neppure pubblicato e la censura non ha perso l'occasione di rendersi ridicola con una dichiarazione così tipicamente idiota («erotismo feroce e proposito antireligioso... bestemmie ed eresie... né Gesù Cristo né la Santissima Vergine si salvano dalla follia prostribolare di Carlos Fuentes») da suscitare nel lettore il sospetto che l'autore fosse d'accordo con il censore statale, anonimo, e il direttore generale dell'Informazione, signor Carlos Robles Piquer. Preposta alla edizione italiana, essa serve certamente a disporre favorevolmente il lettore verso il libro che è di lettura, siamo giusti, un po' lunga: 464 pagine in italiano, 462 in inglese, ma corredate da illustrazioni di attori degli anni Trenta, di un bambino ebreo preso dai nazisti, perfino di una scena presa dal *Gabinetto del dottor Caligari*. In Messico le ragioni dell'ostilità sono state diverse. «L'autore messicano più

rappresentativo di questa (nostra) presa di coscienza è, senza dubbio, Carlos Fuentes» ha detto recentemente lo scrittore messicano Gustavo Sáinz, autore di *Gazapo* e di *Obsesivos días circulares* in un'intervista in «Mundo Nuevo» (aprile 1968). «Ogni suo nuovo libro produce un'irritazione incredibile nei suoi detrattori... Come sai il successo intellettuale in Messico non è tollerato... Il Messico è il paese del tradimento. Dall'arrivo di Cortés la nostra storia è un tradimento dopo l'altro... Buona parte del carattere degli anni Sessanta si deve al mio orrendo e bel paese. Il romanzo, come costruirlo se non a base di contrari?... Guarda, abbiamo maschere messicane: di fango, di latta, di tela, di cartone dipinto...». Parole, queste, che ricordano curiosamente l'apertura stessa del romanzo di Fuentes («...Gli abitanti di Tlaxcala mormorano all'orecchio di Cortés: stai in guardia da Cholula e dalla potenza del Messico... Ma intorno a voi, in queste strade polverose, non pullulava che una plebaglia miserevole: donne dalla faccia scura, avvolte in scialli, scalze, incinte. Ventri enormi e cani randagi erano i soli segni viventi di Cholula, l'11 aprile 1965... Ventimila guerrieri aztechi sono nascosti nelle botri e nelle forre vicine, fin nelle capanne di Cholula, pronti all'attacco...») e la chiusa («I nostri bambini ridono solamente quando hanno le maschere sul viso. Le maschere ridono per loro, maschere di zucchero,

dolci teschi: la morte è viva ed è il teatro guignol di questi bambini dagli occhi tristi che si riconoscono nel teschio perché il teschio sarà di loro prima che cessino di essere bambini... ». Tra questa apertura, verbosissima, e la chiusa, non meno densa e verbosa, di cui abbiamo citato solo una minima parte, si svolge l'intreccio del libro: l'itinerario, ormai celebre, dei quattro protagonisti, Javier, scrittore e intellettuale messicano fallito, Elizabeth, ebrea newyorchese, sua moglie, Isabel, ragazza messicana moderna, Franz, ex nazista, architetto colpevole di aver contribuito a disegnare il crematorio di un campo di concentramento. Itinerario tra Cuernavaca e Cholula, in realtà tra il presente e i vari passati, itinerario di morte, di tradimento, di sesso, di pornografia, di miseria e decadenza umana, registrazione potenziata e urlata dei centomila stimoli della vita presente che conficcandosi con penosa puntualità nella coscienza del lettore lo fanno giungere, esausto, e in pari tempo con i protagonisti e il Narratore nella piramide azteca di Cholula. Lì Franz è probabilmente trucidato da sei monaci *beats*, Javier finisce in manicomio, oppure si salva con Elizabeth, oppure nulla di tutto questo accade: al lettore, e ai critici, a questo punto, credo che importi poco perché provano il sentimento unanime che se la soluzione Fuentes ce l'ha, la dica, oppure se la tenga per sé: faccia come crede. L'impossibilità di capire la fine non esime tuttavia il critico dallo sforzarsi di decifrare il senso del penoso viaggio: *que diable allaient-ils faire à Cholula?* In Italia, per dire la verità, non mi sembra che ci si sia cimentati troppo: la controcoperta del libro (Feltrinelli, 1967) cita Fuentes che parla di Berdjaev che parla di Marx e di Nietzsche che si dividono il mondo: si tratta di una intervista concessa dall'autore alla rivista madrilenia *Insula* (aprile 1967: come si vede, il libro, non pubblicato in Spagna, è stato tuttavia commentato) in cui Fuentes insisteva sul fatto che in *Cambio di pelle* c'era una « visione marxista » di quanto l'uomo deve al mondo e una « visione nietzschiana » di quanto l'uomo deve a se stesso. Nelle risposte alla TV italiana, a Milano, Fuentes ha invece parlato del linguaggio del libro, dicendo (« Mundo Nuevo », marzo 1968) che nel romanzo

esisteva « una lotta tra il linguaggio impossibile dei personaggi e il linguaggio possibile del Narratore, che i primi credevano di essere personaggi di Antonioni e Tennessee Williams e che il secondo cercava invece di stabilire la possibilità del romanzo come creazione verbale, critica della lingua ». Al critico del « New York Times Book Review » (4 febbraio 1968), che aveva creduto di vedere nel libro un'apologia del nazismo, Fuentes ha risposto che si tratta, invece, di una « fantasmagoria della Destra... vista in una vena parodistica dal punto di vista di quello in cui io credo » e ha fatto i nomi di Sade e Nietzsche. Altri nomi sono piacevolmente rimbalzati qua e là, a significare, in mancanza di meglio, la cultura di chi li tirava fuori: Pirandello e Joyce, Quevedo, Giovenale e Persio, Cortázar (amicissimo di Fuentes) e, da parte del critico della « Saturday Review of Books » (27 gennaio 1968), anche *Le Roman de la Rose*, nella speranza, vana, di veder nel libro una parabola del *buen amor* e del *malo amor*. Libro importante, dunque, che stimola le associazioni, libro apocalittico, che induce il lettore a furori non meno apocalittici. Ma, e la verità? Ammesso anche che per *Cambio di pelle*, come per i testi di una qualche importanza, ne possano esistere molte, rimane da scoprire il nocciolo del romanzo, il *quid* unico, e questo, mi sembra, può stare soltanto nella simbologia del Messico e nel tentativo linguistico. Nell'opera di Fuentes, e non solo in questa, ma più qui che in *Artemio Cruz* e *Aura*, va distinto quanto è suo e quanto è colto nel suo *mood* di abilissimo orecchiante. I passati di Elizabeth e di Franz sono del tutto artificiosi, rappresentano una *summa* di temi narrativi che possono essere imitati da chiunque frequenti le biblioteche circolanti da una quindicina di anni a questa parte. Disgraziatamente per noi (e non fa male, Fuentes, a questo proposito a citare McLuhan) non c'è scrittore che non possa oggi, grazie ai *media* efficientissimi, descrivere un campo di concentramento o i problemi razziali di una famiglia ebreo-russa o ebreo-tedesca di New York: ma l'aver visitato Terezin non rende Fuentes autentico come Primo Levi più di quanto aver vissuto a New York possa dargli la sensibilità dolorosa di Bellow. Va distinto dunque quanto egli

costruisce, credendo di aver fatto opera convincente (cioè il nazismo e l'ebraismo), da quanto egli costruisce con intento artificioso (cioè le miriadi di allusioni attuali, contemporanee, moderne che costituiscono il nostro paesaggio e patrimonio comune, dall'Alpi alle Piramidi, da Cholula a Parigi e a New York). Queste allusioni sono « il linguaggio dei personaggi » che credono veramente di essere personaggi cinematografici o teatrali internazionali, incarnano cioè la grande Illusione Intellettuale che distingue questi anni Sessanta e che li accomuna tutti. Il Narratore, con il suo linguaggio storico, li giudica e, certamente, li maledice e distrugge. Fin qui, dunque, Fuentes ha ragione. Ma perché porli in Messico? Per una ragione molto semplice: quella offertaci da Sáinz, di Fuentes stesso, e infine dal famoso poeta messicano Octavio Paz a proposito di un altro romanzo di Fuentes, *La región más transparente*: « Il personaggio di Ixca Cienfuegos, pur non partecipando direttamente all'azione, la fa precipitare, rivelandosi una sorta di coscienza del paese Messico... È, ancora, una "maschera" di Fuentes, così come il Messico è una "maschera" di Ixca... Non uno escluso, tutti i romanzi di Fuentes si presentano come un geroglifico; al tempo stesso, l'azione invisibile che li anima è un tentativo appassionato e tenace di decifrare questo geroglifico... Fuentes interroga questi segni e i segni interrogano lui... ». La citazione è tratta da un testo facile a raggiungere: il catalogo di Feltrinelli, e rappresenta la miglior critica « interna » che si possa fare a Fuentes. Javier non è forse un altro segno, e un'altra maschera del Messico, che il paese, abituato alla menzogna e al tradimento, rifiuta? E il viaggio in Volkswagen non è la parabola, la *Morality Play* che questi quattro *every man* compiono nel paese che meglio esprime, con la sua fusione non risolta di preispanismo, di ispanismo, di *yanquismo*, di falsa rivoluzione, la nostra cattiva coscienza comune? In questa cornice — crematorio, manicomio, Chiesa cattolica, piramide azteca, vergogna sessuale, rivoluzione di Destra, rivoluzione di Sinistra, Sade e Nietzsche — non possono forse trovare il loro logico, se imprecisato, posto e il lettore non può forse raggiungere finalmente la quieta convinzione

di aver letto un libro, ineguale, eccessivo, non ricco di eccessiva originalità, ma certamente carico della sofferenza del nostro tempo?

Il 1968, ventinovesimo anniversario della morte di Antonio Machado, ha visto la pubblicazione di molte e importanti opere dedicate al grande poeta spagnolo. Parliamo oggi, in particolare, di quella che è, e certamente non soltanto per gli studiosi italiani, l'opera critica più comprensiva e approfondita della poetica machadiana: *Le Prose* di Antonio Machado (traduzione e note di Oreste Macrì e Elisa Terni Aragone, Lerici Editore, Roma). Essa viene a ricongiungersi a quelle *Poesie* di Antonio Machado, sempre a cura di Macrì, che videro la luce nel 1959 e, ristampate nel 1961 (Lerici Editore, Milano), costituiscono ormai l'edizione fondamentale per chi si occupi della poetica machadiana.

Poetica machadiana: un'espressione che, secondo gli intenti di Macrì lega indissolubilmente liriche e prose. [« ...non posso non rimandare alla mia edizione delle Poesie presso lo stesso editore, non solo per la parte bibliografica, ma anche e soprattutto per la parte critica in ogni senso, avendo sfruttato, per così dire, fin dove e come ho potuto la prosa a illustrazione e commento della poesia, non di rado nell'intimo della poesia, avendo mostrato sovente il testo prosastico quale prima redazione in stretta contiguità con quello poetico »]. Si tratta, invero, di un « monumento prosastico machadiano », così come lo chiama opportunamente il Macrì. Esso comprende (diamo questa lista per orientamento del lettore): la *Poetica letteratura e filosofia*, scritti che vanno dal 1914 in cui il poeta può già, guardandosi indietro, riconoscere quel culto delle metafore che lo caratterizzava nel 1902, fino a una breve, struggente commemorazione di Unamuno fatta nel 1938. (« Per gli amanti dell'aneddoto, la morte di Don Miguel de Unamuno è rimasta avvolta nel mistero. A noi, che lo conoscevamo e lo amavamo, non ci preoccupano le circostanze più o meno tenebrose della sua fine; ...La vita di Don Miguel de Unamuno fu tutta una meditazione sulla morte, e

una egregia e luminosa agonia. In quale altro modo poteva morire, se non lottando con se stesso, col suo uomo essenziale e col suo proprio Dio? »). Gli scritti politici, sociali, universitari d'anteguerra, unitamente alla corrispondenza diretta ora alle personalità poetiche più in vista dell'epoca ora, con carattere intimo, a Guiomar. Poi il *Juan de Mairena*, seguito dal *Juan Mairena postumo*. E infine gli scritti di guerra che giungono fino al ricordo di Pablo Iglesias, fondatore del partito socialista spagnolo, senza data, ma evidentemente posteriore al dicembre 1938, cioè precedente di pochi mesi la tragica morte di Machado stesso. Un corpus immenso dunque dove si riflette tutto Machado e trovano risposta alcuni degli interrogativi suscitati da questa personalità, apparentemente così limpida, in realtà così complessa.

Se per altri studiosi machadiani uno dei quesiti sta nel rapporto tra il poeta e il suo tempo, cioè nella visione storica-sociale-intellettuale, così come è il caso di Alberto Gil Novales, se per altri (pensiamo qui a Sánchez Barbudo) importantissima è, insieme al rapporto di Machado con il krausismo, la sua crisi religiosa, per Macrí, centrale è « il nesso primordiale cristiano-romantico di Sogno-Realtà e sintesi nel Simbolo che è la stessa anima attiva e figura di Sé ». Sempre secondo Macrí « il finalismo immanente nelle *Poesie complete* e nel *Mairena* del '36 pertiene alla grande arte romantica, ai cui punti terminali di concentrazione e crisi... si colloca la poesia machadiana, anch'essa includente nel Sogno poeticamente significato una Realtà inqualificata ». Vista in questi termini la poetica machadiana appare, giustamente, come un'adduzione della Vita al Sogno, quasi una lotta tra la vita che bussa insistente e il Sogno che, alimentandosene, la rielabora. Logico, dunque, anche il rifiuto, a un certo punto, della problematica del '98 che appare insufficiente e la sostituzione, alla religiosità andalusica superficiale la scelta della religiosità unamunesca, al Cristo portato in processione nella Settimana Santa preferito il Cristo di Palencia.

In questa « immagine evolutiva di una poesia orfica e popolare classicamente temperata », che ha il grande merito di sciogliere nodi in realtà quasi inesistenti, prendono rilievo per il lettore alcune

tappe fondamentali. Nella prima parte, la più varia, l'attenzione va istintivamente ai pareri di Machado sulla realtà intellettuale e politica che gli era contemporanea. Stupisce la sagacità di alcuni giudizi: quello su Joyce, che risale al 1931, su Valera, sul Cervantes, sulla sua stessa opera poetica, sulla *Institución libre de enseñanza*, a cui spiritualmente fu molto vicino. Appassionante per lo studioso di letteratura spagnola è la corrispondenza con, ancora una volta, i suoi contemporanei: Unamuno, Gerardo Diego, Juan Ramón e tanti altri. Le lettere a Guiomar, che Macrí chiama « maturo amore » del poeta, corroborano tutto quanto Macrí stesso aveva anticipato nel prologo delle *Poesie*. In effetti, permane il mistero di questa donna che risiedeva a Madrid, dove Antonio andava a trovarla ogni sabato sera, mentre era lei a recarsi spesso nel rifugio del poeta, a Segovia, il venerdì mattina. La precisione di questi dati potrà stupire: ma pare quasi necessaria al lettore che, dietro le invocazioni « mia regina, mia dea », non riesca a intravedere la donna e deve continuamente ricordare le spiegazioni del poeta: « Ho alcune pianticelle di rosmarino che profumano la stanza e mi hanno messo sotto il tavolino un braciere che non riscalda troppo. Ma tutto si sistemerà. Tu fai in modo di venire un momento a farmi compagnia. Vedessi quanto mi conforta questa illusione... Qui, in questa solitudine, con questo silenzio, sono felice, a volte, pensando che sei veramente accanto a me. Molte volte, potendo rimanere a Madrid, sono venuto a Segovia solo per attenderti qui, per pensare a te in questo cantuccio. Perché è qui dove penso che mi vuoi più bene, che è più mio il cuore della mia dea. Le notti di Segovia sono prodigiose per lo splendore delle stelle e per il silenzio. In tal modo potremmo crearci l'illusione di essere gli unici abitanti del pianeta ».

E infine rimane l'ultima parte delle *Prose*, la più bella: « I futuri maestri della pace, se un giorno compariranno... non saranno, naturalmente, propugnatori di leghe pacifiste tra entità polemiche... Saranno maestri i cui consigli, il cui esempio e il cui insegnamento non potranno sollecitarci a combattere se non per cause giuste, se queste cause

esistono, la qual cosa tali maestri metteranno sempre in dubbio... Io vi insegno, o pretendo di insegnarvi a rinunciare a tre quarti delle cose che si considerano necessarie... Io vi insegno, o pretendo di insegnarvi, a lavorare senza sottrarre il corpo ai lavori più duri, ma che siano liberi dalla iattanza del lavoratore e dalla superstizione del lavoro... Io vi insegno, o pretendo di insegnarvi, a dubitare di tutto: dell'umano e del divino, senza escludere la vostra stessa esistenza come oggetto di dubbio, e con ciò andrete più in là di Descartes... ».

Questa è la voce di Juan de Mairena, ovverossia la voce stessa del poeta Antonio Machado, il suo « io » filosofico, nato al tempo della gioventù. « Juan de Mairena », infatti, « è un filosofo cortese », « un poco scettico e un poco poeta, che ha

per tutte le debolezze umane un benevolo sorriso di comprensione e di indulgenza... un po' influenzato dalla sua epoca di fine del secolo passato, il che non impedisce che questo giudizio di venti o trent'anni fa possa continuare sempre del tutto attuale fra altrettanti anni ».

Queste parole Machado le disse esattamente trent'anni fa, in un'intervista del 1938, a un anno dalla morte. E non potrebbero suonare più attuali oggi, quando il colloquio di Juan de Mairena con se stesso o con il suo apocrifo maestro Abel Martín, concluso nella morte socratica di quest'ultimo, sembra prolungarsi nel tempo per giungere fino a noi, con una voce che è sempre e solo quella di Machado.

ANGELA BIANCHINI

LETTERATURA AMERICANA

Interrogativi sul Sud

Sono trascorsi poco più di sei anni dalla morte di William Faulkner, e all'incirca undici dal tempo della sua ambigua — e per molti versi allarmante — professione di fede affidata a una fugace intervista, in cui lo scrittore si dichiarava pronto a schierarsi con il Mississippi contro gli Stati Uniti, ove si fosse giunti a uno scontro. Che Faulkner fosse disponibile per battersi in difesa dei confini di un'Arcadia, del Mississippi ottuso e « chiuso », secondo la definizione dello storico Silver, che egli stesso aveva vigorosamente e con tanto rancore trasferito nelle sue pagine, si poteva forse spiegare in termini di personale turbamento, e non certo di risoluta rivendicazione, ma anche, e forse in misura maggiore, quale correlativo oggettivo di una crisi irreparabile sul piano letterario, che comportava un illusorio ripiegamento sul passato, come i suoi ultimi libri confermavano.

Quella di Faulkner era, in sostanza, una battaglia di retroguardia per coprire la vanità di determinati rituali nei quali la celebrazione della colpa forniva una alternativa, e forse un alibi, al ricu-

pero disperato di un passato ipotetico. Oggi sono in grado di comprenderlo abbastanza chiaramente, anche se con l'ipoteca di una serie di limitazioni e di condizionamenti alquanto indicativi, gli intellettuali del Sud, ma in forma di interrogativi non di rado contraddittori, e a prezzo di una profonda inquietudine. Il 1968 è stato l'anno del governatore Wallace, della eclissi del mito del « nuovo Sud », più che mai labile e inconsistente; della vampata nevrotica di stolido conservatorismo che dal Sud ha preso le mosse per contagiare altre parti degli Stati Uniti, contribuendo a far detonare tutta una serie di preoccupanti esplosioni. Ci si accosta quindi con curiosità e interesse a una serie di scritti apparsi nella « Southern Review », il periodico che fu alcuni decenni or sono il bastione degli « Agrari » e della cosiddetta nuova critica, e che ora tenta un arduo lavoro di sutura dopo una serie di lacerazioni drammatiche. L'inventario risulta piuttosto illuminante: un gruppo di saggi sulla situazione letteraria del Sud nel fascicolo della primavera; una disamina del motivo del « nuovo Sud » in quello autunnale e, nello stesso numero, il breve necrologio di Donald Davidson, morto

alcuni mesi or sono a Nashville a settantasette anni, e figura di primo piano, nella cultura del Sud, se non altro nelle vesti poco vistose di una ascoltata e influente eminenza grigia.

La scomparsa di Davidson, al quale avemmo occasione di dedicare alcune considerazioni in questa stessa sede, riduce la superstite pattuglia degli «Agrari» degli Anni Trenta, trasferitasi del resto al completo, da Tate a Ransom, da Warren a Brooks, soprattutto all'Est o al Medio Est, abbandonando le languenti istituzioni universitarie del Mezzogiorno. D'altro canto, in Davidson la cultura meridionale possedeva l'ultimo grande attardato, legato letterariamente alla tradizione classicheggiante e dal punto di vista religioso ortodossa, che aveva radici quasi remote; politicamente attestato sulla linea di netta estrazione reazionaria e segregazionista al punto che egli, per uno dei non rari paradossi di quel singolare universo, ha finito per riconoscersi, nonostante le sue inclinazioni sofisticate ed aristocratiche, nel plebeo Wallace, un demagogo da strapazzo dichiaratamente diffidente, se non nemico, di qualsiasi *intelligentsia*. Davidson, pur con l'integrità e la sconcertante coerenza che lo caratterizzavano, apparteneva alle ombre che popolano ormai le università del Sud, salvo rare eccezioni (Duke, North Carolina), tentando una disperata forma di esorcizzazione delle generazioni di studenti che le frequentano senza l'effervescenza dei loro coetanei di New York o di Berkeley.

La constatazione che ricorre più o meno esplicitamente nelle testimonianze raccolte dalla «Southern Review» è, nella sostanza, questa: dopo la morte di Flannery O'Connor, la letteratura del Sud offre un panorama di desolazione e di incertezza. Walter Sullivan, critico e narratore di onesto impegno anche se non di prima grandezza, si domanda nel suo saggio (*In Time of the Breaking of Nations: The Decline of Southern Fiction*) se per avventura l'importanza e la novità del contributo della O'Connor non risiedessero nel suo essere *autre*, e in particolare, se la sua qualificazione di cattolica non contasse di più di quella di scrittrice del Sud. L'osservazione ci sembra legittima a patto di considerarla da un angolo più radicale, tenendo

cioè presente in che misura il cattolicesimo della O'Connor possedesse, per una sua peculiare dinamica interna, una carica sacrale che comportava del Sud, quale si prospetta nella sua realtà più grigia e nel suo meschino culto delle memorie fittizie o persino sordide, una visione beffarda, sconsacrante, mai compromissoria. Sul piano del linguaggio, tutto questo significava il deliberato ripudio dell'oratoria, del *grand style*; l'ironico capovolgimento del gotico faulkneriano e la sua impietosa demolizione per così dire cellulare; il ricorso all'ambiguità per spezzare i turgidi sovratoni della retorica prediletta dai narratori meridionali, la stessa che ha dissipato il talento non comune di Robert Penn Warren.

L'intervista con Walker Percy, uno dei pochi scrittori degni di nota che vivano e operino oggi nel Sud, ma soggetto egli pure a sintomatiche cadute (il suo secondo romanzo, *The Last Gentleman*, tradisce un notevole disagio dopo il successo del primo, *The Moviegoer*), fornisce altra utile materia di riflessione. Innanzitutto, Percy non nasconde il disagio dell'uomo di lettere del Sud nei confronti dei problemi irrisolti che lo soffocano da ogni parte e lo coinvolgono con sempre maggiore urgenza; di più, ritiene che questi problemi debbano per forza di cose entrare in circolo nella sua attività creativa. «Quando uno scrittore del Sud pretende di poter scrivere un romanzo e di ignorare la questione sociale del negro, c'è qualcosa che non va». Egli si trova in disaccordo con Eudora Welty per l'indifferenza della Welty verso la condizione negra, ma le sue proposte rimangono fondamentalmente elusive, o, indirettamente, mettono a fuoco per così dire la liquidità di una letteratura che resta fedele a schemi e strutture tradizionali pur tentando un'aggressione più diretta a una realtà angosciata. Difatti, Percy teme le trappole della concessione alla sociologia o alla propaganda, e si preoccupa di una «sublimazione» della realtà o della propria *malaise* che non sa definire altro che genericamente.

L'equivoco affiora nell'ultima parte dell'intervista, quando Percy, e cioè proprio lo scrittore che nel Sud si è avvicinato con maggiore determinazione a una dimensione esistenziale del romanzo

(Sartre e Camus figurano tra i suoi autori preferiti) dichiara la sua convinzione in un'arte che « trasmetta delle verità universali », delle « profonde verità umane ». Siamo ancora all'equivoco stoico-volontaristico di Faulkner, e al riaffiorare di una intenzione rigidamente assertiva e moralistica conaturata da decenni; l'equazione viene a trovarsi semplicemente capovolta, non superata. Vogliamo dire che la cultura del Sud riproduce in Percy la sua vocazione alle certezze, per negative e catastrofiche che possano risultare; il suo equivalente letterario si traduce nella riluttanza ad uscire dalle strutture del romanzo « chiuso », nel timore morboso che la rottura di una serie di sequenze, sul piano tecnico e su quello dell'avventura mentale giocata come scommessa, conduca a una dissoluzione nichilistica. Ha ragione, allora, Walter Sullivan quando parla della « mitologia cristallizzata » di Faulkner e della tradizione del Sud, di mediazione indubitabilmente protestante, per cui il personaggio segue un tragitto tormentato ma nei limiti di una parte definita da recitare; misterioso e complesso in sé, ma vincolato a percorrere un itinerario ai cui estremi stanno due poli precisi: la Genesi e l'Apocalisse. Personaggio, aggiungeremo noi, strettamente tipologico secondo costanti tutt'altro che nuove nella cultura americana, da Cotton Mather a Hawthorne e Melville, ma sempre più accentuatamente paradigmatico. « Molti principi primi », scrive Sullivan a proposito del personaggio negli scrittori del cosiddetto « Rinascimento del Sud », « erano già accettati e definiti ». Si comprende così che l'ultimo Faulkner, o Warren, si siano trovati a un dato punto prigionieri di una sorta di grande ma largamente esplorata galassia, di una visione che, dal punto di vista della tematica interna, dei suoi stessi materiali espressivi, era ed è divenuta un autentico repertorio. Può darsi che la O'Connor, in quanto cattolica, abbia saputo svincolarsene; a nostro avviso, però, essa seppe in primo luogo coglierne il grottesco, e rifiutarne la precettistica, la tensione, il compiacimento della nobiltà dei principi primi e della predicazione delle « verità umane » cui allude Percy.

Le prospettive della letteratura del Sud devono

partire necessariamente da una chiarificazione di questo genere, senza di che, secondo quanto sostiene Jesse Hill Ford nel suo contributo (*To a Young Southern Writer*), lo scrittore diventerà per un processo quasi automatico « carne da cannone », vittima di un rituale cruento, e votato a una forma di vera e propria auto-distruzione. I consigli che Ford offre servono ad alimentare il dubbio e a disincrostarlo, in un modo che a Davidson sarebbe sembrato blasfemo, la sedimentazione compiaciuta di valori fittizi, a scoraggiare l'adorazione di idoli di cartapesta: la religione della nobile rivolta, l'eroismo dei combattenti votati al sacrificio per preservare una terra promessa in realtà fradicia sino alle midolla. Ma anch'egli si arresta a questo punto, ed esita ad ammettere che le frontiere del Sud sono saltate, che la « mistica del Sud », come la definì Howard Zinn in un suo libro, non ha più alcun senso, neppure nella rielaborazione degli intellettuali radicali. Gli sforzi di William C. Havard nel suo appassionato ma disperatamente velleitario scritto sul « nuovo Sud » (*The New Mind of the South*) per dimostrare che esiste una omogeneità storica e culturale ancora ricca e con un grado rilevante di incidenza da parte del Sud non escono da una generica e ingenua buona volontà. La « società chiusa » documentamente illustrata dal Silver lavorando sulla cellula Oxford, Mississippi, e cioè la città di Faulkner, non appare per nulla scalfita. Lo confermano le vicende personali dello stesso Silver, costretto ad abbandonare la sua università per effetto di un sordo quanto efficace boicottaggio, per rifugiarsi più a Nord, proprio come capitava ai più fortunati tra gli schiavi negri fuggiaschi di un secolo fa. In queste condizioni si coglie appieno il senso dei rilievi malinconici di Walter Sullivan, che dalla sua cattedra alla Vanderbilt di Nashville nel Tennessee può consolarsi soltanto grazie all'esplorazione del passato, mentre nei suoi libri si affaccia non senza raccapriccio alle verità per nulla edificanti di una storia spogliata del mito e di una immagine di comodo: « Tutti i pazzi personaggi del Sud; tutto il senso del passato; tutti i costumi buoni e cattivi; tutti i boschi e i campi e i fiumi sono ora soltanto dei ricettacoli vuoti... ».

Ecco in quale misura un intellettuale cosciente della crisi possa, a lungo andare, confessare la propria nostalgia per un'età dell'oro che, sul piano letterario, costituisce una delle più grosse falsificazioni promosse dalla ridotta (e, nella sostanza, culturalmente incuriosa) classe dirigente del Sud; e come si serva, per farlo, degli ultimi reperti di un'oratoria esausta. Per la cultura del Sud lo spazio di movimento si è ridotto, simile alla magica pelle di zigrino, ai limiti estremi.

Le confessioni di Styron

William Styron, virginiano liberale, quarantatreenne, viene ritenuto da molti critici l'ultima voce autentica della narrativa del Sud. Si è trasferito da tempo nel Connecticut, e non a caso: la fuga dal Sud rientra nelle componenti quasi indispensabili del nuovo intellettuale meridionale, per tacere di taluni personaggi chiave di Faulkner. Qui vogliamo comunque riferirci al suo ultimo romanzo, *The Confessions of Nat Turner*, che, pubblicato nel 1967 con straordinario successo commerciale ma accolto pure da larghi consensi, si stampa ora in italiano (*Le confessioni di Nat Turner*, traduzione di Bruno Fonzi, editore Einaudi, 1968), proprio mentre sta subendo attacchi violenti da parte di studiosi negri americani, appassionatamente difeso, invece, dallo storico marxista Eugene D. Genovese. I termini della polemica (svoltasi dapprima in un volume collettivo di un gruppo di storici negri, e poi sulle colonne della «New York Review of Books») rischiano di spostare le questioni nodali suscitate dal romanzo di Styron. Difatti, non va dimenticato — come sembrano fare i detrattori di Styron — che si tratta di un'opera creativa e non di una ricerca storica, per cui l'accusa di deformazione e di tendenziosità regge a stento; inoltre, non esiste in linea teorica un monopolio dell'argomento, una riserva di caccia, come sembrerebbero pensare gli storici del *Black Power*.

Senonché proprio Styron ha offerto lo spunto per la polemica, e si è esposto alla contestazione in quanto le motivazioni del libro trascendono una

problematica strettamente letteraria. Altrove, Styron aveva confessato di provenire da un'educazione tipicamente sudista, fondata sulla nozione della supremazia bianca e nutrita del bagaglio fondamentalmente classista così radicato laggiù. Per lui, liberale che rifiuta recisamente il pregiudizio in linea di principio ma se ne sente ancora contagiato, avvicinarsi alla questione negra in quanto scrittore significa consumare un atto di espiatione. Per non scendere sul terreno infuocato del conflitto contingente, Styron ha compiuto un balzo indietro nella storia, tentando di ricostruire le vicende e il protagonista della prima vera ribellione negra nel Sud, capitanata da quell'individuo enigmatico ma a suo modo lucido e conseguente che fu lo schiavo Nat Turner, ribelle giustiziato dopo un vano e sanguinoso tentativo in Virginia nel 1831, «anno», scrive Styron, «nel tempo stesso lontanissimo e assai vicino a noi». E giacché nelle brevi, autentiche confessioni lasciate da Nat prima di morire emergono una visione dell'affrancamento e soprattutto una concezione attiva e rivoluzionaria della religione ai nostri occhi singolarmente anticipatrici di sviluppi di cui siamo testimoni, la scelta di Styron si giustifica, o si giustificerebbe, preliminarmente. Usiamo il condizionale perché lo scrittore si trova avviluppato per tutto il corso del libro nella rete inestricabile di una tradizione non soltanto letteraria del cui abbraccio soffocante abbiamo parlato prima. Si vuol insistere, cioè, sul fatto che ad onta dello sforzo di liberarsi del pregiudizio, Styron ri-piomba nel dilemma rovesciato di Sullivan, o comunque di una forma di irreprensibile paternalismo — o se si preferisce, primitivismo — di irritante accondiscendenza. Gli era già capitato altrove, e non sempre con personaggi negri (gli italiani di *Set This House on Fire*, tradotta da noi *E questa casa diede alle fiamme*) non meno dichiaratamente. L'americano, specie del Sud, verificava la decadenza dei propri *avatar* confrontandola con l'istintiva, e persino animale, vitalità di individui meno complessi ma più autentici, che è operazione antica e indubbiamente reazionaria. Nat Turner è un buon selvaggio travestito da rivoluzionario.

Lo stesso espediente centrale del libro tradisce

l'equivoco di partenza. Styron fa parlare Nat in pubblico con le cadenze negre, e in un inglese spezzato e asintattico; in privato, Nat acquista pienamente la propria identificazione e si esprime secondo stilemi che si inseriscono quasi automaticamente nel filone sostenuto e rigonfio dell'oratoria sudista di matrice faulkneriana. E volendo trascurare le frequenti irruzioni di puro e semplice *kitsch* — che spiegano, tra l'altro, la prontezza di Hollywood nel garantirsi i diritti cinematografici del libro — alle quali in precedenza Styron era andato non di rado soggetto, lo scontro tra lo stile nobile e la ricostruzione della parlata popolare ribadiscono i termini dell'esperimento archeologico tentato dallo scrittore, e il paternalismo cui accennavamo in precedenza. Si aggiunga l'inserzione di tutta una parte dedicata agli amori di Nat con una donna bianca, fin troppo trasparentemente emblematica ma non ancorata mai al significato appunto simbolico ed esemplare — l'unico legittimo — che Styron e ancor più Genovese le attribuiscono. Ci arrestiamo invece ad abbandoni decadenti, al ricorso del tutto gratuito e furbescamente rattenuto al sesso che in non pochi passaggi — pensiamo alle prime pagine della terza parte — rammentano le più corrive concessioni di un Tennessee Williams, e dove il vaniloquio di impronta post faulkneriana sfiora il ridicolo del cattivo sottoprodotto («... le mie mani nere già lacerando quella lucida seta cangiante...», «... la donna continuava a piangere tra le mani, vedevo la sua nuca liscia, bianca come una ninfea, e altrettanto tenera e vulnerabile...»). Siamo qui alle

cartoline illustrate a colori dei candidi edifici neoclassici del Sud antebellum, come si usa dire da quelle parti riferendosi al periodo che precedette la guerra civile. Giova riandare al puntualissimo saggio di Ralph Ellison in *Shadow and Act*, laddove si afferma che i negri della narrativa americana sono non delle immagini ma dei falsi e delle contraffazioni, e si aggiunge con estrema penetrazione che introducendo simili *clichés* lo scrittore bianco «si prepara emotivamente a sostenere un ruolo sociale», o meglio ancora a celebrare «un rituale simbolico». Nel caso di Styron si tratta di un rituale di espiazione; anch'egli, come scriveva Ellison nel suo saggio, si comporta non dissimilmente dal membro di una tribù o di un clan che danza nel gruppo dei suoi compagni, così sublimando un processo simbolico e psicologico di liberazione.

Il fallimento dell'ultimo libro di Styron, curiosamente e significativamente lodato dai recensori per la nobiltà dell'assunto e la risolutezza dell'impegno, riporta a un contesto storico, sociale e culturale che abbiamo tentato di delineare sulla scorta di una serie di documenti interni. La barriera di incomprensione rimane, nel senso che l'integrazione del negro si configura volenti o nolenti secondo schemi di sudditanza. Ma il tentativo di Styron tradisce lo stato di saturazione e di ossificazione di un linguaggio ormai riproduttivo e rinsecchito, a conferma della nostra convinzione che la crisi della cultura del Sud non può trovare in se stessa alcuna via d'uscita.

CLAUDIO GORLIER

ARTI FIGURATIVE

Biennale di Venezia e contestazione

Come è nata la contestazione alla Biennale? Il suo vero punto di partenza si è avuto dopo l'occupazione, da parte di studenti, architetti, artisti e intellettuali, della Triennale di Milano e dunque per estensione di programma, automaticamente. Que-

sta è stata la prima mossa che ha ingenerato degli equivoci. La contestazione alla Triennale milanese, infatti, era motivata dal riconoscimento che la categoria degli architetti, di cui la Triennale è espressione, aveva svolto un ruolo troppo compiacente di mediazione col potere politico, economico e industriale. Si è constatato che le nostre città forse

avrebbero potuto essere uguali, ma non peggiori senza l'opera dell'architetto, dei suoi schematismi e della sua retorica. Gli artisti hanno preso atto che l'invito a collaborare con gli architetti, che è stato il miraggio offerto da tutta una cultura, quando c'è stato, ed è il caso della Triennale, ha finito col rivelare un carattere di strumentalizzazione, come invito a rientrare nelle alternative poste dal consumo, ad allearsi per benefici comuni. La contestazione della Triennale, a cui ha contribuito anche una parte degli architetti, ha avuto un aspetto di esame di coscienza e comunque ha chiarito una impasse, anche ideologica, dell'architettura.

Aveva senso proporre agli artisti un analogo esame di coscienza, muovere analoghe accuse? Secondo noi non lo aveva e non perché l'artista sia di investitura divina, ma perché è sua capacità il non identificarsi con la struttura sociale. Senza questa capacità, di cui il lavoro artistico è la verifica continua, e ha questo senso proprio di liberazione per chi lo compie prima che essere diretto ad altri, senza questa capacità non si può parlare di artista, ma di pittore o scultore, ossia di membri riconosciuti di una categoria, da un lato culturale, dall'altro sindacale. Non si è artisti perché si è bravi pittori o bravi scultori, ma perché nella pittura e nella scultura si esercitano i problemi della libertà creatrice. In questo senso la Biennale, sempre nell'ambito di una istituzione, che cioè tende a controllare i valori, a determinare gerarchie, ecc., non è stato un luogo di reazione. In quanto istituzione culturale è ovvio che è un organismo continuamente da contraddire, ma in quanto accoglie degli artisti accoglie dei rivoluzionari. Cioè una umanità che si presenta sempre come pericolosa all'ordine stabilito della società e che la società, tramite le istituzioni, cerca di assorbire in parte per i suoi stessi dinamismi, in parte di neutralizzare. Dunque una contestazione alle istituzioni non può non trovare disponibili gli artisti, ma che sia chiaro in che senso essa viene fatta. La contestazione alla Biennale, invece, è stata condotta sostanzialmente per motivi diversi e ha accumulato ambiguità su ambiguità. Essa ha condensato lo scontento di una larga parte di pittori e scultori

che, rimasti esclusi dalla Biennale veneziana, tentavano un rilancio su una presunta apertura culturale. In effetti non esistono artisti validi esclusi dalla Biennale poiché, sia pur con inevitabili frange, ritardi, concessioni al clima del momento, essa ha rappresentato alternativamente tutti i movimenti di ricerca dell'arte moderna. Ma qualcuno ha sperato di vedervi accedere un domani gli esponenti di sottoprodotti: arte di protesta, proletaria, per tutti, ecc. Averli esclusi è pur stato un merito culturale della Biennale di Venezia di cui bisogna dar atto, perché i nomi dell'arte moderna sono quelli che sono stati fatti, quelli i testi su cui meditare, non per trovare il Michelangelo o il Raffaello di oggi, ma per capire qualcosa del nostro tempo e di una nostra condotta. Oltre agli esclusi, la contestazione alla Biennale ha raccolto personalità di un certo rilievo compromesse o nella Biennale stessa o in manovre di potere, che ambivano innanzitutto a rifarsi una verginità e a prendere le redini di un possibile « nuovo corso » dell'arte dopo la contestazione. E poi gli studenti, più precisamente gli studenti di Belle Arti a cui ancora si fa credere di stare facendo la preparazione per diventare artisti. Se gli artisti possono venir fuori da tutte le parti, e quindi anche dall'Accademia, è certo che dall'Accademia vengono fuori insegnanti, diplomati in una certa disciplina, e niente d'altro, così i problemi degli studenti dell'Accademia non hanno niente a che vedere con quelli degli artisti, ed è stato assurdo tentare di mischiarli. A questo si aggiungano politici, letterati, ideologi, gente che non si era mai occupata d'arte e che improvvisamente tentava di spiegare all'artista chi era e cosa doveva fare per non essere soggetto al sistema. Così si sono risentite vecchie, screditate tesi zdanoviste, insieme a molte proposizioni che ricordavano i tempi più chiusi dei blocchi intellettuali del dopoguerra.

Comunque, e indipendentemente dalle sorti della Biennale, possiamo conteggiare risultati positivi sul piano dell'esperienza fatta: gli artisti si sono accorti fino a che punto la loro opera e la loro stessa fisionomia siano poco a fuoco nella società, non diciamo in quella passiva, assente da tutti i problemi, ma tra gli elementi più vivi, tra i gio-

vani stessi. I giovani, dopo essere partiti con affermazioni provocatorie del tipo « A noi dell'arte non ci importa niente », nel senso di « l'arte è una mistificazione », sembrano passati piuttosto alla coscienza di che cosa sono stati privati da una società che ha per l'arte tanto rispetto apparente, ma che in realtà la sottrae a vaste categorie di persone.

Arte come privilegio, occuparsi d'arte come privilegio mentre l'artista, circondato dal privilegio, è in realtà tenuto in una zona marginale, come un intellettuale specializzato in certe operazioni tecniche e perciò poco accessibile ai non addetti ai lavori.

CARLA LONZI

TEATRO

Il malinteso

La storia de *Il malinteso* di Camus è già narrata in una paginetta de *L'Etranger*, quando Meursault racconta i primi tempi del carcere, il continuo bisogno di dormire, i ricordi e la storia di un fatto di cronaca letto e riletto in un vecchio foglio di giornale. « Un fatto di cronaca di cui mancava il principio ma che doveva essere avvenuto in Cecoslovacchia — scrive. — Un uomo era partito da un villaggio ceco per fare fortuna. Dopo venticinque anni, diventato ricco, era ritornato con la moglie e un bambino. Sua madre e sua sorella avevano un albergo nel suo villaggio natale. Per far loro una sorpresa egli aveva lasciato in un altro albergo la moglie e il bambino, poi era andato da sua madre che non l'aveva riconosciuto. Per scherzo aveva preso una camera. Aveva mostrato il denaro. La notte sua madre e sua sorella l'avevano assassinato a colpi di martello per derubarlo e avevano gettato il suo corpo nel fiume. Il mattino era venuta la moglie e senza saperlo aveva rivelato l'identità del viaggiatore. La madre si era impiccata, la sorella si era gettata in un pozzo ».

Così scarnito, il fatto si realizza come una tragedia. Il paese lontano, il senso di colpa per averlo lasciato, per essere stato per venticinque anni in esilio, il ricordo di immagini familiari alla sua infanzia, sono l'improponibile realtà che si vuole ritrovare, anche a costo della vita.

« Da una parte mi pareva inverosimile — dirà Meursault commentando il fatto di cronaca —

dall'altra era naturale. In ogni modo trovavo che il viaggiatore se l'era un po' meritato e che non si deve mai giocare ».

L'amarezza di questa riflessione è alla base de *Il malinteso*. Anche se crudele l'assunto, la verità è che nella vita non si può giocare, è una tragedia che si compie senza sotterfugi, visto che tutto è sul filo instabile di un precario equilibrio.

Camus non è totalmente « lo straniero » e il suo commento non coincide con la morale della commedia, ma il « malinteso » resta la cifra per entrare nello spirito di un teatro che è dell'indifferenza solo e in quanto l'indifferenza è costruita sulla base di convenzioni, di forme innaturali, di convinzioni esteriori.

L'ordine innaturale che presiede la nostra esistenza è retto su un precario attorcigliarsi di fili, di sottili trame che avvolgono le nostre debolezze, le nostre prudenze, i nostri slanci e le nostre viltà. Basta alterare le componenti e tutto precipita nella notte dei secoli, ritorna il nostro vivere civile alla tragedia della barbarie. In questo senso può giustificarsi il richiamo al nazismo, e ai suoi simboli effettuato dal regista Rossati: in antefatto, all'inizio del dramma, il regista fa ascoltare la voce martellante ed isterica di Hitler; ma non la sostituzione dell'indifferenza, sottolineata dall'ambigua possibilità che madre e sorella per un momento abbiano riconosciuto figlio e fratello nel personaggio del viaggiatore, all'equivoco.

In questa dimensione *Il malinteso* di Camus perde la sua carica drammatica, sfrangia il suo sapore cru-

dele in un moralistico attestarsi contro l'insoddisfazione di essere diversi da quello che si era sognato.

La proposta di Camus è invece allusiva; la sua inquietudine — tra le pieghe di una verbosità lenta e sottile, caricata di certo, oltre misura, di segni caratterizzanti, a volte classici nei richiami espliciti alla antica tragedia (cfr. il personaggio della madre visceralmente attaccata alla natura) — coglie nel segno perché sovverte impietosamente la nostra stessa coscienza. L'inquietudine di Camus non riguarda l'atteggiarsi del mondo in chiave moralistica, riguarda piuttosto la nostra « buona coscienza », il nostro costruirci un *establishment* fatto di convenzioni tutte esteriori.

In questo universo costruito sulla esteriorità, l'impalco della nostra esistenza appare fragile; basta una prospettiva diversa per farlo crollare; basta un gioco per uscire di scena e rimettere in discussione ideologie, religioni, vere o false certezze. La frase di Meursault: « In ogni modo trovavo che il viaggiatore se l'era un po' meritato e che non si deve mai giocare », acquista un sapore premonitore, diventa simbolo dell'amara tragedia contemporanea.

La regia di Rossati sfiora questi temi, si capisce che in parte li ha assimilati — i fili che avvolgono scena e attori — ma ha spostato altrove le sue ricerche. Gli è parso più pressante stabilire un parallelo tra il clima umido del villaggio della Mitteleuropa e la tragedia nazista, tra la spietata volontà di uccidere della sorella (« anche il delitto è solitudine, non importa se siamo stati in mille a compierlo ») e il lucido ragionare di una SS di Dachau o di Auschwitz. Ma così facendo gli è rimasto fuori, il mondo più complesso di Camus, per il quale un malinteso può davvero distruggere la stessa certezza di vivere.

L'amica delle mogli

Più si approfondisce la conoscenza del teatro di Pirandello e più ci si accorge che la prospettiva con la quale ha riguardato la società del suo tempo è critica, nella più moderna significazione; che il

discorso opera e si condensa sulle situazioni e sugli oggetti d'uso quotidiano; che la sua « filosofia » altro non è che una maniera amara di ironizzare sul cumulo di frammenti che costituivano (e costituiscono) l'acculturazione della civiltà borghese. Riflettere su *L'amica delle mogli* oggi riproposta in un contesto critico contemporaneo, è come svelle i sintagmi, i segni e le espressività di una civilizzazione che perdura nella sua vitalità apparente e sulla quale Pirandello già operava la sua analisi strutturalista. Tragedia borghese *L'amica delle mogli* lo è sia dal lato apparente, per quel giocoso rappresentare frasi e discorsi, luoghi comuni, sensi e nonsensi; sia dal lato nascosto, per quel suo meccanismo interno col quale denuncia in maniera violenta i quieti segni di un perbenismo per cui un assassino viene assunto nel silenzio complice di una classe con lui solidale.

La costruzione di Pirandello è lucida nella sua logica, dalle premesse alle conclusioni. La rappresentazione di Marta che attende l'arrivo di Fausto e di Elena, sua moglie, nella casa nuova che lei ha preparato per loro, è esemplare, nel flusso e riflusso di parole e di intese, di allusioni e di gesti che nascondono stati d'animo, che dissimulano e inventano una situazione diversa.

Tra questo muoversi in un'altra realtà, il salotto delle amiche e degli amici di Marta si rappresenta come metafora tragica di avvenimenti che accadono secondo un disegno prestabilito, senza spontaneità. Chi non è nella regola del gioco è perduto, come chi insegue per ingenuità una prospettiva diversa, o sogna consapevoli mutazioni. È quanto accadrà a Elena, l'ingenua e malata moglie di Fausto; ed è quanto accadrà a Fausto che intuisce la spirale drammatica e cercherà di avvicinarsi a Marta, la migliore tra tutti ma sempre legata al sentimento di conservazione, emblematica anche lei di una necessità operante. Il personaggio di Francesco Venzi è il motore che agisce sull'impianto che costruisce la tragedia, destino consapevole e « storico » di una società in decadenza. Pirandello opera con materiali esatti su questa porzione di mondo, costruisce il suo impalco proponendo con la parola una definizione continua,

che verifica la certezza di una condizione alienante con i materiali di consumo che il tempo gli offre. I vestiti, la moda, i discorsi sull'arredamento, gli insegnamenti sul miglior modo di comportarsi sono i « pezzi » con i quali costruisce il suo meccanismo implacabile; i discorsi sul gusto, sulla poesia, sulla musica costituiscono il modo di appropriamento che una cultura propone. In questa definizione del mondo Venzi spiega la sua filosofia, apre con i suoi dubbi le prospettive distruttive di un falso equilibrio. Innamorati tutti di Marta i « mariti » vedono nell'amica delle loro mogli la consigliera, la donna perfetta, che realizza i sogni e i desideri non appagati. Ciascuno di loro è a suo modo una convenzione; il matrimonio è stata una tappa obbligata per entrare nella convenzione. Solo Venzi, lo dichiara, sta al gioco con maggior violenza, distrugge le forme cortesi, restituisce alla « commedia » la sua maschera tragica. Venzi spezzera l'armonia, insinuerà il dubbio che ciascuno già aveva; « Si può tutto pensare, di nascosto a noi stessi », e così dirà a Elena, malata di cuore, che il marito è in realtà innamorato di Marta; dirà a Marta che Elena sospetta di lei e che ciò fa più fragile la sua precaria salute; e dirà a Fausto, il marito, che per tali dubbi la gelosia aggraverà la salute di Elena. La tragedia scoppia in una crisi violenta durante una discussione che Venzi ha predisposto proprio nei giorni della malattia di Elena, e la donna morrà. Marta e Fausto restano soli tutti e due reggendo le mani della « moglie » morta e nel dolore vedono avverarsi il disegno di Venzi. Ma a questo punto è Venzi che si vede perduto; la sua gelosia ha mosso un meccanismo che ora gli si rivolta contro e perciò spara e uccide Fausto; poi predispone perché tutto sembri un suicidio, il suicidio di un marito distrutto per la morte della giovane moglie. Marta sa e agli altri che guardano non dirà nulla, restando emblematica custode di una tragedia che non deve interrompere il flusso dei giorni che verranno, delle chiacchiere e delle buone maniere di un salotto « felice ».

Pirandello ne è osservatore spietato; quando la tragedia precipita, il suo linguaggio si rarefa sino a spegnersi in un silenzio espressivo che carica il suo stile di vasti significati.

Giorgio De Lullo ha compreso il testo dentro le sue pieghe e ha curato un allestimento rigoroso; ha creato una cornice adatta perché ogni parola prendesse il suo giusto significato perché ogni attore valesse per quel tratto anche figurativo che esprime. Meno felice nella scelta delle « mogli » (Albani, Lavagni, Valente), è stato invece chiaro nelle indicazioni fornite a Rossella Falk, una Marta puntuale, elegante, composta, dolce e severa come conviene, a Romolo Valli, un Francesco Venzi sottile, insinuante Jago, ben pensante e inquieto, emblema di una condizione borghese.

Giulia Lazzarini e Carlo Giuffrè hanno dato vita ai due giovani sposi, sono stati attenti a non disperdere la situazione in un melodrammatico apparire, concertando con gli altri la loro parte, sostanzialmente ingrata, di vittime.

Il sottoscala

Non conosciamo le altre opere di Charles Dyer, giovane autore inglese oggi al suo primo successo internazionale con questa *Staircase* (traduzione italiana: *Il sottoscala*); amara rappresentazione di una vita solitaria di due uomini legati da amicizia particolare. Il tema è inusitato e si presta a far ridere e piangere perché non è difficile spostare l'asse della rappresentazione in chiave amara e satirica assieme. Dall'insieme del testo pare comunque che a Dyer stiano a cuore i problemi umani, la riflessione di una lunga domenica fatta di noia e di gesti abituali tra due uomini anziani, consumati in lunghi anni di vita in comune, logorati da un rapporto che sempre di più assomiglia a quello di una normale coppia di sposi.

Nel retrobottega del loro negozio di barbiere Charles Dyer¹ e Harry Leeds consumano le ore a parlare, a litigare, a rinvangare il passato, riversando simpatia, abitudine, rabbia con accenti aspri, isterici. Sarebbe un rapporto normale, un logico consueto repertorio di parole e situazioni fatte, se la psicologia dei due personaggi non apparisse a volte felicemente indagata, se nell'esplorazione di questa antica situazione l'autore non vi avesse messo attenta conoscenza di una *situazione* che solo

e in quanto differente si pone come condizione autonoma. Prolungare il discorso tra i due sarebbe stato impossibile se le loro parole non rivelassero attentamente certe perplessità che sono proprie di una umiliazione covata, di un rancore confuso, di una vita trascorsa in solitudine. Ognuno ha bisogno dell'altro; in questa solitudine, il senso traslato della parola « scala », per cui uno si serve dell'altro per aiutarci a salire, è nel titolo della traduzione italiana sviato da un significato più esplicito ma diverso, indicativo in ogni caso di una caduta morale. Ma Dyer non ha proposte moralistiche da far valere; vuole analizzare attraverso frasi staccate, acerbi rimpianti, una solitudine di due uomini mediocri, di due vanitosi poveri esseri, senza gloria, senza sogni esemplari. La novità è in questo proporsi fuori dall'*entourage* intellettuale, ricercando una dimensione nel mondo delle piccole cose, senza importanza, spento alla luce dell'intellettualità e della cultura. Oscar Wilde viene nominato da Charles, ma è un alibi apparente. A tratti il gioco degli impropri assume un aspetto violento, la crudeltà si apre in toni totali, ma la disperazione li rinchiude subito in una sorta di caricatura, non aspira a divenire la crudeltà brechtiana. Il testo a volte è, dunque, pregevole, ma più spesso appare insistente nelle sue iterazioni che rischiano di essere pretesto per un grottesco esibirsi di attori famosi.

In effetti tutte le edizioni che la commedia ha avuto, hanno visto impegnati mostri sacri: Paul

Scofield, Fernand Gravey, Eli Wallach, Rex Harrison, Richard Burton. L'edizione italiana ha visto riuniti Renzo Ricci e Paolo Stoppa, in un « gioco » scenico assai variegato.

Sono prevalsi i toni caricaturali in alcuni gesti di Stoppa, attore e critico insieme, impegnato a divellere i tratti di una lezione rigorosa per una resa più naturalistica e quindi più plateale; sono prevalsi gli afflati umani e composti in Renzo Ricci, deciso a portare fino in fondo la povera e squallida vita di tutti i giorni, distaccato e mortificato di una situazione dalla quale non sa e non vuole uscirne.

I toni amari della commedia battono sul tema della rinuncia e delle speranze impossibili, di un divenire diverso. A un certo punto si insinua il sospetto che nonostante le apparenze di una commedia a due il testo si risolva in un monologo. L'amarezza di Charles sarebbe delirio: le sue preoccupazioni, le sue sofferenze, lo stesso suo amico Harry non sarebbero che allucinazioni, giochi che la solitudine compie. E questo perché l'autore ha voluto formare i nomi e cognomi dei due personaggi con le stesse lettere anagrammate. Ma il meccanismo è troppo scoperto ed è meglio restare a ciò che appare: un testo intelligente ma che non sa elevarsi oltre l'occasione di un teatro di consumo anche se nascosto dietro una maschera desueta e anticonvenzionale.

EDOARDO BRUNO

MUSICA

Vivere l'esperienza di oggi, incontrare le grandi opere di ieri.

Nel quarantaquattro non era difficile prevedere quello che sarebbe accaduto in Germania; e infatti con il crollo del nazismo scoppiarono i recipienti nei quali erano state rinchiusi ermeticamente le opere nate dalle esigenze del giorno, le opere « corrotte », ché con questo termine dispregiativo erano

state bollate dalla tirannia le espressioni libere da qualsiasi vincolo estetico. In Germania la barriera del suono era fissata a livello di Riccardo Strauss e approfondire per coltivarle le più recenti espressioni cromatiche di quell'autore costituiva delitto di lesa patria, tradimento da punirsi con la confisca del bene maggiore, quello della libertà di parola e di gesto. Tutti tacquero anche se in segreto continuarono in un lavoro senza echi e risonanze,

privo della comunicazione che gli dà respiro e ragione di essere. Chiuso finalmente il conflitto, credemmo essersi aperto il cielo della redenzione; tutti uscirono dalle tombe nelle quali si erano rinserrati per affrontare finalmente il giudizio diciamo così universale, dell'universo che pensavano essere ormai il nuovo paradiso della libertà vera. Ahimè, non esiste purtroppo malattia più contagiosa del « dirigismo artistico », e vedemmo applicati in paesi di oltrecortina quei metodi e quelle presunzioni che avevano così profondamente avvilito dal 1933 al 1945 in Germania quanti si accingevano a proporre idee, esporre quadri, far ascoltare musica. Le porte di alcuni paesi rimasero chiuse; le esposizioni, i concerti e i teatri non ammisero al contatto del pubblico quanto venne considerato opposto alla morale di stato, né furono accolte le opere straniere che nascevano come tentativi avventurosi o come frutti maturi di esperienza ormai concluse. È discorso questo che tutti conoscono e che non merita perciò svolgimento più vasto; e non saremmo tornati sull'argomento se durante il trentunesimo Festival di musica contemporanea concluso a Venezia nello scorso settembre non fosse apparsa una composizione del musicista russo Silvestrow che aveva osato proporre un linguaggio audace, proiettato senza alcuna prudenza verso quel futuro che in qualche paese nessuno può permettersi di immaginare e tanto meno di interpretare. Accettammo la proposta di presentare quella musica proprio per quanto rivelava della vita musicale di un paese cui tutti guardiamo con simpatia e che vorremmo sentire al nostro fianco nelle avventure che sono al di fuori delle contingenze del giorno e dei fatti politici, non costrette, da critici presuntuosi e da moralisti zelanti, a schemi convenzionali. Purtroppo quella musica rivelava che nessun contatto esiste tra i giovani di quel paese e i giovani del mondo occidentale: non perché essa musica nascesse da idee nuove con l'intento di proporre un linguaggio diverso, ma perché ricalcava con ingenua circospezione aspetti e tendenze apparse circa venti anni or sono ed oggi già esaurite perché avviate da evoluzioni rapide su altre vie o perché cadute oramai in impaludamenti squallidi. Con cotesta

opera eravamo infatti proprio alla palude che la parte caduca del puntilismo ha lasciato alle sue spalle. Un caso patetico, perciò, che rivela il desiderio spasmodico di tanti musicisti di vivere a contatto degli altri, in quella unione che nella musica è più facile perché mette insieme i suoni, che sono gli stessi in ogni paese e non già parole che in ogni paese sono diverse. Il musicista Rossowski aveva tentato l'appuntamento con i colleghi di oltrecortina, ma vi era giunto con almeno dieci anni di ritardo. Perché? Ce lo chiediamo, ma la risposta è ovvia; per la mancanza di conoscenza, per l'impossibilità degli incontri dove le idee si scambiano come altrove si scambiano i prodotti commerciali. Noi, sì, possiamo ricevere le musiche che gli amici russi vogliono inviarci, ma le opere nostre più giovani e audaci, anche se create da artisti legati spiritualmente ai movimenti comunisti, non entrano in Russia. E d'altra parte siamo sicuri che tutto quanto è prodotto è noto in quel paese? non ci sarà anche là qualche musicista che scrive e accumula perché sa che le sue opere non saranno ammesse alla circolazione normale neanche nel loro paese? Intendiamoci: noi ammiriamo le musiche che nascono dalla necessità di rivelarsi anche se il linguaggio è quello tradizionale; le ammiriamo per la fantasia tipicamente personale che le caratterizza e che le rende vive ed attuali in ogni tempo ed in ogni luogo; ma ormai siamo certi che altri musicisti anche in Russia tendono a liberarsi dalla scuola per correre l'avventura della vita, e ce lo rivela proprio il caso del compositore Rossowski. È un caso malinconico, naturalmente: come il libro che arriva nuovo tra noi e il cui contenuto è invece scontato da almeno dieci anni, come il quadro che il pittore lancia felice sul mercato come una bomba rivoluzionatrice e che invece non suscita altra risonanza che l'eco della sua caduta. Un amico che durante la guerra combatté in Russia e vi fu ferito, mi raccontava che caricato in un treno ospedale durante il percorso lunghissimo in ogni stazione tedesca dove il treno sostava di solito qualche ora, sentiva voci di soldati cantare una canzone che gli piacque molto; sentirla un giorno, sentirla l'altro, alla fine gli entrò così bene nella memoria che pensò di farsi

bello rivelandola agli amici non appena fosse arrivato in Italia. Ma proprio in Italia si accorse di aver affaticato inutilmente la memoria, ch  quella canzone (si trattava della allora famosa *Lilly Marlain*) era da noi gi  popolare da tempo ed aveva anzi raggiunto e superato il limite della sopportabilit . Non   caso nuovo quello di Rosowski, ch  anche di un altro russo, Wronski, noi conoscemmo alcune musiche composte nella convinzione della loro assoluta originalit  e che invece altro non erano ormai che esercitazioni stanche e prive perci  di interesse. Del resto quanto diciamo vale anche a dimostrare che le forzature sperimentali sono spesso un gioco pi  o meno bello ma che, in ogni caso, dura poco; perch  quello che conta non   la moda apparente ma la sostanza dell'opera che intanto   nuova in quanto nuove e originali le idee, anche se calate nelle forme pi  rigorosamente tradizionali. Ricordiamo ad esempio che Mozart seppe creare opere nuove con la grammatica comune al suo tempo, perch  la fantasia estese all'infinito le possibilit  di quella grammatica fino a servire le idee musicali che man mano nascevano in lui; ricordiamo Bach, del quale non esiste una fuga che somigli schematicamente alle altre, ed infine Brahms, che rivel  nella seconda met  del secolo scorso la capacit  magica di fare tipicamente suoi i modi dai quali era venuta formandosi l'accademia del romanticismo.

Giorni or sono Strawinski ha confessato, con il candore che gli   proprio, di avere compreso la grandezza dei quartetti di Beethoven. Senza om-

bra di ironia, ne siamo felici perch  le conversioni allargano gli orizzonti dell'ammirazione, estendono la possibilit  di gustare cibi che fino ad ora, lungi dall'accendere desideri, avevano suscitato nausea e repugnanza. Strawinski, non dimentichiamolo, rilanci  molto opportunamente Ciaikowski e procedendo a ritroso nel tempo ha oggi incontrato felicemente i quartetti di Beethoven che costituiscono il gruppo pi  avvincente nell'opera del grande compositore. Rifacendoci al caso del compositore russo Silwestrow, vediamo che mentre questi tenta di raggiungere i musicisti occidentali che nella ricerca affannosa del nuovo vivono ogni giorno esperienze nuove, Strawinski, procedendo a ritroso, scopre opere nate da oltre un secolo. Il vecchio e glorioso musicista e il giovanissimo compatriotta ci auguriamo arrivino ad essere citati ad esempio perch  quanti si affacciano alla musica apprendano come instabili le vie della ricerca e come solide le vie delle espressioni libere, quelle dove la fantasia   all'origine di espressioni necessarie. Del resto lo stesso Strawinski resterr  nel futuro proprio perch  ha seguito non gi  i capricci della moda ma le strade nuove che il talento gli ha di volta in volta imposto; le strade che portano alla verit ; l'incontro suo con i quartetti di Beethoven,   stato certamente apportatore di felicit  nella sua vecchiaia cos  fervida di opere, di curiosit  e di interessi.   il miracolo della vecchiaia giovane.

MARIO LABROCA

CINEMA

Un maestro e un'esordiente

Si direbbe che l'anno della contestazione globale non abbia portato fortuna al buon cinema, sperimentale o no: i fatti, non so se di ordine puramente commerciale, dimostrano che mai le platee sono state peggio servite, quasi registi, produttori e soprattutto censori considerassero il pub-

blico come un immenso pollaio da allevare con becchime surrogato a getto continuo, sotto il comando condizionante della luce artificiale. Dall'inizio dell'autunno, infatti, i films concessi alle sale di proiezione non si distinguono l'uno dall'altro, tutti accomunati da una scaltra confezione che li rende commestibili dalle masse ancora allenate al mito, del resto periclitante, dello svago

serale. Così si evitano le grane di una censura, peraltro stranamente indulgente agli ammicchi del sesso e alla risata grassa; e, bene o male, i più scuoranti spettacoli si avvicinano lentamente sugli schermi, conditi di piccole dosi di pornografia, violenza e trovatine buffonesche. Chi non si contenta apra il televisore che ammette le pantofole e un sonno innocente.

Naturale che in una simile situazione, l'annuncio dell'opera di un maestro anticonformista susciti particolare attesa e fiducia. Spesso all'annuncio seguono mesi di silenzio e la gente pensa che, chissà, anche questa volta gli scrupoli di uno zelante funzionario abbiano bloccato il lavoro. Per fare un esempio: l'indugio è stato lunghissimo per *L'angelo sterminatore* di Buñuel, un film tutt'altro che recente giacché rimonta al 1962. Comunque, eccolo presentato nei cinema d'essai, quasi ad avvertire chi non ama le sorprese e i turbamenti delle speculazioni intellettuali troppo spinte.

Precauzioni inutili: se al titolo, così biblicamente solenne, qualcuno ha potuto legare il ricordo del troppo breve e folgorante *Simeone nel deserto* — una delle massime punte del cinema buñueliano — la sua delusione è stata rapida e amara. Non era dunque il caso di riesumare un vecchio film al cui confronto anche il brillante e freddo esercizio freudiano di *Belle de jour* è di una qualche soddisfazione.

Un attacco alla borghesia, lo hanno definito i rubricanti dei quotidiani: giudizio troppo facile, che lascia il tempo che trova, quando non infastidisce. Simili attacchi appartengono ormai a un'anziana routine: né occorre scomodare il remoto esempio di *La dolce vita* per rammentare che già nel '60 Fellini aveva aggredito e liquidato attraverso il mito della caffè society, quello della società del benessere, alias della borghesia irresponsabile. Non si dissacra quel che è già tautologicamente dissacrato. Senza insinuare una dipendenza dell'*Angelo* da quel film fin troppo divulgato, è lecito osservare che oggi tanta profusione di bellurie fotografiche annoia e richiama una fattura a metà strada fra il prodotto hollywoodiano e le pagine patinate di Harper's Bazar. Quanto all'obiezione prevedibile di una lettura delle imma-

gini in chiave surrealistica, essa non regge perché l'allusione surreale gioca qui marginalmente, quasi come accessorio e sovrastruttura, mentre non investe il fatto fondamentale (la misteriosa forza immobilizzante) che rimane un dato letterario, non risolto in termini e sintassi figurativi.

Ma poiché chi rende conto di un film deve riassumerne il contenuto e le vicende, questa è la storia: in una città sudamericana, dominata da una élite corrotta e balorda, due ricchissimi coniugi invitano un gruppo di amici e di belle donne a una cena dopo teatro. Inesplicabilmente, poco prima del convito, i domestici della casa si licenziano senza curarsi di giustificare la loro fuga al maggiordomo irritato e sgomento. Servita maestrosamente la cena, i due ultimi camerieri si buttano il cappotto sulle spalle e scappano anch'essi, lasciando gli ospiti alle loro consuete dissipazioni mondane e ai loro intrighi erotici: questa caffè society conta tra gli altri un medico scettico, un direttore d'orchestra alla moda, una pianista nevrotica che si esibisce in un brano di musica classica. La notte scorre senza che gli invitati si decidano a congedarsi, finché sulle prime ore del mattino una strana inerzia cala su di loro inducendoli a stendersi dove si trovano, chi su poltrone e divani, chi sul pavimento. Al risveglio, bevuto l'ultimo caffè, addentato l'ultimo sandwich, qualcuno accenna ad andarsene ma non ci riesce, bloccato da una impossibilità astratta: decreto dall'alto o esaurimento della facoltà di volere. Il fenomeno è collettivo e insuperabile, il decreto non ha forma né voce. Da questo momento una torbida rassegnazione stagna sulla sala che prende l'aspetto di un accampamento di sequestrati. Durante la notte un ospite è morto d'infarto e per liberarsene non c'è altro mezzo che nascondere in un ripostiglio, la convivenza diventa insopportabile. Scoppiano accessi isterici, si scatenano istinti bestiali. Una parete è demolita furiosamente alla ricerca delle condutture dell'acqua che viene contesa selvaggiamente, le donne sono aggredite, insultate, il fetore del morto ammorbida l'aria, due amanti si uccidono dopo l'ultimo amplesso. Infine un simbolico gregge di pecore penetra nella casa e gli eleganti viveurs si trasformano in un'orda

primitiva che sgozza arrostitisce e divora. Intanto la città assiste passiva al sortilegio, neppure parenti, amici, poliziotti riescono e varcare il cancello della villa, tutti accettano la situazione come inevitabile, nessuno se ne chiede la ragione. All'improvviso, dopo un tempo senza misura, una luce trapela da una finestra e i luridi prigionieri escono ad uno ad uno: l'incanto è rotto per merito di una delle ospiti che ha suggerito di richiamare il momento in cui esso ha avuto inizio, quando la pianista suonava, inascoltata.

Ma il castigo è solo sospeso, l'angelo non è placato, l'ipocrisia di un rito religioso suggella l'ultima condanna. Compunti e decorativi i maledetti assistono nella cattedrale a un Te deum celebrato da ignobili preti. Non si esce da quella chiesa, non si uscirà in eterno. Il simbolico gregge ricompare mentre l'organo tuona minacciosamente e di fuori le piazze sono invase dalle folle terrorizzate: la collera divina si è valsa del braccio della rivoluzione sociale.

Clima, dunque, a sfondo apocalittico dove potrebbero benissimo situarsi le terribilità icastiche del cattolicesimo spagnolo e innestarsi le maledizioni del fiammingo Ghelderode. Richiami più sottili che realizzati: lo schermo non ne riceve che un debole riflesso, sotto l'impresa letteraria, data per scontata, del Libro di Samuele. Scansando il rischio d'inventare e affrontare figurativamente una esplicita presenza demoniaca, Buñuel ha preferito puntare sull'ambiguo, sull'enigmatico, disseminando invece il tessuto narrativo di fioriture surreali e oniriche di ovvio consumo. Quella manina amputata che per effetto della droga una delle dame vede correre sul pavimento come un candido inafferrabile scarafaggio, è un lugubre scherzetto al confronto dell'apparizione luciferina che assaliva sotto il sole del deserto lo stilita Simeone; e i pannelli dorati che si schiudono cigolando sul buio di ignoti recessi nella casa stregata non si distaccano dal comune repertorio dei films dell'orrore. Non è degno di Buñuel evocare Satana esorcizzando due zampe di gallo. In una parola *L'angelo sterminatore* manca di autorità, le trovate

raccapriccianti si afflosciano, le sequenze stagnano in ripetizioni monotone. Si direbbe che il furore antiborghese del regista lo accechi, che una rabbia troppo compressa lo ipnotizzi su immagini tanto odiate da impedirgli il gesto di distruzione liberatrice.

* * *

Non rientra certo nel numero dei films di evasione e d'intrattenimento il *Galileo* della esordiente Liliana Cavani, appena nota per un *San Francesco* bene accolto dal pubblico della televisione. Il precedente dell'omonimo dramma di Brecht, d'altronde, non l'ha condizionata e intimidita giacché l'originalità del suo lavoro sta nella sua struttura didascalica e onestamente popolare. Adatto a fruitori non sofisticati ma neppure grossolani, il racconto biografico si svolge per episodi significativi che fanno quadro, abbastanza rispettosi della fedeltà storica e alieni dalla tentazione pittoresca. Nelle fasi di questa vita non romanzata la privacy del filosofomatematico è appena sfiorata: quello che importava alla regista era seguire il corso e le vicende del pensiero galileiano, dimostrando come dalle certezze della scienza il protagonista fosse portato ad assumere una involontaria posizione eretica, simile a quella che aveva condotto al rogo Giordano Bruno. Forse le sequenze che illustrano il processo e il supplizio del frate sono più lunghe del necessario, ma il merito del film sta nel tocco sobrio ed elegante con cui son presentati i caratteri, gli splendori della Curia romana, gli ambienti, resi con un colore delicato, fuso con la severità dominante del nero, del grigio, del bianco. L'autenticità dei luoghi — cappelle e sale vaticane — non è mai citazione pedante e si lega discretamente con le ricostruzioni di studio anche quando l'artificio della camera le fotografa dall'alto, con una solennità laica che, a voler essere maliziosi, ricorda un poco i consessi del Palazzo delle Nazioni Unite. Con intelligenza scrupolosa la Cavani ha curato la distribuzione dei ruoli; da quello di Galileo, fisicamente fedelissimo al più noto ritratto

dello scienziato, a quello di Maffeo Barberini, poi Urbano VIII, disegnato con felice penetrazione psicologica. Un piccolo errore è, semmai, l'avere affidato al troppo modernamente sensibile Lou Castel la voce e i gesti di Lorenzo Bernini nel colloquio da artista a committente con il pontefice: ma bisogna riconoscere che non si poteva meglio ricostruire il modello mastodontico del famoso sepolcro dove il supporto ligneo della futura maschera di Urbano è come un memento sinistro. Accorato senza lacrime e misericordioso

senza sbavature sentimentali, l'assunto della giovane Cavani è deplorare più che giudicare: l'episodio del cardinal Bellarmino, prostrato alla ricerca di una verità che non contrasti con la tradizione è un tratto di grande bravura.

Nei tempi di crisi che viviamo l'incontro con questo *Galileo*, egualmente lontano dalla retorica del film storico di cassetta e dalle intimidazioni sperimentali è un buon acquisto per la serietà della nostra cinematografia di consumo.

ANNA BANTI

© 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

INDICE
DELL'APPRODO LETTERARIO
ANNO 1968

INDICE PER MATERIE

SAGGI E LETTURE

ALBINI UMBERTO	<i>Notizia su Vas István</i>	n. 41	pag. 87
BACCHELLI RICCARDO	<i>Nel mare dell'Orlando Furioso</i>	44	3
BAROLINI ANTONIO	<i>Per Mario Pannunzio</i>	43	65
BIGONGIARI PIERO	<i>Visita a René Char</i>	44	89
BO CARLO	<i>Jahier e Sbarbaro</i>	42	3
	<i>Leggenda e realtà di Quasimodo</i>	44	27
BONSANTI ALESSANDRO	<i>Un portolano per Quasimodo</i>	44	30
CARETTI LANFRANCO	<i>Dantismo fiorentino del primo Novecento</i>	43	66
CHIAPPELLI FREDI	<i>I primi sviluppi del pensiero e del linguaggio del Machiavelli</i>	44	65
FALQUI ENRICO	<i>Moravia tra i « classici »</i>	42	67
LUZI MARIO	<i>L'azione poetica di Rebora</i>	42	40
PICCIONI LEONE	<i>La poesia di Ungaretti dal Deserto alla « Terra Promessa »</i>	41	6
RAMAT SILVIO	<i>Indicazione per gli Xenia</i>	42	28
SERONI ADRIANO	<i>Protesta, pentimento e contestazione nella poesia campanelliana</i>	43	25
SINGH G.	<i>Nota su D. J. Enright</i>	44	58
SOLMI SERGIO	<i>Nota su Edwin Muir</i>	42	84
TASSI ROBERTO	<i>L'avventura e il ritorno di Arturo Martini</i>	41	39
	<i>Introduzione a Otto Dix</i>	44	43
UNGARETTI GIUSEPPE	<i>Due versioni da Francis Ponge</i>	43	9

RACCONTI E PROSE

BÀCCOLO LUIGI	<i>I fantasmi di Pisa</i>	41	97
BRIGNETTI RAFFAELLO	<i>Le sette secche</i>	41	63
FORTINI LETIZIA	<i>Il filo d'acciaio</i>	44	52
MONTELLA CARLO	<i>Paese 1924</i>	43	48
MORAVIA ALBERTO	<i>Cinque sogni (un inedito da « Gli indifferenti »)</i>	42	77
RAIMONDI GIUSEPPE	<i>Variazioni sul bianco</i>	42	93

POESIE

BACCHELLI RICCARDO	<i>Poesie di vario genere (nove poesie): Più che mai - Vertigine dell'Epicureo - Non s'è avuta estate - Fantasia bianca - Alla foce - Segrete parole - Tre epigrammi - Il clima e l'uomo - Trapianti e innesti</i>	n. 42 pag.	21
BAROLINI ANTONIO	<i>Per Mario Pannunzio</i>	43	63
DE LIBERO LIBERO	Dieci poesie: <i>Per una ragazza virtuosa di giorno - Per una signora culturale - Cupo balletto - Per un trionfo di vertebre - Epistola - Conversazione notturna - Elegia per un ritorno a P. - Passeggiata lungo il Brenta - Postludio - Di notte tornando a casa</i>	41	51
ENRIGHT D. J.	Cinque poesie: <i>La scuola del villaggio - Notizie - Riflessioni sulla letteratura straniera - La cintura verde - « Perché la sua poesia non è più personale? »</i>	44	59
MONTALE EUGENIO	<i>Altri Xenia</i>	42	33
MUIR EDWIN	Sette poesie: <i>Merlino - Il cavaliere incantato - I vecchi dei - L'uccello - Sogno suburbano - L'interrogatorio - Il debitore</i>	42	87
RAIMONDI GIUSEPPE	<i>Romanzo (cinque poesie): Tempo - Il treno e il mare - Di uno specchio rotondo - Di notte in montagna - Quarto di luna</i>	44	34
UNGARETTI GIUSEPPE	<i>Nuove poesie (tre poesie): Stella - La conchiglia - Il lampo della bocca</i>	41	3
	<i>Due versioni da Francis Ponge: Il prato</i>	43	10
VALERI DIEGO	Dodici poesie: <i>Autunno porta giorni - Mitologia - Il cielo verso sera - Notte, tu più non hai per me... - Quando il lungo pomeriggio... - Meraviglia del sonno - « Petit testament » - Nel crepuscolo bianco - O mia vita - Dopo il vento e la pioggia - Come la rosa - Tra le cose</i>	43	3
VAS ISTVÁN	Otto poesie: <i>Rapsodia in un giardino autunnale - Viaggio tardivo - Credono? - Formula - Contrappunto - Nei segmenti del tempo - Dopo vent'anni - Trasloco</i>	41	89

LE IDEE CONTEMPORANEE

CALVINO ITALO	<i>Chi cattura chi?</i>	41	105
—	<i>Che cosa è stato l'ermetismo</i>	42	99
—	<i>Il movimento milanese di « corrente di vita giovanile », e l'ermetismo</i>	43	79

DOCUMENTI

—	<i>Vita di un uomo (Testimonianze su Giuseppe Ungaretti, presentate da Leone Piccioni)</i>	41	111
CATTANEO GIULIO	<i>Italo Svevo</i>	43	101
AGAMBEN GIORGIO	<i>Céline</i>	43	110
PORENA IDA	<i>Celebri in ritardo - Robert Musil: fenomenologia di un insuccesso</i>	44	103
SICILIANO ENZO	<i>Carlo Emilio Gadda</i>	44	111

TRADUZIONI

ALBINI UMBERTO	Vas István: <i>Poesie</i>	n. 41	pag. 89
SOLMI SERGIO	Edwin Muir: <i>Sette poesie</i>	42	87
UNGARETTI GIUSEPPE	<i>Traduzioni da l'Odissea</i>	42	52

RASSEGNE

LETTERATURA ITALIANA - POESIA

ROSSI ALDO

41	121
42	121
43	119
44	121

LETTERATURA ITALIANA - NARRATIVA

BORLENGHI ALDO

41	124
42	124
43	121
44	123

LETTERATURA ITALIANA - CRITICA E FILOLOGIA

CARETTI LANFRANCO

41	128
42	126
43	125
44	127

LETTERATURA FRANCESE

BIGONGIARI PIERO

41	129
42	129
43	127

LETTERATURA INGLESE

BALDI SERGIO

41	132
42	132
43	130
44	130

LETTERATURA TEDESCA

PAOLI RODOLFO

41	134
42	134
43	131
43	131
44	133

LETTERATURA SPAGNOLA

BIANCHINI ANGELA

41	137
42	137
43	135
44	136

LETTERATURA AMERICANA

GORLIER CLAUDIO

n.	41	pag.	139
	42		139
	43		137
	44		140

LINGUE E LETTERATURE ROMANZE

CHIARINI GIORGIO

41	143
42	144

STORIA E CULTURA

MORI GIORGIO

41	145
42	146
43	140

ARTI FIGURATIVE

LONZI CARLA

41	146
42	150

TASSI ROBERTO

42	147
43	142

LONZI CARLA

43	143
44	144

TEATRO

BRUNO EDOARDO

41	150
42	151
43	145
44	146

MUSICA

LABROCA MARIO

42	154
43	148
44	149

CINEMA

BANTI ANNA

41	154
42	158
44	151

ILLUSTRAZIONI

TAVOLE A COLORI

CLERICI FABRIZIO	<i>L'Orlando Furioso, canto XVII</i>	44	16
FAUTRIER JEAN	<i>Tête d'Otage (1945)</i>	43	16
MORLOTTI ENNIO	<i>Nudo</i>	42	16
PICASSO PABLO	<i>Testa di donna, scultura (1962)</i>	41	64

RIPRODUZIONI IN BIANCO E NERO

CLAES OLDENBURG	<i>Arcobaleno, gambe tagliate (1967)</i>	41	113
CLERICI FABRIZIO	<i>L'Orlando Furioso, canto VI</i>	44	40
	<i>L'Orlando Furioso, canto XIII</i>	44	40
	<i>L'Orlando Furioso, canto XXXV</i>	44	48

DALÍ SALVADOR	<i>Le disposizioni del desiderio</i> (1929)	n. 42	pag. 69
DE CHIRICO GIORGIO	<i>Doppio sogno di primavera</i> (1915)	42	96
DIX OTTO	<i>I mutilati di guerra</i> (1920)	44	48
	<i>Donna sdraiata</i> (1927)	44	80
	<i>Dal trittico La Metropoli, parte sinistra</i> (1927-28)	44	80
FAUTRIER JEAN	<i>L'Otage n. 5</i> (1945)	43	32
	<i>Tête d'Otage</i> (1945)	43	33
	<i>La Fusillé</i> (1945)	43	48
LEONCILLO	<i>Luce perduta</i> (1960)	43	49
	<i>San Sebastiano bianco</i> (1960)	43	72
	<i>Incontro antico</i> (1961)	43	73
MARTINI ARTURO	<i>La veglia</i> (1931)	41	32
	<i>La venere dei porti</i> (1932)	41	33
	<i>La sete</i> (1934)	41	48
	<i>Il bevitore</i> (1934-35)	41	49
MORLOTTI ENNIO	<i>Studio di nudi</i> (1967)	42	48
	<i>Studio di nudo</i> (1967)	42	49
PICABIA FRANCIS	<i>In memoria di Udnie</i> (1914)	42	68
PICASSO PABLO	<i>Giocatore di calcio</i> (1961)	41	112
	<i>Donna a braccia aperte</i> (1961)	41	112
PIRANESI GIOVANNI BATTISTA	<i>Una torre con finestra inferriata</i> (circa 1750)	42	97

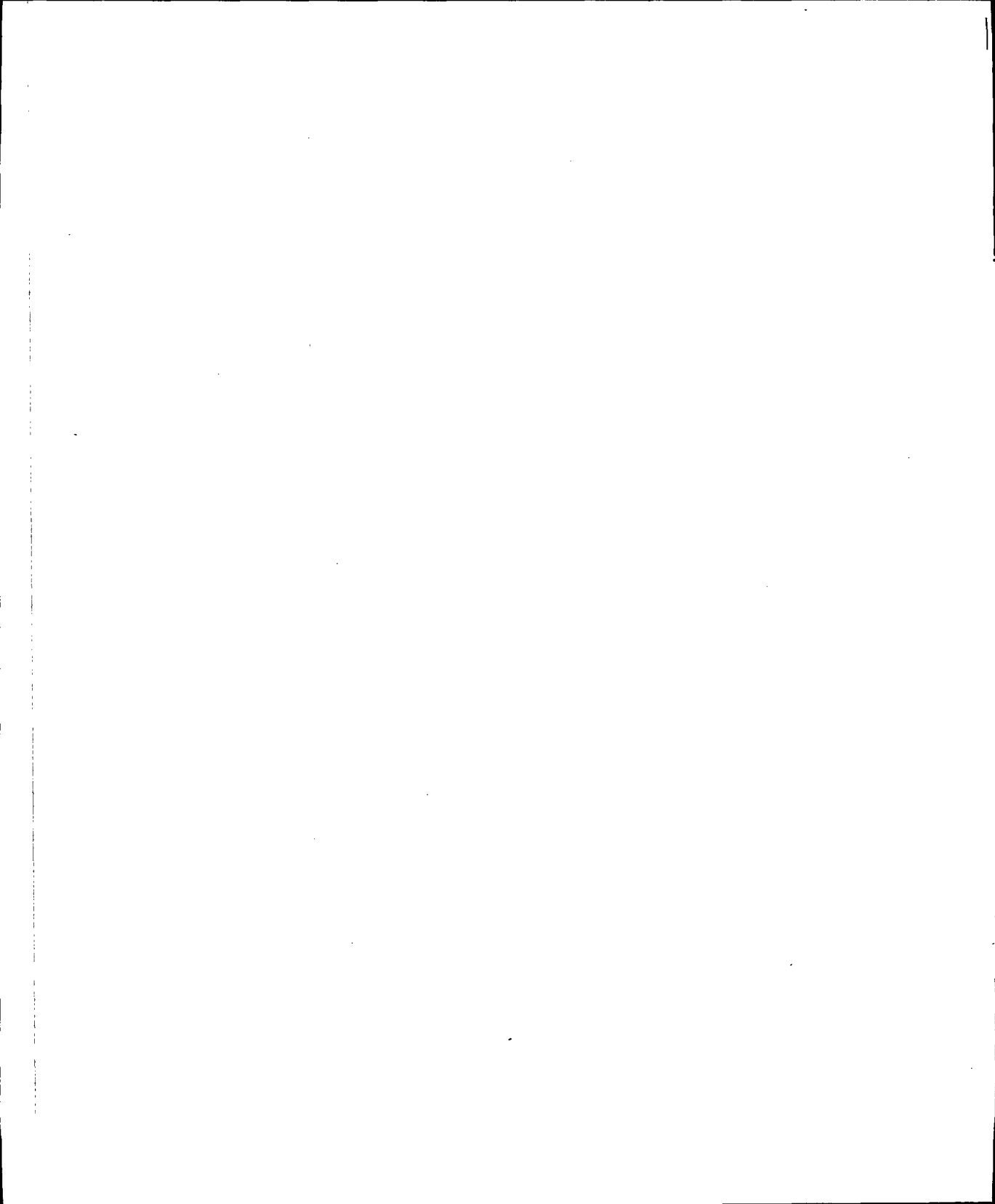
INDICE PER AUTORI

AGAMBEN GIORGIO	<i>Céline</i>	n. 43	pag. 110
ALBINI UMBERTO	<i>Notizia su Vas István</i>	41	87
	<i>Vas István: Poesie</i> (traduzione)	41	89
BACCHELLI RICCARDO	<i>Poesie di vario genere</i>	42	21
	<i>Nel mare dell'Orlando Furioso</i>	44	3
BACCOLO LUIGI	<i>I fantasmi di Pisa</i>	41	97
BALDI SERGIO	<i>Letteratura Inglese</i>	41	132
	<i>Letteratura Inglese</i>	42	132
	<i>Letteratura Inglese</i>	43	130
	<i>Letteratura Inglese</i>	44	130
BANTI ANNA	<i>Cinema</i>	41	154
	<i>Cinema</i>	42	158
	<i>Cinema</i>	44	151
BAROLINI ANTONIO	<i>Per Mario Pannunzio</i>	43	63
BIANCHINI ANGELA	<i>Letteratura Spagnola</i>	41	137
	<i>Letteratura Spagnola</i>	42	137
	<i>Letteratura Spagnola</i>	43	135
	<i>Letteratura Spagnola</i>	44	136
BIGONGIARI PIERO	<i>Letteratura Francese</i>	41	129
	<i>Letteratura Francese</i>	42	129
	<i>Letteratura Francese</i>	43	127
	<i>Visita a René Char</i>	44	89
BO CARLO	<i>Jahier e Sbarbaro</i>	42	3
	<i>Leggenda e realtà di Quasimodo</i>	44	28
BONSANTI ALESSANDRO	<i>Un portolano per Quasimodo</i>	44	30
BORLENGHI ALDO	<i>Letteratura Italiana-Narrativa</i>	41	124
	<i>Letteratura Italiana-Narrativa</i>	42	124
	<i>Letteratura Italiana-Narrativa</i>	43	121
	<i>Letteratura Italiana-Narrativa</i>	44	123
BRIGNETTI RAFFAELLO	<i>Le sette secche</i> (racconto)	41	63
BRUNO EDOARDO	<i>Teatro</i>	41	150
	<i>Teatro</i>	42	151

	<i>Teatro</i>	n. 43	pag. 145
	<i>Teatro</i>	44	146
CALVINO ITALO	<i>Chi cattura chi?</i>	41	105
CARETTI LANFRANCO	<i>Letteratura Italiana-Critica e filologia</i>	41	128
	<i>Letteratura Italiana-Critica e filologia</i>	42	126
	<i>Dantismo fiorentino del primo novecento</i>	43	66
	<i>Letteratura Italiana-Critica e filologia</i>	43	125
	<i>Letteratura Italiana-Critica e filologia</i>	44	127
CATTANEO GIULIO	<i>Italo Svevo</i>	43	101
CHIAPPELLI FREDI	<i>I primi sviluppi del pensiero e del linguaggio del Machiavelli</i>	44	67
CHIARINI GIORGIO	<i>Lingue e letterature romanze</i>	41	143
	<i>Lingue e letterature romanze</i>	42	144
DE LIBERO LIBERO	<i>Poesie</i>	41	51
ENRIGHT D. J.	<i>Poesie</i>	44	61
FALQUI ENRICO	<i>Moravia tra i « classici »</i>	42	67
FORTINI LETIZIA	<i>Il filo d'acciaio (racconto)</i>	44	53
GORLIER CLAUDIO	<i>Letteratura Americana</i>	41	139
	<i>Letteratura Americana</i>	42	139
	<i>Letteratura Americana</i>	43	137
	<i>Letteratura Americana</i>	44	140
LABROCA MARIO	<i>Musica</i>	42	154
	<i>Musica</i>	43	148
	<i>Musica</i>	44	149
LONGI CARLA	<i>Arti figurative</i>	41	146
	<i>Arti figurative</i>	42	150
	<i>Arti figurative</i>	43	143
	<i>Arti figurative</i>	44	144
LUZI MARIO	<i>L'azione poetica di Rebora</i>	42	40
MONTALE EUGENIO	<i>Altri Xenia</i>	42	33
MONTELLA CARLO	<i>Poesie 1924 (racconto)</i>	43	48
MORAVIA ALBERTO	<i>Cinque sogni (un inedito da « Gli indifferenti » - racconto)</i>	42	77
MORI GIORGIO	<i>Storia e cultura</i>	41	145
	<i>Storia e cultura</i>	42	146
	<i>Storia e cultura</i>	43	140
MUIR EDWIN	<i>Sette poesie</i>	42	87
PAOLI RODOLFO	<i>Letteratura Tedesca</i>	41	134
	<i>Letteratura Tedesca</i>	42	134
	<i>Letteratura Tedesca</i>	43	131
	<i>Letteratura Tedesca</i>	44	133
PICCIONI LEONE	<i>La poesia di Ungaretti dal Deserto alla « Terra Promessa »</i>	41	6
	<i>Vita di un uomo</i>	41	111
PORENA IDA	<i>Celebri in ritardo - Robert Musil: fenomenologia di un insuccesso</i>	44	105
RAIMONDI GIUSEPPE	<i>Variazioni sul bianco (racconto)</i>	42	93
	<i>Romanzo (poesie)</i>	44	35
RAMAT SILVIO	<i>Indicazione per gli Xenia</i>	42	28
ROSSI ALDO	<i>Letteratura Italiana - Poesia</i>	41	121

	<i>Letteratura Italiana - Poesia</i>	n. 42	pag. 121
	<i>Letteratura Italiana - Poesia</i>	43	119
	<i>Letteratura Italiana - Poesia</i>	44	121
SERONI ADRIANO	<i>Protesta, pentimento e contestazione nella poesia campanelliana</i>	43	25
SICILIANO ENZO	<i>Carlo Emilio Gadda</i>	44	111
SINGH G.	<i>Nota su D. J. Enright</i>	44	59
SOLMI SERGIO	<i>Nota su Edwin Muir</i>	42	84
	<i>Edwin Muir: Sette poesie (traduzione)</i>	42	87
TASSI ROBERTO	<i>L'avventura e il ritorno di Arturo Martini</i>	41	39
	<i>Arti figurative</i>	42	147
	<i>Arti figurative</i>	43	142
	<i>Introduzione a Otto Dix</i>	44	44
UNGARETTI GIUSEPPE	<i>Nuove poesie</i>	41	3
	<i>Traduzioni da l'Odissea</i>	42	52
	<i>Due versioni da Francis Ponge</i>	43	9
VALERI DIEGO	<i>Poesie</i>	43	3
VAS ISTVÁN	<i>Poesie</i>	41	89

ILTE - Torino



Prezzo lire 750

Spedizione in abbonamento postale - Gruppo IV