

L'APPRODO LETTERARIO

45

Rivista trimestrale di lettere e arti

N. 45 (nuova serie) / Anno XV / Gennaio / Marzo 1969

ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana

L'APPRODO LETTERARIO

Rivista trimestrale di lettere e arti

COMITATO DI DIREZIONE

RICCARDO BACCHELLI, CARLO BO, GINO DORIA, DIEGO FABBRI, CARLO EMILIO GADDA, ALFONSO GATTO,
NICOLA LISI, ROBERTO LONGHI, GOFFREDO PETRASSI, GIUSEPPE UNGARETTI, DIEGO VALERI, NINO VALERI

REDATTORI

CARLO BETOCCHI LEONE PICCIONI

RESPONSABILE

CARLO BETOCCHI

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

S O M M A R I O

n. 45 (nuova serie) - Anno XV - Gennaio-Marzo 1969

MARIO FUBINI	<i>Vico Scrittore</i>	pag. 3
GIUSEPPE UNGARETTI	<i>Poesia di Vinicius de Moraes</i>	» 14
VINICIUS DE MORAES	<i>Cinque poesie</i>	» 15
LEONE PICCIONI	<i>Per un ritratto di Vinicius</i>	» 23
ALESSANDRO BONSAANTI	<i>Maria Stuarda: 3 scene</i>	» 27
MARGHERITA DALMÀTI	<i>Mare di Citera</i>	» 51
DIEGO VALERI	<i>Ricordo di Comisso</i>	» 58
ALDO BORLENGHI	<i>A proposito delle concordanze leopardiane: il Passero solitario ed altri Canti</i>	» 63
RODOLFO PAOLI	<i>L'amico di Kafka</i>	» 83

LE IDEE CONTEMPORANEE

LUIGI BALDACCI	<i>Ricette per il romanzo</i>	» 89
ALDO ROSSI	<i>Dalle idee contemporanee alle idee correnti (ed altre idee)</i>	» 93

DOCUMENTI

	Celebri in ritardo (<i>Ivy Compton-Burnett</i> vista da Alberto Arbasino, e <i>Michail Bulgakov</i> a cura di Saverio Vertone)	» 97
--	---	------

RASSEGNE

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	» 117
ALDO BORLENGHI	» » <i>Narrativa</i>	» 120
LANFRANCO CARETTI	» » <i>Critica e filologia</i>	» 123
PIERO BIGONGIARI	<i>Letteratura francese</i>	» 125
SERGIO BALDI	<i>Letteratura inglese</i>	» 135
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	» 137
ANGELA BIANCHINI	<i>Letteratura spagnola</i>	» 141
CLAUDIO GORLIER	<i>Letteratura americana</i>	» 143
GIORGIO CHIARINI	<i>Lingue e letterature romanze</i>	» 146
GIORGIO MORI	<i>Storia e cultura</i>	» 149
ROBERTO TASSI	<i>Arti figurative</i>	» 150
CARLA LONZI	» »	» 151
EDOARDO BRUNO	<i>Teatro</i>	» 153
MARIO LABROCA	<i>Musica</i>	» 156
ANNA BANFI	<i>Cinema</i>	» 159

Illustrazioni: LORENZO VIANI - GIORGIO MORANDI

VICO SCRITTORE

di

Mario Fubini

È noto il giudizio che della *Scienza nuova* e della sua oscurità diede nel 1803 Vincenzo Monti (il quale forse non molto lesse di quel libro, di cui gli avevano parlato con entusiasmo gli esuli amici napoletani): «Dove viene che la *Scienza nuova* del Vico, opera meravigliosa, ha sì pochi lettori? Non altronde di certo che dallo stile. La *Scienza nuova* è come la montagna di Golconda, irta di scogli e gravida di diamanti... Se questi ardui pensamenti sparsi della più sublime filosofia e di peregrina incredibile erudizione venissero raccomandati da una lingua più liberale, più tersa, più fluida, il poeta, l'oratore, l'artista, il legislatore non avrebbero libro per avventura né più utile e più caro ».

Ma sarebbe la *Scienza nuova* quel libro che è, quel grande monumento di pensiero e di arte, una « nuova *Divina Commedia* » (De Sanctis), se la sua lingua fosse « più liberale, più tersa, più fluida »? Già sin d'allora uno di quegli amici, il Lomonaco, aveva opposto alle critiche del Monti un diverso giudizio, conforme a un gusto che s'affermò più esplicitamente nel corso del secolo decimonono e nel nostro: « Lo stile poi con cui aperse i suoi interni profondi sensi, paragonar si può a un torrente, cui i soli forti tragittano con sicurezza, mentre i deboli annegati rimangono per la rapidità delle acque. Quale stupenda affluenza di idee! quale accumulamento di verità in ciascuna pagina dei suoi scritti! Alcuni spiriti femminili si sono

avvisati che sarebbe mestieri d'ingentilirlo, senza por mente che lo renderebbero meschino vestendolo secondo le moderne raffinate fogge. Se togli a Tacito, a Dante, a Vico ciò che a' letterati galanti pare agreste e selvatico deformerai ogni bella e grande idea che le opere loro sfolgoranti di filosofia balenano ».

Certo non era nel vero il Monti quando nelle righe che precedono il passo citato, annoverava il Vico tra « quegli scrittori che trattando di materie morali fanno uso perpetuo di una secca e arida elocuzione e tutto commendano alla forza del sillogismo », e attribuiva la sfortuna della *Scienza nuova* a una « negligenza del bello scrivere », « purtroppo frequente » in pensatori che « mandano nuda e semplice la ragione al tribunale de' lettori ». Tutt'altra origine hanno i difetti fin troppo evidenti del Vico scrittore.

Il quale, si deve ricordare, fu prima che filosofo letterato, e il letterato si accompagnò sempre in lui al pensatore anche quando si maturò la sua vocazione di filosofo e attese all'elaborazione della *Scienza nuova*. Anche per lui come per altri coetanei fu un'esperienza memorabile nella sua biografia spirituale — ed egli come tale la ricordò nella *Vita* — la conversione dal gusto barocco allo studio dei “buoni autori”, e partecipò con serietà tutta sua a quel movimento che prende il nome dall'Arcadia (che all'Arcadia poi fosse ascritto è di per sé notizia senza peso); come seguì con interesse le polemiche italo-francesi che si raccolgono intorno ai due tomi Orsi-Bouhours, e difese i diritti della poesia e dell'eloquenza contro le pretese di un angusto razionalismo e i pregi propri della lingua italiana, sensuosa, immaginosa, come a suo credere non era la francese. Maestro di istituzioni retoriche prima ancora di considerare la poesia e l'eloquenza nel più vasto ambito della storia del corso che fanno le nazioni, le considerò in sé stesse non soltanto nella scuola ma nell'esercizio appunto di letterato: e scrisse ammirate epigrafi, orazioni, storie, per cui ottenne riconoscimenti quali non ebbe come filosofo. Epigrafi, orazioni, storie in latino attraverso cui si scaltrì la sua perizia stilistica e si formò un abito espressivo che egli non poté dismettere tornando dal latino all'italiano.

Ma la prima sua opera (e per molto tempo l'unica a stampa) fu non uno scritto latino bensì italiano, un componimento poetico e quel che più

importa non una delle tante poesie d'occasione, che erano un fatto di costume, ma una poesia personalissima, *Affetti di un disperato* (1693), la tipica voce di un giovane nel cui animo l'indistinto presentimento di una vocazione si confonde con l'angoscia dinanzi a quanto sembra soffocarla e negarla, e che quel primo giovanil tumulto che poi si chiarirà in azioni o in opere di poesia o di pensiero cerca di chiudere in una forma poetica sembrandogli il verso solo capace a dar misura al suo affanno. E qui infatti è il Vico, che supererà il giovanile pessimismo di questa canzone con la fede nella Provvidenza (e per quel pessimismo e per le indubbie reminiscenze lucreziane della canzone non ne farà cenno nella *Vita*), ma rimarrà pur sempre in lui la severità morale che impronta tutti quei versi, la fondamentale tristezza, la volontà di sprofondarsi nel suo proprio dolore per meglio comprenderlo e possederlo. All'origine della *Scienza nuova* c'è anche questa canzone, e lo stato d'animo che il giovane « solitario di Vatolla » ha fissato nelle sue ampie stanze: ma la canzone è pur notevole come saggio letterario per la personale elaborazione di spunti petrarcheschi, danteschi, lucreziani, dellacasiani, espressione tipica di un momento del gusto nel trapasso dal barocco all'Arcadia, all'Arcadia s'intende più severa. Né a dire il vero saprei quale altro componimento in quel torno di tempo possa esser posto accanto alla canzone del futuro autore della *Scienza nuova*.

*O inver beati voi, Ninfe e Pastori
cui sa ignoranza cagionar contenti...*

Si è fatto il nome del Leopardi, ed anche lo si potrebbe fare — ma qui domina Lucrezio — per l'accento all'irrimediabile decadenza del mondo (« perché cadente omai è 'l ferreo mondo, / e son già instrutti a farci strazio i Fati, / di pari con le colpe i nostri mali / crebber su gli altri de le prische etati / troppo altamente »).

Ma più a proposito è stato fatto da un critico dell'Ottocento, Michele Parma, il nome del Campanella, anche se è dubbio che il Vico conoscesse le poesie del filosofo di Stilo. Anche noi sentiamo in questi versi « quell'energia e sobrietà di lamento che in peggiore condizione e con tocchi più vibrati faceva risonare il Campanella nella sua lunga e dolorosissima pri-

gionia », e pensiamo che in questa canzone soltanto il Vico fu « poeta », a parte la *Scienza nuova*, a parte qualche accento di qualche suo estremo sonetto, in cui a me pure è sembrato di avvertire una voce fraterna a quella del Campanella, e in cui ancora è al cunché del vigore e del rigore di questo congedo della canzone giovanile:

*Canzon, sola rimanti a pianger meco,
dove serbo 'l dolor, né fra la gente
d'ir chiedendo pietate abbi vaghezza;
chè l'alto mio martir conforti sprezza:
ma, se doglia compianta e' men si sente,
sdegna ch'ancor tu resti a pianger seco
l'affitto cor, che disperato vole
che l'aspre pene sue si sentan sole.*

Ma all'origine della *Scienza nuova*, della *Scienza nuova* come opera filosofica e come opera letteraria, sta pure la successiva esperienza del Vico, a cui si è già accennato, e la sua esperienza di umanista, in cui si formò (altro che negligenza del bello scrivere) il suo senso vivissimo dei valori formali, insieme alla reverenza per l'antico, e in particolare per l'antichità romana, il compiacimento di mirar concluso entro linee definitive quel mondo che la scuola aveva insegnato a considerare come esemplare e che si era fissato in modi parimenti esemplari. Lo scrittore di storie, che aveva avuto dinanzi gli esempi di Sallustio e di Tacito, vagheggiò anche nel suo tempo, in cui pur si facevano valere altre tendenze storiografiche e letterarie, opere storiche da pregiarsi sopra tutto per l'alta solenne eloquenza: significativo quanto ebbe a scrivere (e pur già aveva pubblicato la *Scienza nuova prima*), che era cosa da far « orrore » il fatto che della grande guerra di successione spagnola, da lui considerata la maggiore tra quelle allora combattute e l'unica dei tempi moderni da poter stare a pari con la maggiore dei tempi antichi, la seconda guerra punica, « non si fosse trovato alcun sovrano a cui cadesse in mente di farla conservare all'eternità da penna eccellente latina, onde si sperasse durare la lunghezza de' tempi colla lingua della religione e delle leggi romane comune a tutta l'Europa ». E se tale invito,

sentiamo, da lui desiderato, non giunse né dagli Asburgo né dai Borboni, non tralasciò di soddisfare a modo suo quel desiderio delineando nell'orazione per la morte della contessa d'Althann un'ampia digressione, che nulla aveva che fare col tema, su quella guerra, condotta con una continuata comparazione con la seconda punica, in modi non tanto storici quanto oratori, di un'altissima oratoria, quasi una serie di mirabili epigrafi:

Il turbine di Trasimeno... scaricossi in Torino, dove come di un gran corpo moribondo la spirante vita tutta nel cuore si raccoglie, così la libertà dell'Italia tutta in quella città si ristinse; e facendo ivi difesa Wirrigo di Daun, e pòrti nel maggior uopo i soccorsi da Eugenio alla sua Savoia, furono rotti in una giornata sessantamila francesi; i quali non ritruovando ricovero nelle piazze del Piemonte, dianzi smantellate dalle lor mani, quelli, che testé erano stati più fissi e duri che i ghiacci dell'Alpi, come a' soli estivi le loro nevi, si dileguarono in torrenti, e dovettero abbandonar a Carlo l'Italia.

Così egli pensava di aver provato come l'italiana favella comportasse « il grande delle espressioni romane », gareggiando il suo italiano col latino, anzi acquistando rispetto al discorso didascalico del *De antiquissima* e del *Diritto universale* una maggiore aulicità, starei per dire una maggiore latinità. Di fatto il fondo latino si riconosce nell'italiano della stessa *Scienza nuova* per la struttura sintattica, per parte notevole del lessico, per alcune costanti stilistiche: di qui quel che di remoto serba la pagina vichiana, come di chi parli non agli uomini del suo tempo ma agli uomini di tutti i tempi (e tale è in realtà l'atteggiamento del Vico, così differente da un Muratori, il quale uomo del suo tempo parla ai contemporanei col linguaggio del suo tempo), così che le sue parole abbiano a durare, per dirla con lui, « la lunghezza dei tempi » ed essere ascoltate per « la distesa di tutte le nazioni », non solo quando discorre dei principi della sua filosofia nelle dignità o nella conclusione della *Scienza nuova*, o ci pone innanzi le sue scoperte, ma anche quando deve parlare di sé stesso nell'autobiografia, e qui forse proprio per il contrasto tra la forma e l'argomento si avverte questo distacco fra l'autore e il lettore, il lettore voglio dire non soltanto del nostro tempo ma dello stesso tempo suo. Si direbbe che egli rimanga prigioniero del suo

latino, della sua aulicità, tutto compreso dell'importanza di quel che ha da dire, di tutto quel che ha da dire, da non poter mai dismettere i panni reali e curiali, da non poter mai scendere al tono medio, che gli fu sempre negato.

«E qui lo studio de' buoni scrittori volgari ch'aveva fatto giovine, quantunque per tanti anni interrotto, gli diede la facoltà, essendo vecchio, in tal lingua come di lavorare queste poesie (da lui menzionate nella pagina precedente), così di tessere due orazioni, e quindi di scrivere con isplendore di tal favella la *Scienza nuova*» leggiamo ancora nell'autobiografia; né era il suo vanto infondato, e rispondeva pure al vero l'affermazione che si legge nella Dedicà della *Scienza nuova prima*, di averla scritta «in grado / della veneranda lingua d'Italia / a cui unicamente deve / col debole ingegno / tal sua qualunque letteratura». Ché non mai come nell'elaborazione della sua opera somma, quella che sola voleva che di lui restasse, fu vigile sino allo scrupolo la cura dell'espressione, la ricerca non della proprietà soltanto, per usare i suoi termini, bensì dell'«energia», la reverenza, come ci attestano i passi sopra citati, verso la lingua d'Italia.

Perché dunque egli ha potuto esser giudicato cattivo scrittore? E come questo cattivo scrittore è potuto sembrare non per i versi ma per la *Scienza nuova* poeta, anzi forse l'unico poeta di un'età così poco poetica come fu la sua? Un tempo di «fantasie dilicate» e di «orecchie ammorbidite da musiche effeminate», com'egli scriveva, a cui «suonava una soventi fiate e bene spesso ancora dispiacente armonia» la più eccelsa poesia del passato, quale quella di Dante. E a quella poesia e al mondo da cui era scaturita egli guardava con nostalgia non senza accoglierne spiriti e spunti nella prosa sua.

In realtà tanto più arduo gli si presentò il problema espressivo con la intuizione di quelli che furono i principi della *Scienza nuova* e le scoperte che via via gli si svelavano. Il mondo storico, letterario dell'umanista era stato animato e direi sconvolto da uno spirito nuovo con la scoperta fatta dal filosofo del mondo della storia, di una storia non composta entro fissi moduli di eventi e personaggi esemplari per ogni tempo, bensì una storia complessa e drammatica che gronda lacrime e sangue, la storia non di alcuni pochi individui ma della umanità tutta che faticosamente e lentamente si disviluppa

dalle età più remote degli « stupidi, insensati ed orribili bestioni » alle età degli eroi grandi e terribili, quali ci si presentano nell'epopea omerica e intravediamo nella storia romana, sino ai tempi della « ragione tutta spiegata ». Dissolto il mondo composto e concluso dell'umanesimo e disvelatasi all'occhio rapito del pensatore tutta la faticosa storia degli uomini, com'era possibile costringere quella storia nel latino umanistico, o in un italiano tutto e soltanto esemplato sul latino, come quello delle due sue lavoratissime Orazioni funebri? Come dar voce alla commozione nel sentirsi chiamato dalla Provvidenza a intendere lui primo, lui solo il corso della storia umana, la sua tragedia e la sua grandezza?

Con l'italiano della *Scienza nuova* e in particolare della *Scienza nuova seconda* la prosa del Vico acquistava una terza dimensione: i suoi ampi periodi latinamente costruiti e intessuti di tante formule e locuzioni caratteristicamente latine, portato naturale, oltreché del suo gusto, della stessa materia, si animavano per l'afflusso di tanti elementi di tutt'altra origine, di modi letterari come di modi popolari, di vocaboli anche rari della lingua italiana come di vocaboli del suo stesso dialetto. Ne nasceva un linguaggio singolarmente mobile e vario, conforme al complesso stato d'animo dello scrittore; vi si componevano mirabilmente tutte quelle immagini dei miti e della poesia delle prime età, fra cui il Vico viveva rifacendo in sé un animo primitivo e gareggiando con la sua fantasia coi suoi poeti-teologi e poeti-eroi.

Perché se della storia che fanno le nazioni egli sopra tutto si affisò sul momento mitico, venne a essere egli stesso prima che filosofo creatore di miti o se più piace un filosofo mitizzante. E miti prima ancora che concetti sono, si può dire, tutti i suoi: mito, la « storia ideale-eterna », le tre età degli dèi, degli eroi e degli uomini, il « divagamento ferino » e la prima rivelazione della divinità tra le folgori e i tuoni, mito il suo Omero e il suo Achille e la « barbarie ricorsa » e Dante il « toscano Omero », da lui in certo senso reinventato. S'intende che in questo carattere mitico è il limite del suo pensiero ed anche per certi rispetti il limite della sua prosa, troppo fantastica per essere filosofica, troppo, come pur doveva essere, speculativa per essere puramente e pacatamente poetica.

Si direbbe che nel travaglio stesso del pensiero e dell'espressione si andassero sviluppando le qualità opposte del suo ingegno, così che dal latino didascalico del *Diritto universale* si passa alla *Scienza nuova prima*, che taluni han preferito alla *Seconda* per una maggiore chiarezza e coerenza di trattazione, e da questa alla *Scienza nuova seconda*, tanto più ampia e tanto più complessa, ma insieme tanto più diseguale, meno discorsiva e a tratti più vigorosamente poetica: eppure soltanto in quest'ultima è il Vico nella pienezza della sua personalità, per la stessa compresenza, non sempre armonizzata, di tendenze, com'egli ben sapeva, mal conciliabili. Vi sono però momenti in cui lo scrittore riesce a superare quel contrasto, che rende a lui così difficile, come a pochi altri, il raggiungimento di un linguaggio in ogni sua parte soddisfacente, come quando gli è dato comporre la verità che gli si è scoperta in sentenze quasi di oracolo, in tante di quelle che egli ha chiamato degnità e in altri passi di simile natura, in cui forza di raziocinio e intensità di visione e di sentimento anziché contrastare vicendevolmente si potenziano.

Valga per tutti il periodo famoso (analizzato magistralmente dall'Auerbach), in cui è il principio cardine della sua filosofia, scandito in due parti ben distinte, l'enunciazione e l'enunciato, quasi il piedestallo e il monumento:

Ma, in tal densa notte di tenebre ond'è coverta la prima da noi lontanissima antichità, apparisce questo lume eterno, che non tramonta, di questa verità, la quale non si può a patto alcuno chiamar in dubbio: che questo mondo civile egli certamente è stato fatto dagli uomini, onde se ne possono, perché se ne debbono, ritrovare i principi dentro le modificazioni della nostra medesima mente umana.

O quest'altro sulla prima favola divina, di cui quegli uomini « crudi, selvaggi e fieri » ebbero la rivelazione e che egli ha riscoperto nella storia:

E sì, dentro i nubi di quelle prime tempeste e al barlume di que' lampi, videro questa gran verità: che la provvidenza divina sovrintenda alla salvezza di tutto il genere umano.

Veramente quella « gran verità » ci appare scritta a caratteri di fuoco.

Il Vico ha osservato che è proprio dei fanciulli e dei poeti di far più grandi le cose: ma questa tendenza è pur sua. Il superlativo domina la sua pagina, sia che egli accolga tanto di frequente la forma così definita dai grammatici potenziandola spesso con un altro aggettivo (« lunghe densissime tenebre », « amabilissimi innocenti bambini », « primi crudi fierissimi uomini », « questa lontanissima poetica antichità »), o accosti aggettivi che vicendevolmente accrescono la loro forza (« come i grandi rapidi fiumi si spingono molto dentro il mare », « come grande rovinoso torrente non può far di meno di non portar seco torbide l'acque »), o mostri una particolare preferenza per nomi e verbi che hanno in sé del superlativo e ancor più quando si uniscono in dittologie, che non a caso compaiono in alcune delle più caratteristiche espressioni sue: « tutta ve l'immerge e rovescia dentro », « la mente umana restata immersa e seppellita nel corpo », « (queste tre cose) si debbono santissimamente custodire da tutti perché il mondo non s'infierisca e si rinselvi di nuovo », « altri ad ogni picciolo motivo di contraria ragione, quantunque commossi e turbati s'acquetano e si tranquillano ». E potremmo per concludere citare la famosa degnità di cui meno si avverte l'intensità espressiva perché più ci è familiare e perché l'intimo vigore ha trovato nella forma epigrafica una pacata misura: « Gli uomini prima pensano senza avvertire, dappoi avvertiscono con animo perturbato e commosso, finalmente riflettono con mente pura »: una degnità che spesso ci torna nella memoria nel leggere la *Scienza nuova*, in cui il Vico è giunto con eroica perseveranza a riflettere con mente pura su « questo mondo delle nazioni », senza però riuscire ad aver ragione del suo animo perturbato e commosso.

Ed è questo uno dei caratteri precipui del Vico, il persistere di una commozione profonda e si direbbe irrazionale accanto alla spiegazione che la mente fa della storia umana, e proprio della sua prosa l'accogliere entro il discorso logico quei moti invincibili dell'animo. « Nell'opere sue », scriveva il Tommaseo, « si sente un battito forte di intima vita, l'accento di un uomo che parlando reprime un gemito e contemplando patisce ».

Così il Vico comprende e ammira Achille, il massimo dei greci eroi, ma compiangere, e sembra non trovar parole a sufficienza pietose, le vittime di lui, Ettore e il vecchio Priamo, e i Greci miseramente battuti dai Troiani

a cagione di un suo puntiglio, e infine immolata sulle sue ceneri « l'infelice bellissima real donzella Polissena della rovinata casa del poc'anzi ricco e potente Priamo ». Intende le ragioni della condotta dei patrizi romani, così duri verso la plebe, così restii ad attenuare anche di poco la condizione d'inferiorità di coloro che essi consideravano di natura diversa dalla propria, ma soffre nello stesso tempo con quella plebe, con quella « misera infelice plebe », anzi con « la povera moltitudine di tutte le nazioni », esposta alle medesime sofferenze di quella romana. Esemplare fra tutte la pagina in cui egli rievoca come in altrettante epigrafi le più caratteristiche figure di quei patrizi, con le loro gesta leggendarie, e a quelle gesta gloriose contrappone il loro atteggiamento verso i plebei.

Bruto che consagra con due suoi figliuoli la sua casa alla libertà; Scevola che col punire del fuoco la sua destra, la quale non seppe ucciderlo, atterrisce e fuga Porsena, re dei Toscani; Manlio detto l'imperioso, che per un felice peccato di militar disciplina istigatogli da stimoli di valore e di gloria fa mozzare la testa al suo figliuolo vittorioso; i Curzi che si gittano armati a cavallo nella fossa fatale; i Deci, padre e figliuolo, che si consagrano per la salvezza de' loro eserciti; i Fabrizii, i Curii che rifiutano le somme d'oro da' Sanniti, le parti offerte de' regni di Pirro; gli Attilii Regoli che vanno a certa crudelissima morte in Cartagine per serbare la santità romana de' giuramenti; che prò fecero alla misera ed infelice plebe romana? Che per più angariarla nelle guerre, per più profondamente sommergerla in mar d'usure, per più a fondo seppellirla nelle private prigioni de' nobili, ove gli battevano con le bacchette a spalle nude a guisa di vilissimi schiavi?

« E qui lo studio de' buoni autori », vorremmo ripetere con lui, e l'esperienza retorica gli hanno offerto, del tutto risolvendosi nella commossa rievocazione, lo schema e la misura di questo grande periodo bipartito, in cui anche troppo facile sarebbe rilevare le evidenti figure del discorso. Più importa notare come la stessa complessità dello stile vichiano, che concilia negli ampi periodi e nella varietà stilistica e lessicale il raziocinio severo e la vivace passione, l'« eroismo » dei primitivi e gli ideali etici dell'età umana,

e accanto agli « eroi » e alle loro vittime ci fa sentire presente sempre nella sua pensosa umanità la persona dello scrittore, ben vale a rendere la complessità della storia, il suo intimo dramma.

Proprio in questo contrasto, scrive a proposito di questa e altre consimili pagine Luigi Salvatorelli, « tra la freddezza quasi machiavellica con cui la mente del Vico guarda ai fatti, ne scruta le cause, ne afferma le necessarie, fatali concatenazioni, e il calore di sentimento che sovente gli colorisce la parola e quasi gli fa tremar la penna in mano, è un'altra e precipua sorgente della grandezza di Vico scrittore »; ed è pure, soggiunge, uno stimolo ad andar oltre le conclusioni del filosofo per giustificare anche speculativamente le esigenze che si fan valere nella sua commossa prosa. Di qui l'interesse di uno studio del Vico scrittore, necessario per la comprensione piena della sua personalità, come non è per altri filosofi, nell'opera dei quali l'aspetto artistico e stilistico rimane in secondo piano o addirittura può essere trascurato, sì che l'esame del pensiero, della sua genesi e dei suoi sviluppi, ne esaurisce lo studio: chi ha studiato o vorrà studiare lo stile di Emanuele Kant?

POESIA DI VINICIUS DE MORAES

La lontananza, l'assenza, una malinconia, crollo e inabissarsi, eppure rimasta a galla quasi lieve nebbia, velatura appena distinguibile, tale è, nonostante attorno imperversi solleone, la fonte d'ispirazione della poesia di Vinicius, e una sensualità, una sessualità che lo svincola da tutto e lo annienta lungi da tutto, da se stesso, e, mentre dura, dal suo atto stesso che l'immedesima, amando, nell'altra persona.

Poesia d'amore, filastrocche d'amore, silenzio d'amore, e echi, sorpresa e smarrimento, attimi mentre incessanti vanno succedendosi e divengono via via eco, la felicità del cantore d'essere stato, con l'offerta attiva del totale suo essere, l'attimo d'una realtà afferrata, ridotta a sostanza propria, consumata, sparita nella sostanza propria.

Conosco bene il significato di lontananza e quello di assenza, e sono un medesimo significato l'una necessariamente compenetrandosi dell'altra, significato di macerazione carnale dell'anima e d'ogni impulso che animi carnalmente l'anima; ma il deserto che mi ha insegnato a provarne la scottatura tremenda, della lontananza, dell'assenza, ma negli abbagli dell'immenso vuoto, era miraggio, dolcissimo e acrisimo, il paese dei miei, tutto misura, dove non ero nato. Vinicius s'aggira invece dentro il buio d'un folto scoppio e si inoltra nella demenza di quel vegetare e vi ritorna e ritorna a smarrirvisi, e nel suo andirivieni ostinato in sé non rinviene se non quella poesia sotto-voce che gli sgorga dalla carnalità dell'anima e gli narra che non è quello luogo suo sebbene idolatrato, e che non sa, non saprà mai dov'è. « Dove? dove? dove? » sussurrava nella sua cantilena incessante, il beduino dei miei posti d'infanzia, e con il beduino non sono forse io che si ritrova, restituito al proprio smarrirsi infantile, mentre Vinicius la riinventava?

Persino la donna, ossessione, incubo che perenne lo libera, gli è subito nella fantasia, nel grido carnale soffocato dell'anima, parvenza disparita.

GIUSEPPE UNGARETTI

CINQUE POESIE

di

Vinicius de Moraes

Tradotte da

Giuseppe Ungaretti

PATRIA MIA

*La mia patria è come non fosse, è intimo
Addolcimento e la voglia di piangere, un dormente fanciullo
È la mia patria. Per questo, in esilio
Nell'assistere al sonno di mio figlio
Piango per nostalgia della mia patria.*

*Se mi domandasse uno cosa è la patria mia, direi:
Non so. Non so difatti
Come, perché, da quando sia patria mia
Né so meglio che la mia patria è luce, sale è, ed è l'acqua
Che elaborano e liquefanno la mia tristezza
In lunghe amare lacrime.*

*Volontà di baciare gli occhi della mia patria
Di coccolarla, passarle la mano dentro i capelli...
Voglia di mutare i colori del vestito (aureoverde!),
Tanto brutti
Della mia patria, della mia patria senza scarpe
Né calze, patria mia
Talmente poverina!*

*Perché tanto amo te, patria mia, io che non ho
Patria, io seme nascente dal vento
Io che né vado né vengo, io che permango
In contatto con il dolore del tempo, io elemento
Del legame tra l'azione e il pensiero
Io fibra invisibile nello spazio d'ogni addio
Io, il senza Dio!*

*Intanto ho te in me, come un gemito
Di fiore; stringo te come un amore morto
Al quale si giurò; ho te come una fede
Senza dogma; ti ho in tutto quanto non mi sento a mio agio
In questa sala forestiera con il larario
E senza un destro piede.*

*Ab, patria mia rammento una notte, nel Maine, Nuova Inghilterra
Quando tutto passò ad essere infinito e nulla più fu terra
Ed io vidi alfa e beta di Centauro scalare il monte fino al cielo
Mi sorpresero molti immoto nel campo senza luce
Nell'attesa di vedere quel sorgere della Croce del Sud
Che conoscevo, ma irruppe il giorno...*

*Fonte di miele, bestia triste, patria mia
Amata, idolatrata, salve, salve!
Quale speranza più dolce imbavagliata
Il non poterti dire: vigila
Non tardo!*

*Desidero rivederti, mia patria e per
Rivederti di tutto mi dimentico
Fui cieco, storpio, sordo, muto
A viso a viso vidi l'umile morte mia
Stuzzicai poemi, donne, ed orizzonti
Rimasi semplice, senza fonti.*

*Patria mia... non è un fiorone la mia patria né ostenta
Labaro no; è la patria mia desolazione
Di cammini, è la patria mia terra assetata
E bianca spiaggia; la patria mia è quel grande fiume secolare
Che beve nuvola, divora terra
E orina mare.*

*Più anche della più gaia, la mia patria possiede
Un calore, volere bene, un bene,
Un Libertas quæ sera tamen
Che tradussi una volta ad un esame scritto:
« Tu che libera anche sarai »
E lo ripeto.*

*Pongo udito nel vento e la brezza ascolto
Che si trastulla con i tuoi capelli e ti alisea
Patria mia, e profuma il suolo tuo...
Che voglia mi viene di addormentarmi
Tra i tuoi dolci monti, patria mia
Attento alle fameliche tue viscere
E alle battute nel tuo cuore.*

*Il nome non te lo direi, mia patria
Ti chiami patria amata, hai nome patriuccina
Che non fa rima con madre gentile
In me vivi come una figlia, lo sei
Un'isola di tenerezza l'Isola
Brasile, forse.*

*Ora chiamerò l'amica calandra
Per implorarla chiedi all'usignuolo mattutino
Che chiedi al tordo chiamato sabià
Di recarti veloce quest'avigramma:
« Patria mia, nostalgia di chi ti ama...
Vinicius de Moraes ».*

POETICA I

*Di mattina abbuio
Di giorno attardo
Di sera annotto
Di notte ardo.*

*Ad ovest morte
Gli vivo contro
Del sud captivo
Mio nord è l'est.*

*Gli altri computino
Passo per passo
Io muoio ieri*

*Nasco domani
Vado ov'è spazio
— Mio tempo è quando.*

New York, 1950

LA VITA VISSUTA

*Chi sono io se non un grande sogno oscuro di faccia al Sogno
Se non oscura grande angustia di faccia all' Angustia
Chi sono io se non quell' albero imponderabile dentro la notte
Ferma con quegli appigli che risalgono al fondo più triste della terra?...*

*Da che cosa vengo io se non dall'eterna camminata di un'ombra
Che in presenza delle forti chiarezze si distrugge
Ma che offre nella sua traccia indelebile riposo al volto del mistero
E per forma ha la prodigiosa tenebra informe?*

*Quale destino è il mio se non d'assistere al mio destino
Fiume che sono in cerca del mare che mi impaura
Anima che sono clamando il disfacimento
Carne che sono nell'intimo inutile della preghiera?*

*Oh che cos'è in me la donna se non la Tomba
Il segno bianco della rotta del mio pellegrinare
Colei dalle braccia dove cammino verso la morte
Ma ho vita soltanto da quelle braccia?*

*Che cos'è il mio Amore ahimé! se non la luce impassibile
Se non la stella fissa nell'oceano di malinconia
Quale cosa mi dice se non che ogni parola è vana
Quando non riposa nel seno tragico dell'abisso?*

*Che cos'è il mio Amore? se non il mio desiderio illuminato
Il mio infinito desiderio d'essere ciò che sono oltre me stesso
Il mio eterno partire nella mia enorme volontà di restare
Pellegrino, pellegrino di un istante pellegrino di tutti gli istanti?*

*A chi rispondo se non a echi, a singhiozzi, a lamenti,
Di voci che muoiono nell'intimo del mio piacere e del mio tedio
A chi parlo se non a moltitudini di simboli erranti
Dalla tragedia effimera che nessuno spirito immagina?*

*Qual è il mio ideale se non di fare del cielo poderoso la Lingua
Della nube la parola immortale piena del suo segreto
E delirantemente dal fondo dell'inferno proclamarlo
In Poesia che si espande come sole o come pioggia?*

*Che cos'è il mio ideale se non il Supremo Impossibile,
Colui che è, e Lui solo, mio affanno e mio anelito,
Che cos'è Lui in me se non il mio desiderio di incontrarlo
E incontrandolo la mia paura di non riconoscerlo?*

*Che cosa sono se non Lui, Iddio nel patimento
Il tremore impercettibile nella voce portentosa del vento
Il battito invisibile d'un cuore nella piana desolata...
Che cosa sono se non Me stesso di faccia a me?*

IL TUFFATORE

E il naufragar m'è dolce in questo mare

Leopardi

*Come, liberrime, nel mare piovre
Nel liquido rilucere tasteggiano
La cosa da afferrare
Così, nell'aria lenta le mie dita
Sul tuo corpo passeggiano ammatite
Per acquisirti, te.*

*È sulle prime un dolce plasma sottomarino
Al sapore fluttuando di correnti
Fredde e calde, intima ed estranea sostanza
Per il tenore suo, irreale, e trasparenza al tatto.*

*Poi il tuo seno è l'infanzia, una mansueta duna
Di alisei ricolma, marca spettrale d'istmo,
Dove, la nudità soltanto vestita di luna bianca,
Andavo a immergere il mio volto già triste.*

*Vi sotterro la mano, come bimbo, ricordo la ficcavo
In altro seno,
Anche ricolmo...
Ma non so... questo ha impeto dissennato, spaventa,
L'altro mi dava vita, questo mi fa paura.*

*Ad una ad una tocco dolci ghiandole intrecciate
Con quella sensazione propria dell'affondare i diti
In massa scintillante e convulsa di pesci
Sottratti al mare, dentro grandi reti sospese.*

*E incomincio a ostinarmi ... — donna, a quel grado ti espandi!
Sei l'immensità, te! E grande più del mare,
E grande più dell'infanzia!
Di tali coordinate e di orizzonti a un punto tale grandi
Che in tanto modo nell'amore immersa
Sei una vera Atlantide!*

*Mi viene voglia di ammazzare in te tutta la poesia
Ti stringo nell'artiglio, addocchiami appena; odo
Accelerarmisi nel tatto il sangue, nell'aritmia
Che fa il vile mio corpo bramare il corpo tuo fanciullo.*

*Ed amo te, ed amo te, amo te
Come ama la bestia feroce a mordere, la femmina
Come il mare allo scoglio si avventa demente
E in bramire si placa e torna sempre.*

*Sei mia e do a te me valido e indissolubile
Ogni volta afferrando fra quanto innervosisce,
Dell'essere tuo l'imo, quel vortice assoluto
Che fa sì possa cogliere il grande fiore della tenebra.*

*Di te amo i lunghi piedi, puerili ancora e lenti
Nel tuo crearti, di te amo le aste tenere
Che per soavi spirali adolescenti salgono
Infinite, di esatto tocco e fremito.*

*Di te amo le braccia giovani che abbracciano
Fidenti il criminoso mio squilibrio
Le disvelate mani, mani moltiplicanti
Che accompagnano in frotta il mio incupito nuoto.*

*Amo il tuo grembo pieno onda d'ombra e di piuma
Onda lenta e solinga dove si va facendo esausto il mare
Dove è buono affondare sino a rompermi il sangue
E di amore affogarmi a piangere, piangere.*

*In te amo i grandi occhi sovrumani
Dove sondo, sommozzatore, la voragine buia
Nell'ansia di scoprire; negli arcani più fondi
Sotto l'oceano oceani e, più in là, la mia immagine.*

*Ciò è anche più di quanto la poesia non osi
Quando in seguito a molto mare ed in seguito a molto amore
Emergendo da te, ah, che silenzio posa
Ah, che tristezza cade sul tuffatore!*

1951

SONETTO DELL'AMORE TOTALE

*Ti amo tanto, amore mio... non canta
Il cuore umano con più verità...
Amo te come amico e come amante
In una sempre diversa realtà.*

*Ti amo affine, di calmo amore pronto,
E da oltre ti amo, presente in nostalgia.
Ti amo, insomma, con grande libertà
Dentro l'eterno ed in ogni momento.*

*Come ama l'animale ti amo semplicemente,
D'amore privo di mistero e privo di virtù
Con un desiderio massiccio e permanente.*

*E di amarti talmente e di frequente,
Un giorno nel corpo tuo di repente
Avrò da morire di amare più che uno possa.*

Rio, 1951

PER UN RITRATTO DI VINICIUS

Vinicius de Moraes è nato in Brasile il 19 ottobre del 1913. Di famiglia nobile, di origine tedesca; i suoi antenati giunsero in Brasile dal Portogallo insieme alla corte dei sovrani portoghesi in fuga: vi elessero per sempre residenza.

La prima raccolta di versi di Vinicius appare nel '33 « Il cammino verso la distanza », un titolo quanto mai eloquente e profetico per la sua strada, la missione di poeta che subito si scelse.

Nel 1938 è in Inghilterra e segue a Oxford corsi di perfezionamento in lingua e letteratura inglese. Dal 1940 inizia il suo sodalizio con il grande poeta brasiliano Mario de Andrade.

Entra nella carriera diplomatica e nel '46 parte per Los Angeles come viceconsole.

È via via in missione in più parti del mondo, ed anche in Europa, a Roma (verso il '52-'54), a Parigi, e in Sud America. Il suo amore alla musica popolare è immediato e fortissimo: di pari passo, il suo lavoro di poeta procede con quello di inventore d'una musica nuova. Certo è grande il debito suo, e quello del suo paese, verso Mario de Andrade che girando in lungo e in largo l'intero Brasile, raccolse quanto rimaneva — dall'epoca della scoperta e dal tempo (barbaro tempo) della cattura e del trasporto forzato dei neri — di canzoni tramandate dalla viva voce del popolo. Quelle registrazioni che si devono a Mario de Andrade sono il patrimonio della canzone popolare brasiliana (la cui recente esplosione la pone tra i fatti di maggior rilievo, per forza poetica, per gusto e per nuovo accento, nel campo della musica popolare del mondo intero). Tutto il materiale raccolto da Mario è conservato e messo a disposizione del pubblico, a San Paolo, nella discoteca di Stato della musica popolare brasiliana. Su quella musica Mario de Andrade, grande in questo campo come lo era in quello della poesia, ha dettato un saggio fondamentale.

Ungaretti conobbe Vinicius per la prima volta nel '36 a San Paolo, in casa di Osvaldo de Andrade, fratello di Mario, ed anche lui tra i maggiori poeti del Brasile. E quando Ungaretti, già nel '46, per la rivista *Poesia* tradusse in italiano un piccolo numero di poeti brasiliani, Vinicius de Moraes (detto amichevolmente « Vinà ») era già tra gli eletti.

Da Ungaretti traggio elementi per tentare un ritratto di Vinicius. E cominciamo da come, il poeta d'origine patrizia ed europea possa così essere aperto alla comprensione immediata dei sentimenti, dei ritmi, degli accenti dei « colorati », senza capire i quali, raro oggi, è possibile fare musica popolare che tocchi il cuore e vada per il mondo.

« Sangue tedesco — dice Ungaretti di « Vinà » — ma anche italiano, attraverso le generazioni, e spagnuolo, e persino indio, circola nelle sue vene. La mora gente d'Africa

non era servitù nella casa dei suoi; erano le persone di famiglia di maggior tenerezza. Le donne negre erano le balie dei pargoli, inventavano con i negri mariti e la figliolanza loro, distrazioni e costruivano balocchi quando i bimbini si erano fatti ragazzi. Uomini e femmine li consolavano, li proteggevano, se ne facevano il loro vanto, la loro gloria. E per i padroncini, anche divenuti adulti, e divenuti di età matura, non esisteva più amabile e amata gente di quelle care persone di pelle scura che si affaccendano nella casa della famiglia ».

Bellissimo, consolante quadro non so se oggi « idillico » e ormai contraddetto (dopo Malcom, dopo *Black Power*: ma forse in Brasile le cose vanno diversamente dagli Stati): certo che la vocazione del patrizio Vinicius a sentirsi uomo del popolo molto s'avvantaggia dalla consuetudine con la gente di colore: « Vinà » condivide del popolo le « mire e le speranze » (e interroga Ungaretti: « mire e speranze forse assurde in una società che sempre più si va automatizzando, stritolando, preda, schiava dei propri mezzi, sempre più inesorabilmente indipendenti e padroni, la povera persona umana? »).

E, ancora, di Vinicius: « Uomo capace di riflettere su come si potrebbero sbrogliare delicati affari di stato, uomo esperto per tradizione patrizia a scoprire il pelo nell'uovo nei difficili casi affidati alla diplomazia, quest'uomo è, d'altro canto, per elezione sua di poeta, l'uomo fedele ad un'umanità che vorrebbe di liberi, di uguali, di fratelli. La poesia di Vinicius nasce da questo drammatico sviluppo tra la tradizionale sua educazione e la vocazione sua ».

A proposito della canzone brasiliana, infine (è ancora Ungaretti a parlarmi): « Chi la segua, e coltivando la poesia più raffinata, sia arrivato ad arricchirla, emancipandosi in essa d'una vieta aristocrazia di eloquio, posso non chiamarlo poeta di rara natura? Vinicius poeta dotato di quei segreti della parola che toccano l'anima fino all'ultima amarezza, fino all'ultima gioia, spoglia, l'unica vera, quella che non va pronunciata se non sottovoce... ».

Vinicius de Moraes, dunque — anni 55, uno dei maggiori poeti di lingua portoghese, di grande famiglia nobile giunta in Brasile nel lontano passato al seguito di un Re di Portogallo, nella carriera diplomatica del suo paese fino ad essere quasi al rango di ambasciatore, inventore insieme ad Antonio Carlos Jobim della nuova musica brasiliana, la « bossa nova » —, è tra gli uomini di maggior fascino, semplice bontà, carica emotiva, spirito e forza umana che mi sia capitato di incontrare. Ha passato — da poco — un lungo periodo in Italia, e a Roma contemporaneamente si trovava il suo giovane e grande amico, cantautore brasiliano, Chico Buarque de Hollanda, che nel nostro paese è diventato padre di una bambina, chiamata in omaggio all'Italia e alla poesia, Silvia. Vinicius ha ritrovato a Roma Ungaretti, ed insieme hanno passato tante ore, volentieri vedendo gruppi di amici per fare o ascol-

tare musica; per discorrere di poesia, di dove sta andando il mondo, di amori presenti o passati, e anche del più e del meno con una notevole carica di divertimento. Vinicius, non molto alto, tarchiato, un poco « capellone », occhiali neri quasi sempre a proteggersi la vista, una sigaretta dopo l'altra, un whisky dopo l'altro, ed una così grande carica umana, una così grande passione.

Uno dei maggiori poeti d'oggi (Ungaretti ha lavorato anche di recente a tradurre in versi italiani i poemi che qui si pubblicano) è molto noto in tante parti del mondo, come il più prestigioso « paroliere » che si conosca: moltissime, quasi tutte le più belle canzoni e « bosse » di Antonio Carlos Jobim sono state composte su parole sue. Se in una cerchia di amici qualcuno non lo riconosca di persona basta dire che le parole di « Una ragazza di Ipanema », o di « A Felicidade » da *Orfeo Negro*, o di « Samba de Saravah » dalla colonna sonora del film *Un uomo, una donna*, sono sue, ed immediatamente ecco che Vinicius diventa familiare.

Con la « bossa » è stata inventata una musica con alle spalle « secoli di danza e di dolori », che qualunque emozione « bianca » voglia esprimere, qualunque sentimento voglia dichiarare lo deve fare con « cuore negro »; canzoni dove felicità e dolore devono bilanciarsi: se si dovesse smettere di amare, se si dovesse smettere di soffrire, se si dovesse smettere di piangere, non ci sarebbe motivo per vivere ancora, come dice una stupenda canzone musicata da Baden Powell, intitolata « Consolazione » con parole di Vinicius. « Il più bianco dei negri d'America » come si è voluto una volta definire.

È tarda notte, quasi mattina, seduto su un divano in un salotto con poca luce, tante persone mute attorno, Vinicius con la chitarra canta e suona non so da quante ore. Durerà fino al mattino: talvolta traduce le parole più belle, poi le ricanta, vorrebbe che cori lo seguissero, invita le belle ragazze che ascoltano incantate a seguirlo, certi passaggi più difficili li fa tradurre a Ungaretti (l'« antico », più che ottantenne, anche lui sveglio inventivo, con le sue folgoranti improvvise uscite — « bambino di mille anni », come dice Vinicius — fino al mattino), tranquillamente beve, torna a ripeterci da Bahia di che cosa è fatto il « samba », di che cosa è fatta la « bossa », canta la sua accorata nostalgia (« saudade ») per la terra lontana che non esce mai dal cuore, « benedice » gli amici, ricordandoli tutti, uno per uno, ricorda i suoi amori per i quali ha tanto sofferto, ma per i quali è così vivo. « La felicità è come una piuma che il vento tiene sospesa in aria... ». Jobim e Vinicius, dall'antica tradizione popolare brasiliana, pensarono ad una musica dove più si bilanciassero sentimenti contraddittori ma fusi, com'è in quella natura, com'è del resto in tanto della vita. « Checa de saudade », fu una delle prime canzoni inventate: « Basta con la *saudade* », parola bellissima ed in traducibile, perché insieme vuol dire tante cose diverse, nostalgia, malinconia per la propria terra, per la donna amata, per cose piccole e grandi

che si ricordano, ma insieme anche profonda gioia di essere in possesso di questa malinconia. La prima voce adatta a riproporre questa nuova musica (in una ricchissima e patetica tradizione musicale brasiliana, nella quale Maysa campeggiava, con caratteristiche di interprete inarrivabile), fu trovata in Joao Gilberto: Jobim-Vinicius-Gilberto, sono i primi tre della « bossa ». Ma se anche Jobim prova a cantare (e negli Stati Uniti ha ormai inciso dischi), la sua efficacia non è da meno; se Vinicius canta, in piccolo gruppo, in quella cerchia con tenui lumi e silenzio accanto, forse regala anche un'emozione più profonda. Canta d'amore, e, « com'ei » gli « ditta dentro », « va significando ».

Nei suoi versi, secondo la traduzione di Ungaretti, ha lasciato detto di sé: « Io muoio ieri — Nasco domani — Vado ov'è spazio — Mio tempo è quando ».

La luce del giorno è già alta, quando usciamo: sono in macchina con me i due poeti. Vinicius dietro, s'appoggia alla chitarra e s'addormenta, Ungaretti ancora parla, ancora grida, ripete versi d'una poesia nuova che ha scritto la notte avanti (« Si volge verso l'Est l'ultimo amore... — Capricciosa croata notte lucida... »). A fare un percorso di strada brevissimo, che sia stanchezza, che sia il bere che non è mancato (« se continuerò a frequentarvi — ci ha detto Ungaretti — farete di me un alcolizzato »), ci metto un'ora. Ma Ungaretti non protesta, non è impaziente. Quando saluto lui, si sveglia Vinicius e vorrebbe andare a mangiare una cosa da qualche parte.

Ride, mi chiama « amigo », ha conosciuto — dice — gente che voleva conoscere; la prossima volta — presto! — avrà altre cose, cose nuove da farci sentire. Già una cosa nuovissima ci ha cantato, un « fado », antichissima danza portoghese, scritto per Amalia Rodriguez, « *Saudade* del Brasile dal Portogallo », con parole accorate e struggenti: una sorta di « ballata dall'esilio », pur provvisorio, ma che lo dilania.

È la prima musica popolare che io sento (anche se sulla radice popolare si innesta l'invenzione poetica di Vinicius, ed il genio musicale dei Powell o dei Jobim) che ha capito uno strano contrasto psicologico e caratteriale che agli uomini ed alle donne accade: la felicità degli uomini e delle donne è resa plasticamente, fisicamente, dal riso, dal sorriso: quando s'illumina la faccia d'un sorriso, dalla prima età alla vecchiezza, si pensa sempre ad un'idea della felicità (Maysa aveva chiesto in una sua canzone alla felicità: « mandami almeno un tuo ritratto perché io possa vedere come sei fatta, dal momento che non ti ho incontrato mai »). Eppure si ritiene e si sperimenta che nell'amore l'uomo o la donna attingano forse la maggiore felicità vitale: ma nell'amore non sboccia il sorriso, né il riso, anche la felicità corrisponde ad un atteggiamento ed anche ad una intima sensazione di tristezza, perfino, talvolta, di apparente dolore profondo.

Così i suoni della musica brasiliana, le parole di Vinicius e degli altri poeti-parolieri di quella terra, riportano quest'immagine amore-vita di tempi che scorrono in questo esser felici e soffrire, piangere e vivere. « Vai, vai ad amare — finisce il « Canto de Osannha » — vai, vai a soffrire — vai, vai a piangere — vai, vai a vivere !! ».

LEONE PICCIONI

MARIA STUARDA

3 scene dal dramma in 5 Atti

di

Alessandro Bonsanti

Anticipo le prime tre scene del secondo atto del dramma Maria Stuarda a cui sto lavorando. Per quanto si riferisce all'indirizzo generale cui mi attengo nello scrivere per il teatro, rimando il lettore alle prefazioni contenute nel mio prossimo volume Teatro Domestico, che è in corso presso la Casa Editrice Mondadori. Ma una prefazione che dia conto delle ragioni, delle norme e dei limiti dell'opera sarà premessa anche a Maria Stuarda nel momento in cui verrà edita.

A. B.

ATTO SECONDO

Il castello di Holyrood

SCENA I.

MARIA STUARDA — La felicità d'essere regina è stato a sé, ignorato dai comuni mortali. Non nego che la fantasia possa supplire in molti casi alla diretta conoscenza dei fatti, e aggiungo dei sentimenti per quanto personali, intimi e presumibilmente diversi nelle medesime circostanze a seconda degli individui. Così, anche in chi possiede intuito quanto basta ed esperienza del cuore umano, l'immaginazione è impotente a rendere una condizione perfetta per investitura dall'alto, e di cui il gesto del vescovo è solo la sanzione terrena. Un pallido equivalente in confronto a ciò che entra nell'unto del Signore, e prima non esisteva. Credo proprio, Rizio, che la parola non sappia esprimerlo, e chi non ne fu gratificato, immaginarlo.

RIZIO — Si potrà sempre, Signora, farsene un'idea pensando alle fiabe che ci raccontarono da bambini, sia pure col rischio di coltivare illusioni. Non si riesce a capirlo appieno, siamo d'accordo, mentre tirare a indovinarlo è procedimento futile. Ma ci si può ritenere paghi di sfiorare il vero... o il sogno. La stessa difficoltà del bersaglio giustifica i colpi a vuoto, che lo manchino di poco o di molto.

MARIA STUARDA — La facilità con cui questo stato felice si rovescia, e che a sua volta costituisce una distinzione della quale si farebbe volentieri a meno, reca come conseguenza che, per comprenderlo a fondo, occorre capire insieme il suo contrario, e cioè uno stato d'infelicità non meno particolare. Mentre quello felice si spinge in alto oltre il livello concesso ai comuni mortali, l'infelice sprofonda di tanto al di sotto da rendere difficilmente percepibile a mente umana le dimensioni dell'abisso. Mi chiedo a volte se esista creatura capace di sopportare una condizione così precaria, l'abbia pure consacrata, secondo i debiti modi, mano deputata a farlo. Una felicità eccessiva può turbare al pari d'una notizia che giunge inaspettata, ma un'infelicità che ne sia l'esatto rovescio è sempre peggio del peggio che si riesce a prevedere. Da tempo ho dovuto accorgermi che i due stati vanno però insieme come in una testa bifronte i singoli profili; non se ne può accettare uno senza esporsi implicitamente all'altro, nello stesso modo che non si può acconsentire a vivere senza contemporaneamente accettar di morire.

PRIMA DAMIGELLA — Oh, Signora, che tristi pensieri e accostamenti vi escon di bocca. Il rispetto obbliga, noi semplici fanciulle, ad ascoltare, ma se obbedissimo a quanto desideriamo realmente, dovremmo tapparci le orecchie. Eppure, il tema che Vostra Signoria aveva proposto era quello della felicità...

SECONDA DAMIGELLA — ... mentre le parole di Vostra Signoria, e soprattutto il tono con cui le pronuncia, fanno pensare che la scelta si è posata sull'esatto contrario con nostra grande sorpresa, disappunto e timore.

TERZA DAMIGELLA — Tanto più che nel giorno in cui voi, Signora, passaste a nozze, e non è poi tanto lontano anche se aspettate già un figlio non avendo, il vostro signor marito, pensato su molto a ingravidarvi... l'argomento del nostro intrattenimento era la felicità e non il suo opposto. Finché non arrivò il signor Darnley, che oggi è re a sua volta e tra poco sarà padre...

MARIA STUARDA — Voi ragazze anche meno d'altri siete in condizione di comprendere perché i due stati siano indissolubili; così vi esonero dal partecipare a un intrattenimento riservato a coloro che non hanno solo a lodarsi della vita, ma possono presentare un lungo elenco di lagnanze... Interloquire quando si è vissuto per ora così poco, e non solo per esser nate da appena tre lustri, ma perché le vicende che ci sono toccate fino ad oggi non posseggono nulla di straordinario essendo più o meno quelle che accadono a ragazze semplici come voi, su cui non venne impresso fin da quando vi ospitava il grembo materno un destino fuor del comune, non è possibile salvo con l'adattarsi a sciorinare una serie di frasi fatte, quando non siano futilità, sciocche querele, infine

baggianate da far pessima figura chi le pronuncia. Perché, se riuscirete forse a comprendere la specie, la portata e l'effetto della felicità, essendo uno stato che spesso s'identifica con la fanciullezza e induce alle fanciullaggini, non potete capire l'infelicità non avendola praticata e neppure presentita, e mancando insomma a voi i mezzi di valutarla più di quanto non lo permetta il nome di cosa sconosciuta. E tanto meno sapreste capire e valutare felicità e infelicità quando sono insieme e sembra con incremento reciproco, tanto da crescere l'una se cresce l'altra come se fossero dipendenti fra loro e non si potesse venire scelti a contenerle se non da entrambe. Invece Rizio, il caro e fedele amico, essendo stato preso da me a confidente ormai da molto tempo e avendo io riposta in lui tutta la mia fiducia in dipendenza della quale non fu tenuto all'oscuro da me di nessuna cosa mi riguardasse, per considerare assai più prezioso del segreto il giudizio che poteva darmene, conosce del mio animo assai più di quanto basta a descriverlo; sa fino a che punto due sentimenti così contrastanti fra loro salvo nel nome in tutto eguale fuorché nella negazione che in uno si aggiunge, e sta appunto a significare lo stato completamente diverso dal precedente, vi si diano il cambio con ricorrenti vicende nel modo stesso che in certe giornate il sole alterna un variar di nuvole che libera o nasconde il cielo fino ad annoiare chi vorrebbe pronunciarsi, nel momento di incominciarla, sulle probabilità di condurre a termine la passeggiata. Soprattutto conosce, egli, il leale mio servitore ed amico, che vuol dire sentirsi infelici dopo aver conosciuto una felicità così grande da credere sia impossibile che possa esserne una maggiore; quando colori, sapori, odori che, per essere tra i più gustosi e quelli da noi preferiti, sempre ricercammo e gradimmo, diventano fastidiosi e nauseanti al punto che ci perseguita di continuo un lezzo come di carogna quasi fosse la nostra stessa persona a emanarlo; quando invece di solerzia e volontà di ben fare, subentrano pigrizia ed ignavia salvo nella pervicacia con cui si prevede il peggio quasi ne fossimo avidi improvvisamente come in altre circostanze, e a maggior ragione, lo fummo del meglio; quando volenterosi, solerti e addirittura zelanti ci mostrammo semmai nel ricercare i motivi e la giustificazione di quello stato infelice, dimenticando il bene della felicità fino a sentirci come se non l'avessimo mai provata, paghi della infingardaggine a cui siamo ridotti e solo ansiosi di non lasciarla.

SECONDA DAMIGELLA — Avete ragione di dire, Signora, che non possiamo comprendere l'animo umano per esser troppo digiune di quanto occorre, perché davvero non capisco come si possa passare da uno stato all'altro nel modo che ci avete or ora descritto. Tanto meno vi riesco che il vostro era, or è poco, tutto ad un modo, non subiva mutazioni nello stato di sereno, dove sembrava aver trovato quello ad esso confacente tanto da non desiderar di spostarsene, ma semmai di mantenervisi indefinitamente.

TERZA DAMIGELLA — Saremo anche ignare, noi ragazze, di molti aspetti della vita, e soprattutto nessuna di noi ha marito e non si trova quindi nella condizione di compiere paragoni e formulare giudizi con cognizione di causa. Ma non ci vuol molto ad accorgersi che le cose, in Scozia, non van bene come prima, e neppure a scoprirne la ragione nelle frequenti baruffe tra Vostra Signoria e il re. Le mura del palazzo sono grosse quanto basta, e anche più del necessario, per resistere ai colpi di malcauti assediati, ma sembrano un sottile velo se si tratta d'impedire alle chiacchiere di penetrarvi. Si aprono la strada attraverso ostacoli di cui non avrebbe ragione nessun nemico per quanto potente e sostenuto da cattive ragioni, nello stesso modo che il vento invade liberamente queste sale durante le tempeste e ne fa ondeggiare e sbattere le tappezzerie. Così, e la conclusione non sembri impertinente a Vostra Signoria, e ne meriti la tolleranza e il perdono, mi pare che tutto si riduca a una serie di malintesi tra coniugi che fino a poco fa erano andati d'amore e d'accordo almeno per quanto ne sappiamo e come dimostra del resto la pancia di Vostra Signoria, che ingrossa di giorno in giorno.

PRIMA DAMIGELLA — Oh, Signora, cara nostra regina, che orribile sortilegio è piombato addosso a questa corte dove non più in là di ieri risuonavano musiche e canti, e una festa seguiva l'altra da credere che al mondo non esistesse niente di meglio d'una onesta ricreazione protratta da mane a sera e che per Vostra Signoria doveva durare tutta la notte, almeno a stare alle previsioni che facevamo noi ragazze vedendovi sparire su per la scaletta al braccio del conte Darnley. Sapete com'è l'immaginazione delle giovani; si nutre delle cose d'amore come dell'unico cibo capace di sfamarla. Oh, il disgustoso malocchio che da orrenda strega, sdentata e con scarruffati cernecchi in capo, le ossa fuori e il volto simile a teschio, è stato gettato a piene mani su noi, ignare, fidenti... Riusciremo mai a scrollarcelo di dosso? Solo ad ascoltare Vostra Signoria mi si è gelato il sangue nelle vene... Tremo tutta.

RIZIO — Queste ragazze sono dannate pettegole, fornite d'improntitudine quanto prive di competenza per potersi arrogare il diritto di sentenziare in faccende troppo serie, che oltretutto non le riguardano. Avevate ragione, Signora, a volerle esonerare dal prestare ascolto, e forse sarebbe stato bene che le aveste addirittura congedate così da non mettere in tentazione di scaltrezza, eccessiva e malriposta, quelle loro conchigliette rosee e di belle forme, ma indiscrete più del tollerabile. Una scusante tuttavia ce l'hanno, ed è la somma dei sentimenti che nutrono verso la regina, che traspare dalle loro parole anche quando non se lo propongono. Affetto e indefettibile attaccamento vi hanno tanta parte da far pensare che ne sia frutto anche quanto è da attribuirsi più verosimilmente a irreflessiva giovinezza, e che si esplica in modi così poco conformi alle convenienze. Per manifestarli, sarebbe valso meglio mostrarsi addolorate per l'infelicità di colei che, tanto al disopra di loro, confidava ad esse la sua pena con

il tono che s'adopera con eguali, offrendosi di lenire la piaga per quanto stava in loro e infine recando alla regina quei conforti che in casi simili non si fanno mancare a una donna solo che si possenga un cuore sensibile, e neppure a persone che non amiamo e ci sono anzi indifferenti. Questo è il dovere che abbiamo verso di voi, Signora; lo assumemmo insieme agli altri entrando al vostro servizio, e siamo tenuti a curarne l'adempimento con non minore lealtà. Sta a cuore a tutti che siate felice; torni finalmente sulle vostre labbra quel sorriso di cui costituiscono un ornamento così leggiadro, e vi dimora come se non potessero avere un altro ospite perché, qualunque esso fosse, ne sarebbe indegno. Desideriamo che la vostra condizione di regina non opprima la donna, e cessi di tenervi a metà tra il buono e il cattivo, in modo che, non essendo più costretta a dividervi tra l'uno e l'altro, possiate darvi interamente al primo. Insomma, alla reggia deve splendere il sole sia di giorno che di notte, e ci impegnamo a fare quanto sta in noi perché la giusta aspirazione s'esaudisca col beneplacito e col concorso vostro.

TERZA DAMIGELLA — Se ci siamo comportate male, non ne avevamo certo l'intenzione, e se ne deve incolpare quella inesperienza da cui tutte ci riconoscono affette come se fosse una di quelle malattie dell'infanzia che è normale averle e pertanto non suscitano preoccupazioni. Nessuno può mettere in dubbio che desideriamo la felicità della regina senza la quale non esiste la nostra, e che ci farebbe piacere di veder tornare alla corte il sereno che splendette fino a poco fa, e inesplicabilmente lo sostituirono le nuvole, sempre per continuare ad esprimerci nello stile poetico prediletto dal signor Rizio. Nessuno vive volentieri nella tempesta, a meno non sia gente che pesca nel torbido, ma chi si azzarderebbe a pensare che tipi poco raccomandabili bazzichino questi luoghi? o perlomeno non saremo certo noi ragazze a farlo, tanto più che nella nostra beata ignoranza non sappiamo nulla della natura umana, né siamo autorizzate a erudirci... Ma la voce del signor Darnley, che oggi è re, risuona abbastanza forte sotto queste arcate perché sia impossibile non udirla anche trovandosi nell'ala opposta del castello, specialmente nei giorni che l'ira lo vince, e sono ormai i più; anche mettendosi d'impegno a farsi sordi non se ne può ignorare l'eco fastidiosa nello stesso modo che è impossibile non accorgersi di quante volte è necessario reggerlo per il braccio, senza di che non solo non riuscirebbe a camminare, ma rotolerebbe al suolo fra lo spasso degli sfaccendati da cui si fa accompagnare, offrendo un esempio esattamente opposto di quella morigeratezza che tutti vanno zelantemente predicando sulle orme del reverendo Knox, proprio perché son pochi ad osservarla. Noi ragazze amiamo troppo Vostra Signoria per tapparci volutamente occhi ed orecchi, e dare spettacolo d'ipocrisia. Nessuno può pretenderlo da noi.

PRIMA DAMIGELLA — Io, ormai, tardo ad addormentarmi come se fosse naturale che una fanciulla della mia età potesse venire tormentata dall'insonnia e non abbandonarsi invece nelle braccia di Morfeo non appena entrata sotto le lenzuola proprio come se fosse il suo sospirato amante. Ma non basta: diventa sempre più frequente che mi desti più e più volte nel corso della notte perseguitata da incubi. Mi spingono a sedere sulle coltri col cuore in gola; immagini che nel buio prendono proporzioni spropositate, e si rinnovano e insistono quasi a debellarle non bastasse l'inesistenza dei fatti che potrebbero giustificarle. Sbarro gli occhi alla ricerca delle pareti nel tentativo di riconoscere la camera in cui mi sono addormentata, ed ora pare che mi sovrastino e mi stringano d'ogni lato come se da un momento all'altro dovessero schiacciarmi, ora sembra invece che si ritraggano in una lontananza dove a poco a poco svaniscono, a meno che un intervento indefinibile non si provi a convincermi che crollarono nel fossato che ci ricinge, o meglio si disfecero nell'acqua torbida da cui si leva, nella debita stagione, il gracidiare delle ranocchie. Allora le mie compagne, insieme alle quali giaccio nel grande letto fatto per una coppia di sposi ed hanno, beate loro, il sonno duro che meglio si converrebbe alla nostra fanciullezza, e certo più del mio benché protestino che non è vero, si ridestano alla loro volta e mi caricano d'insolenze prima di riaddormentarsi, il che fanno solo col voltarsi dall'altra parte. Ma talora per mia fortuna prende invece il sopravvento in ciascuna un'insopprimibile voglia d'essere gaia; ci azzuffiamo scherzosamente sino a rimanere senza fiato e nella lotta la mente si libera finalmente dalle varie paure che vi si erano ammucchiate come se fosse il ripostiglio destinato a conservarle. Tuttavia il miracolo dura poco; mi ricordo gli occhi gonfi della nostra cara regina, il suo aspetto accigliato e negletto mentre lo avrebbe naturalmente benevolo e splendente, e mi sento vincere dal dispetto per chi so io. Vorrei far sacrificio di ben altro che del sonno perché tutto tornasse come prima, e potessimo scrollarci di dosso il malocchio in modo che si posasse, con le tormentose conseguenze che lo distinguono, sopra i nemici della regina, meritevoli addirittura del fuoco dell'inferno, e insomma d'una pena eterna. Oh, come vorrei essere, invece di fragile e inoffensiva fanciulla la quale conosce ben poco della vita essendo, fra l'altro, tuttora vergine, un cavaliere potente e invincibile per mettermi al servizio di Vostra Signoria e non aver pace né concederla prima d'aver distrutto quei vostri avversari subdoli, crudeli e in ogni senso spregevoli. I loro volti non riesco a scacciarli dal sonno, finché la loro presenza non diventi tanto insopportabile da ridestarmi. Sì, Signora, vorrei essere nata uomo e rivestire i vostri colori per non più deporli.

RIZIO — Voce dell'innocenza che per esser tale merita di venire accolta, considerata e apprezzata è certo quella che abbiamo ascoltato or ora. Non se ne possono negare sincerità e passione, infine verità, anche se espresse ingenuamente. Ma dopo averla



Lorenzo Viani: *Lo scalo dei renai* (1932)



sfrondata degli abbellimenti che vi appose l'entusiasmo, dovremo riconoscere che c'è in essa quanto noi stessi pensiamo di tutta la storia; il succo cioè dei timori e dei dubbi che ci assillano e non riusciamo a risolvere, nonché dei propositi che ci animano non appena vince la voglia di non restarsene con le mani in mano mentre s'addensano le minacce. Anche se ci sforziamo di occupare in pensieri più gradevoli la mente quando sarebbe già un bel risultato tener lontano quelli sgradevoli, la ragione ci suggerisce, Signora, non appena ci convinciamo a darle ascolto, che non abbiamo motivo di rallegrarci mentre molti ne esistono capaci di suscitare rammarico e allarme. La voce apprensiva di questa cara ragazza risuona come un ammonimento a stare in guardia e ad agire.

SECONDA DAMIGELLA — Io non so fare discorsi altrettanto belli di quelli delle mie compagne, che si attirano l'approvazione di tutti anche se almeno per una metà sono frutto della tendenza al fantasticare così diffusa fra le ragazze e che esse sanno mescolare abilmente alla parte di vero. Eppoi, ho ben poco da aggiungere... salvo che se il re persisterà nell'usare sempre meno della scaletta là in fondo, che sappiamo bene dove conduce, sarà un male per tutti. Preferivo i tempi in cui era un continuo va e vieni con la camera della regina, anche se ci sentivamo trascurate, e a ragione, dalla nostra signora. Eppoi, a quel sintomo di tempi diversi, se ne aggiunge un altro, non meno preoccupante per coloro cui sta a cuore la pace in famiglia. Non c'è gonnella che gli capiti a tiro su cui il re non allunghi le mani; questa bramosia è diventata addirittura una favola. Galante, siamo d'accordo, è sempre stato, e ci abbiamo riso su tante di quelle volte insieme a Sua Signoria perché nessuno pensava a male, e le vittime meno di tutti. Ma oggi il contegno di questo marito che trascura la moglie non può esser preso alla leggera. Non mi meraviglio che il signor Knox ne approfitti per accusarlo di dissolutezza, benché mi renda conto che è facile prestar fianco alle critiche essendo re. Ho parlato più di quanto mi ripromettevo, e ho detto cose sgradevoli. Ma non avevo l'intenzione di mancar di riguardo alla regina. Sono disposta a farmi tagliare la lingua, se questa ne deve essere la punizione.

MARIA STUARDA — Non sono le parole che hanno potere d'offendere, anche se è difficile restarvi insensibili, e una donna reagisce di solito ad esse più che ai fatti. Mi pare tuttavia che sia venuto il momento di metter bocca anch'io su casi che riguardano esclusivamente la regina, e addirittura il regno, dopo che tutti voi avete detto la vostra. Solo Rizio si è mantenuto sulle generali... da lui, un'opinione recisa non l'ho ancora ascoltata. Eppure, non è in questa circostanza che mi sento di lodarne la discrezione; mi piacerebbe proprio che le sue labbra, di solito così eloquenti, si dimostrassero perlomeno sincere. Da chi, se non da lui, posso pretendere la verità? Si dice sempre che è debito degli amici di non nasconderla.

RIZIO — Sapessi qual è, non l'avrei certo nascosta a Vostra Signoria. Ma poichè ne vengo richiesto esplicitamente, anche per non avvalorare il sospetto che vi siano motivi reconditi tali da non farmi onore, per non esprimerla cercherò di esporre alla buona come la penso; certe cose le ho osservate direttamente, altre mi vennero suggerite da Vostra Signoria col suo contegno. Il dissidio col vostro coniuge, che i pettegolezzi delle vostre fanciulle hanno rivelato, e posso anche persuadermi che gli si debba imputare... ma su questo argomento non mi spingerò più avanti, disposto perfino a contravvenire a un vostro ordine, se doveste impartirmelo... Il matrimonio conosce alti e bassi; è la condizione per durare tutta la vita per la quale è fatto. Ma su questo punto non voglio farmi complice di chiacchiere che, se pronunciate da chi possiede attenuanti, come la poca età e il sesso, possono venire scusate, mentre non lo si può se chi le va facendo non ha scuse. Il fatto è, ad ogni modo, che se i vostri rapporti col re che vi deve una corona ambita per quanto nuda d'effettivo potere, sono affar vostro, il matrimonio non è possibile considerarlo diversamente da un affare pubblico che riguarda tanto l'infimo, quanto il più elevato dei sudditi. Nessun tentativo di mantenerlo nel recinto della vostra intimità, cui avete certo diritto pur essendo regina, avrebbe successo. Ora questo matrimonio, bisogna riconoscerlo, fu celebrato a dispetto dei diavoli e dei santi; non c'è nessuno che gli abbia fatto buona accoglienza, in Scozia e fuori. Anche i lord che si erano pronunciati favorevolmente si dichiararono poi ostili, e serve poco che alcuni degli ostili si siano ricreduti, tanto sono disposti a mutar bandiera alla prima occasione. Meglio aver a che fare, allora, con uno come il signor Knox, il quale sappiamo tutti come la pensa e non muta opinione da un giorno all'altro. Nomi, però, non ne voglio fare; dico soltanto che sembra ci abbian preso tutti a noia. Anche chi dovrebbe aiutarci lo fa a chiacchiere, e prego non giunga mai il momento da dover verificare se era diffidenza mal riposta; non chiederei di meglio che venire sbugiardato. Infine, la religione è essa medesima un pretesto; dietro le contese fra riformati e papisti si nasconde il desiderio di arraffare il più possibile. Confesso a Vostra Signoria che temo a volte per la vostra sicurezza personale, e se non ritenessi che gli Scozzesi preferiscono aver sul trono una donna, sia pure papista, ne tremerei addirittura per voi anche in questo momento, e solo l'attaccamento alla vostra persona mi tratterrebbe dal prendere il largo, camuffato per sottrarmi ai fantasmi cui danno corpo, al mio sguardo, le ombre della sera.

MARIA STUARDA — I nomi che ti rifiuti di pronunciare, Rizio, li posso far io che non ho riguardi da osservare. In testa metto, alla pari fra loro, quelli di mia cugina d'Inghilterra e del conte Murray, il fratello bastardo che inutilmente innalzai per tenerlo amico, e dapprima avversò il mio matrimonio, quindi, ravvedutosi, si riappacificò con Lord Darnley, ma più tardi pose nuovamente mano alla ribellione, e ormai non so neppur

io da che parte tenga, ma certo soffia nel fuoco tutte le volte che sta per divamparne uno. Ecco due nemici che non si dichiarano, ma sono acerrimi, più pericolosi d'altri in quanto si comportano come se vedessero in me l'ostacolo principale alle loro aspirazioni, e sobillano di continuo or questo or quel partito allo scopo di mantener disunita la Scozia e favorire gli eretici, fazione fra quante mai deprecabile e impudente. Così mi dico che il contegno del re nasconde manovre altrui che, approfittando della sua debolezza, insidiano il regno, alimentano i suoi vizi, ne incoraggiano le ambizioni e fomentano il disamore verso la sposa legittima non tanto allo scopo di perderlo, ma per colpire, attraverso lui, la regina. Fra gli svantaggi del cingere una corona, tra le cause d'infelicità che le si accompagnano, come non porre l'inevitabile spettacolo di nefandezze da cui i comuni mortali sono esentati più facilmente? Per quanto la nostra natura ne repugni, la sorte non ce ne fa grazia. Fossimo una creatura qualunque della nostra stessa età, e avremmo forse un concetto migliore della vita... Ma il trono su cui sediamo, l'altezza dalla quale osserviamo le cose, ce le mostrano senza infingimenti costellate di brutture a cui vorremmo ribellarci, e talvolta lo tentiamo, ma con scarso esito. Più in su la sorte ci ha posti, e meno possiamo sottrarci alla vista del male, come se fosse uno scotto da pagarsi alla sua menzognera e ipotetica natura. Chi mai, quando nasca in una capanna, si vide osteggiato da quelli medesimi del suo sangue, e vituperato, tradito quando addirittura non se ne auspica, e si cerca di procurarne, la morte? I nostri innocenti convegni sono da qualche tempo l'unico momento del giorno in cui mi distraigo da pensieri neri e attaccaticci come la pece, e in quanto alle notti, le trascorro spesso ad occhi aperti ascoltando muoversi nel ventre un figlio a cui non sono sicura di poter legare quel regno che gli compete di diritto perché in un paese dove i bastardi assediano i troni, nessuna barra offusca la sua primogenitura. Checché ne dicano i lord, sarà finalmente un re legittimo. Oh, celebriamo le nostre nozze sotto altri auspici, che non si sono avverati appieno, e nessuno potrebbe invece sostenere di sì... Ma un frutto lo hanno pur dato.

RIZIO — Signora, chi avrebbe osato sostituirsi a voi per dire le cose che avete detto... E se, dopo averle ascoltate, ci lasciassimo cogliere dal panico, credo che nessuno potrebbe muoverci rimprovero. Ma voi siete, dopo tutto, la regina; chi comanda, in questo paese, siete voi. I vostri servitori, i più fedeli, li proteggerete, non è forse vero? contro chiunque. Servirvi è un privilegio che solo coloro a cui è toccato possono apprezzare completamente, ma niente può compensare una testa perduta. Vorrei sentir la mia bene attaccata sul collo e non alla mercè di un capriccioso mutar del vento.

MARIA STUARDA — Oh, Rizio, non vorrai tradirmi anche tu per un titolo o per denaro. Puoi ricevere da me sia l'uno che l'altro, senza bisogno di patteggiare con i miei

nemici. Il re di Francia mi deve restituire tuttora la dote intatta, e basta la mia firma in calce a un brevetto per annobilitare il primo venuto.

RIZIO — Più rifletto alla situazione vostra e del regno nonché, se me ne fate grazia, alla mia, e più mi meraviglio che si sia presa finora così alla leggera. Non si rimedia a nulla a starsene con le mani in mano; qualcosa bisogna pur fare. Ora io dico: se è vero che i nemici si propongono d'impadronirsi del re per usarlo in guisa d'arma subdola e insieme appuntita, bisogna per prima cosa opporsi al rapimento. Se ritornerà uno sposo amorevole, avremo parato il colpo. Ma tocca a voi, Signora, sedurlo se è necessario una seconda volta; in ciò, nessuno può sostituirvi.

TERZA DAMIGELLA — Sono stata con le orecchie tese, lo confesso, anche se molte cose non sono riuscita a capirle. Ma il significato di quest'ultima non m'è sfuggito. Non è la prima volta che sento parlare di baruffe tra moglie e marito, tanto da convincermi che non siano poi questa rarità. Ne imparai, anzi, di belle in proposito, poco adatte per orecchie di fanciulla che non sa niente del matrimonio. E neppure mi mancò l'occasione di ascoltar progetti per conquistarsi l'amante; il modo come a noi donne conviene di comportarsi nella circostanza lo udii descrivere senza infingimenti. Sono tutte vicende che inducono a meditare le fanciulle, quando non ci costruiscano sopra addirittura castelli in aria... Una certa esperienza sui sentito dire la compiono ad ogni modo. Così, se è vero quanto sostiene il signor Rizio, che bisogna riconquistare il re, e ricordando come si comportava quando si chiamava soltanto il signor Darnley e ciò che allora gli piaceva di più, pare anche a me che tocca alla regina darsi da fare. Non sono però d'accordo che noi non si possa darle una mano; possiamo invece aiutarla, eccome... Intanto al signor Darnley piace il lusso; vuol vedere bei vestiti, gioielli e ornamenti in abbondanza. Lui stesso si lascia dietro una scia di profumo peggio d'una donna. La regina, a mio parere, si veste troppo semplicemente da un po' di tempo a questa parte.

PRIMA DAMIGELLA — La regina è così bella che non ha bisogno d'agghindarsi per essere la più bella donna del regno. Anzi, da che è stata messa incinta è più bella che mai. Nessuno la può vedere senza innamorarsene, e se è vero che ha dei nemici, costoro posson essere solo amanti delusi. In quanto al re... be', è tanto bello lui pure. Due persone così belle, fatte apposta l'una per l'altra, che si son viste e prese, ed è impossibile non si riesca a riappattumarle.

SECONDA DAMIGELLA — Mi viene un'idea e la vendo per ciò che vale: organizziamo una festa, e invitiamo il re...

TERZA DAMIGELLA — ...E che la regina indossi il suo vestito più bello, quello con cui andò a nozze. Vedremo se lo sconsiderato saprà resistere a vezzi che già una volta resero molle come cera un cuore il cui difetto è semmai la volubilità, non certo la durezza. Si tratta di metterlo alla prova... e magari di scommettervi sopra fra noi.

PRIMA DAMIGELLA — Oh, sì, facciam festa... È bella cosa di per sé, e di tutto il resto io non capisco un'acca. Oh, la musica, il canto, la danza...

MARIA STUARDA — Siete delle pazzzerelle, e vi comportate come tali. Ma in quanto avete detto c'è del vero, anche se non credo nell'utilità di assecondarvi. Servirà ad ogni modo a saggiare l'umore del re... e a disperdere definitivamente illusioni cui il disgusto per un ubriacone ha già assestato colpi mortali.

RIZIO — Cioè a far precipitare una situazione che del resto così non può durare. Sapremo finalmente di che morte si muore, come si dice al mio paese.

TERZA DAMIGELLA — Venite, allora, Signora, e consegnatevi alle vostre ancelle, fiduciosa che vi sapranno adornare in modo da rendere sfolgorante una bellezza che non sembra possibile accrescere. Neppure l'uomo meno portato all'amore saprebbe resistere. Usarne toccherà poi a voi.

SECONDA DAMIGELLA — Il necessario sta tutto in quel grande forziere, là in fondo.

PRIMA DAMIGELLA — Che felice risoluzione... Ecco cambiato da così a così un giorno che sembrò male incominciato.

MARIA STUARDA — Mi metto nelle vostre mani. Vi affido il mio corpo perché vi adoperiate intorno ad esso nei modi che l'astuzia femminile vi suggerisce, e con gli ingredienti che fanno al caso. Benché colui a cui lo destinate mi abbia detto più volte che lo preferiva così com'è, un po' di belletto può giovare.

TERZA DAMIGELLA — Mi occuperò io dei cosmetici. Occorre averci garbo per non sbagliare il dosaggio.

PRIMA DAMIGELLA — Io, dei gioielli. Oh, le perle, i rubini, gli smeraldi... Splendono come se ci battesse sempre il sole, o come se fosse sempre una notte di luna.

SECONDA DAMIGELLA — Ai vestiti provvedo io. Da bambina passavo giornate a rivestire le bambole.

MARIA STUARDA — Andiamo allora a mettere a punto le nostre armi incruente. Ho paura però che la situazione ne richiederebbe di un tipo diverso, meno innocuo.

RIZIO — Io invece spero che il progetto delle ragazze si dimostri sensato proprio a causa della sua apparente futilità. Si dice comunemente che le donne ne sanno una più del diavolo; ma nel nostro caso dobbiamo competere con uomini avveduti. Ad ogni modo è meglio non pronunciare certi nomi infernali per non correre il rischio di veder apparire subitaneamente l'interessato, sempre disposto ad equivocare intorno alle ragioni che spinsero a ricordarcene. Fingere d'essere stato chiamato da chi non ci pensa nemmeno è uno dei suoi trucchi favoriti. Ahimé, sta arrivando il signor Darnley. Se non travedo, è lui. Non è certo il diavolo, ma neppure uno stinco di santo. Non posso fidarmene, e meno a proposito non potrebbe giungere; nessuna donna ci guadagna a esser vista mentre fa toletta. Arriva in ora fuori del normale, con un seguito numeroso e dopo aver disertato da troppo tempo il letto della moglie perché la sua presenza non assuma già essa un significato anormale. Debbo avvertirne la regina? Dare l'allarme a tutti? Almeno io converrebbe mi nascondessi. Ma dove? Non c'è luogo sicuro quando l'avversario è dentro le mura, e oltretutto non sono più a tempo. Prepariamoci a fingere con un volto di pietra. Giorno colmo di contrarietà, questo; giorno infausto, da ricordarsene se ci riesce di arrivare a domani. (*Entra Darnley*).

SCENA SECONDA

DARNLEY — Cerco la regina... e chi trovo? Rizio. Costui per lo meno si può essere sicuri di averlo sempre tra i piedi. L'immane Rizio. Ebbene, non voglio privarmi della soddisfazione di renderti, Rizio, il riconoscimento che meriti, d'essere servitore assiduo di mia moglie e colui sul quale la regina può contare in ogni circostanza, da quando il sole si levò a quando va sotto la luna, oltreché nella buona e nella cattiva sorte. Ma che dico mai? La fortuna, fra queste pareti, non può mostrarsi che benigna, e cioè la dea, libera da bende e da travestimenti, insomma lei, la Fortuna senz'altri appellativi da aggiungerle o da toglierle; e tu ne sai qualcosa, non è vero, almeno se si deve credere al lusso del guardaroba, ai copiosi gioielli, non tutti, è equo riconoscerlo, di buon gusto, che porti addosso, alla grossa pietra che ti splende sul berretto che tieni in testa quasi tu fossi nelle tue stanze e non in quelle della regina, al suo cospetto e a quello del re...

RIZIO — Voi, Signore? Non vi avevo sentito giungere e mi avete fatto paura. Sì, certo, sono qui... e sempre dove posso rendermi utile alla mia padrona. Così, se devo prendere le vostre parole per quel che vogliono dire, senza attribuire importanza al tono con cui le avete pronunciate perché altrimenti il loro senso cambierebbe, devo ringraziarvi

per la lode benché non l'abbia ancora meritata, essendo facile servire la propria signora nella sorte felice... e del resto mi auguro di non doverla mai meritare a causa del suo mutare... All'apprezzamento fatto con animo completamente diverso sul mio abbigliamento, risponderò invece, Signore, che non riflette i miei gusti, i quali sono semplici come richiede la modestia della condizione in cui sono nato, bensì il riguardo che debbo alla nostra sovrana che mi faccio sempre scrupolo e sono lieto di dimostrarle in qualsiasi circostanza e sotto qualsiasi forma. In quanto alla pietra che orna il mio berretto, foste voi a regalarmela, e l'ho sempre esibita a riprova della vostra liberalità e per memento della riconoscenza che vi debbo nel caso avessi, anche solo per un istante, a dimenticarmene. Il permesso di tenere in capo me l'ha poi concesso la regina a causa di una cattiva flussione di cui soffro da qualche giorno. Ma se non mi aveste colto di sorpresa, arrivando quassù quasi di soppiatto dopo un secolo che non vi si vedeva, non avrei mancato di rendervi quei segni esteriori d'ossequio che mi affretto ora a compiere e non mi costano nessuna fatica perché corrispondono ai miei sentimenti per voi.

DARNLEY — Eh, quante chiacchiere... Lo so che a parole con te non ce la faccio. Coi pari tuoi, dotati di lingua lunga e forcuta, bisogna usare armi diverse, e chissà che o prima o poi... né potrebbe essere poi tanto lontano... In quanto alla pietra, però, hai ragione tu, e non soltanto la riconosco, ma ci vedo, come se lo riflettessero torbido e malsano le sue acque anche troppo pure, uno di quei granchi che prendo troppo spesso nel giudicar le persone e non riesco a evitare per quanta buona volontà ci metta. Erano i giorni, lo ricordo per giustificarmi, in cui avevo ragione di ritenerti amico per quanta oggi ne possiedo per vedere in te un falso alleato, un bugiardo impenitente, infine un traditore della peggior specie su cui devo trattenermi per non alzare la mano... Che fai, scappi? È questa la considerazione che porti al re? Vieni qui, a ricevere il carico di legnate che ti farò l'onore d'assestarti io stesso sul groppone.

RIZIO — Non ho intenzione di sottrarmi alla vostra ira, Signore, anche se la considero ingiustificata. Ma non vorrete abbassarvi a battermi in presenza di Sua Signoria. E se continuerete a trattarmi da servo, accetterò dalla regina quel titolo di nobiltà che sinora respinsi umilmente e che mi porrà al riparo dai vostri oltraggi.

DARNLEY — Pusillanime che non sei altro. Questo tipo si permette di lanciarmi una sfida nascondendosi dietro una gonnella. Ebbene, voglio proprio darti una lezione, fosse pure davanti a chi travede nei tuoi confronti.

MARIA STUARDA — Smettila di accapigliarti con Rizio, marito mio, e riserva tutta l'attenzione a tua moglie, per una volta che ti si vede. Non mi getti le braccia al collo?

Sono così imbruttita da quando aspetto il figlio che abbiamo generato insieme? Su via, vieni a darmi quel bacio che mi fai desiderare da troppi giorni a questa parte.

DARNLEY — Accipicchia, Signora, altro che imbruttita... Siete bella da levare il fiato, e se il fatto d'aspettare un bambino facesse a tutte le donne un simile effetto, biosgnerebbe incominciare a mettere in stato interessante quelle brutte. Un bacio ve lo dò volentieri, eccome. Ed anzi, approfittando che vi trovo in una disposizione propizia, vi dirò che ero venuto a giustificarmi e a chieder perdono per avervi trascurata in questi ultimi tempi in modo da espormi al biasimo, e a manifestarvi il proposito di comportarmi diversamente per l'avvenire, restando fedelmente al vostro fianco com'è dovere per un marito che non voglia trovare il letto riscaldato dagli altri, e partecipando al governo dello Stato come deve fare un re che non s'accontenta d'esserlo solo di nome... Sì, Signora, in questi ultimi giorni ho fatto un esame di coscienza e ho deciso di dedicarmi in avvenire esclusivamente a voi e alla Scozia, così da permettervi, trovando l'appoggio che finora cercaste altrove e di cui una donna non può far senza in chi è tenuto per legittimo contratto a prestarvelo e insomma in seno alla famiglia, di licenziar su due piedi gli avventurieri di cui vi siete circondata per eccessiva credulità e fiducia mal riposta, ai quali non parrà vero di cavarsela col prendere prontamente il largo quando meriterebbero perlomeno di venir sottoposti ai tratti di corda e altri lacchezzi del genere, allo scopo di tirar fuori da gole nefande il racconto delle mene a cui si dedicavano segretamente, tanto più a danno vostro quanto più vi si proclamavano fedeli.

MARIA STUARDA — Mi fa piacere di ascoltar disposizioni così sollecite insieme della mia vanità donnesca e del mio decoro di sovrana, e che corrispondono con tanta esattezza alle mie aspirazioni più segrete, alle speranze più a lungo vagheggiate; le quali, proprio per essere in contrasto col tuo atteggiamento verso di me in tempi recenti, mi rassicurano sulla loro sincerità e diventano la prova di un ravvedimento che, se mi coglie di sorpresa, mi consola. È molto meglio restar nubili che aver marito e sentirsene disprezzate. Così, non solo eccomi disposta a dimenticare d'esser stata trascurata oltre il lecito e certo più di quanto anche una donna comune sarebbe disposta a tollerare, ma voglio dimostrarvi la mia soddisfazione col proporvi di far di nuovo letto insieme. C'è però una parte del discorso che non capisco, ed è quella dove parli di avventurieri che vivrebbero a corte sotto la mia protezione nonostante siano infidi e in ogni senso deprecabili. Se questa gente esiste realmente, vorrei conoscerne i nomi per consegnarli al capitano di giustizia, o addirittura, se lo meritassero, al boia.

DARNLEY — Andate là, che avete capito benissimo a chi alludo; gente forestiera, e in tutti i modi estranea alla Scozia, che converrà se ne ritorni al più presto di dov'è venuta.

Ammesso tuttavia che le rimanga il tempo per farlo; io, garanzie in proposito non mi sento di darne.

MARIA STUARDA — Conoscendo i tuoi umori verso i miei amici e chi mi vuol bene, posso provarmi a indovinare a chi alludi. Ma il nome che vien fuori è così al disopra dei sospetti che mi ritrovo nell'incertezza. Vorrei proprio che fossi tu a pronunciarlo, se ne hai il coraggio.

DARNLEY — Di chi volete che sia se non di Rizio? È a lui che alludo, e aggiungo che ho mitigato una giusta ira la quale solo espressioni che vorrei risparmiarvi potrebbero rappresentare interamente. A meno di non esser costretto a sputarle fuori, me le terrò dentro come il malloppo d'erbe medicinali di sapore ingrato che uno inghiotte perché il male lo impone; Rizio, l'immane, che si è sempre sicuri di incontrare dove siete voi, anche nelle stanze più appartate, più intime, quelle che occorre attraversare per giungere alla camera nuziale; che gode di privilegi troppo superiori al suo stato e tali da confondersi persino con quelli del re vostro marito. Il vostro Rizio, Signora. Come vedete, non ho riguardo a farne il nome... E poiché siamo in argomento, non sarà per lui che avete indossato quel vestito regale che vi fa apparire in tutto il vostro splendore? Non potete averlo fatto in mio onore, ignoravate che sarei giunto proprio ora in visita, io, l'unico che può essere ammesso legittimamente a goderne. Non è facile, lo so, confessare la vera ragione d'un addobbo così straordinario, e neppure la si può celare con successo sotto una menzogna. A chi avete dato convegno, se costui non è Rizio? Un marito ha diritto di mettere a prova l'onestà della moglie, sia pur essa regina.

MARIA STUARDA — Non è possibile, allora, ai nostri rapporti coniugali durare nella schiarita più del tempo sufficiente a prenderne coscienza e riassaporare quanto possiedono d'ineffabile? Codesto chiarore è stato appena intravisto e subito si fa di nuovo notte. Eppure, avevo davvero sperato che la tua visita preannunciasse una seconda luna di miele, traendo anzi un fausto auspicio dal suo coincidere con certi progetti di cui questo abito che indosso e gli accorgimenti che le donne mettono in opera per accrescere la loro avvenenza, o procurarsela se non la possiedono, da me usati a profusione, erano solo un principio d'attuazione. Se tu, Darnley, sei venuto qui oggi per ritrovare una moglie... ebbene, questa moglie si riprometteva a sua volta di riconquistare il marito, e non si può tenerle rigore di prepararsi aguzzando le proprie armi, e cioè quelle tipicamente femminili. Ecco tutto. E quel Rizio che parimenti accusi e di cui minacciosamente chiedi il licenziamento, è stato lo zelante patrocinatore d'un tentativo che non ho perso la speranza di veder trionfare, anche se non è facile di venire a capo d'una diffidenza dove l'autentico si mescola all'adulterato nel comporre

un sentimento inscindibile. Fosse realmente il tuo uno scoppio di gelosia... Non chiederei di meglio che sopportarne gli effetti nell'oblio della distanza che ci divide e che neppur io posso colmare.

DARNLEY — Allora questo abito, quel belletto, i profumi, tutti gli artifizii messi in opera per sedurre e che non sfuggono a chi vi conosce? Non sostenerete che vi siete fatta bella per figurare con le vostre damigelle o agli occhi di Rizio. A meno che Rizio... Costui appare sempre dietro la regina come un genio per me di cattivo augurio.

MARIA STUARDA — Sappi dunque che mi preparavo a dare una festa a cui invitare tutti coloro che ci sono fedeli. Avevo questa intenzione e mi preparavo ad attuarla per mettere un sasso sui dissapori coniugali e insieme col proposito di provarmi a separare il grano dal loglio. Tra mio fratello che intriga con la regina d'Inghilterra e i miei lord turbolenti che non si sa mai cosa vogliano; con un marito che non si fa vedere e spinge a temere il peggio, una povera donna non riesce spesso a metter ordine nei pensieri, e deve applicarsi ad enumerare i suoi diritti all'esistenza fino a riprender possesso della coscienza di sé e della propria grandezza che insensibilmente era andata smarrendo. Una festa sembra, lo riconosco, uno strano rimedio a questi guai; un ripiego futile e un mezzo inefficace per vincere gli avversari. Ma essa ci era parsa or è poco impregnata di tanta vigoria e di tanta speranza che ci eravamo messi immediatamente a prepararla acciocché non passasse troppo tempo fra l'idea e l'attuazione quasi nel timore che l'entusiasmo con cui l'avevamo accolta non sarebbe potuto durare. Confesso ora che le mie vesti sontuose si stanno svuotando purtroppo anche per me d'ogni significato benché solo pochi momenti fa ne apparissero ricolme; se non mi giunge soccorso da qualche parte, mi ritroverò presto nelle condizioni di prima e forse peggio, svuotata d'illusioni e il cuore secco. Oh, Rizio, i nemici sono di nuovo alle porte, i palesi e gli occulti; che cosa non dovremo ancora sopportare... Manda via le ragazze, che almeno esse non odano, non vedano...

DARNLEY — State vaneggiando, Signora; nessuno vi minaccia e non è certo per voi che dovete temere. Una festa, avete detto? Una grande festa che serva a cambiare le cose da così a così? L'idea non dispiace neppure a me; ed era tutto il giorno che andavo rimuginando la necessità d'inventare qualcosa per toglierici d'imbarazzo, ma ad una festa non avevo pensato, e la soluzione non mi sembra macabra come potrebbe anche apparire. Rizio, che ad ogni modo è di troppo... ma per una festa dopotutto, si ha bisogno di musici e di poeti, non se ne può far senza, ed è fra l'altro il compito che s'addice a uno come lui, e lo rimette naturalmente al suo posto... Un menestrello, non un segretario tuttofare...; è la sola veste in cui può sopravvivere persino Rizio. Ebbene, vi avverto però che io stesso non arrivavo a mani vuote, benché non mi

aspettassi di certo di trovar mia moglie in maschera, o meglio con addosso l'abito da cerimonia, che se non sbaglio, è quello delle nozze. Avevo cioè ordinato di testa mia, se non proprio una festa, per lo meno un festino, cioè un pranzo un po' più succulento di quanto non è mai stato possibile ottenere per ordinario alla nostra mensa, dove non ci hanno mai viziato. Un festino che fosse una sorpresa per voi in attesa d'esserlo per entrambi, e cioè destinato a fungere da auspicio favorevole. In effetti, mi sono tirato dietro tutto l'occorrente; è tutto qui fuori nelle ceste, e basta che batta le mani perché i servi accorrano e dispongano l'apparecchiatura. Il cibo mi fu garantito da chi se ne intende; ho l'acquolina in bocca dal momento che lo carcai sulle mule che servono per le scampagnate. Seppelliamo allora i nostri sentimenti, fosse pure per il momento, cioè a dire salvo lasciarli ricrescere se proprio non se ne potrà fare a meno, e si manifesteranno di nuovo con la virulenza della gramigna. Su, sediamoci a tavola. Il nostro Rizio potrà assolvere la funzione di copiere, incombenza da cui si è cavato altre volte a meraviglia anche se gli mancano i prescritti quarti di nobiltà per ricoprire ufficialmente la carica.

RIZIO — Se permettete, Signore, e con l'approvazione di Sua Signoria, preferisco prender congedo. I sentimenti che vi animano e che tutti fanno voti non siano fuoco di paglia, nonché quelli nutriti per voi dalla regina e che essa è ansiosa di manifestarvi, hanno maggiori probabilità di svilupparsi lontano da presenze estranee. La mia persona non è poi la più adatta a servir da testimone a una riappacificazione che ho auspicato, ma verso la quale, mentre sembra realizzarsi, ricomincio a nutrire una diffidenza su cui non sarebbe di buon gusto insistere proprio ora, e che mi si potrebbe accusare di non aver tenuto per me nel caso che i fatti le dessero ragione.

DARNLEY — No, Rizio, rimani qua. Non è il momento, questo, di piantarci in asso; non ci conviene di privarci di te proprio quando puoi servire a qualcosa, né a te di varcare una soglia la quale, almeno fin ora, è bastata a difenderti da coloro che ti hanno come fumo negli occhi. Io, ad ogni modo, se fossi in te non lo farei... Dunque, attenzione: batto le mani e il miracolo si compie. (*Entrano i servi con le vivande*). Bene, il miracolo è avvenuto, ma perché sia completo occorre che le pietanze mantengano al gusto quanto promettono all'olfatto. Sedetevi, moglie, e prendete di questo capriolo che i miei cani stanarono per me e io inseguì per voi in foreste dove, per una volta, non erano i laird a tendersi imboscate tra loro nello stesso modo che i ragazzi giocano a rimpiazzino, o a radunarsi nottetempo per tramare contro il sovrano. Per contorno, occorre accontentarsi di ciò che passa il convento, le solite patate; ma promisero di renderle gradite al palato con una guarnizione d'erbe aromatiche e di ingredienti d'ogni genere, con cui i cuochi si fanno vanto di rendere appetitoso qualsiasi cibo. A me riservo un cosciotto intero; l'emozione di rivedervi, ha aguzzato una fame che

si era già sviluppata durante il viaggio e che non basterà un pasto a saziare. Buon appetito, Signora, e tu Rizio, mesci dunque alla padrona di quel vino che ho fatto venire dalla Francia, persuaso di compiere opera gradita a lei, se è vero che ha un debole per tutto ciò che si fabbrica in quella nazione e non è una falsa voce messa in giro dai riformati per calunniarla. Su, bevete; buttate giù un bicchiere ricolmo; renderà inutile con un rossore naturale, il trucco che le damigelle vi cosparsero sulle gote.

MARIA STUARDA — Non ti ho mai sentito parlare come oggi, né prima d'ora avrei creduto possibile che potessero uscirti di bocca espressioni che celano un animo meno semplice di quanto non ti viene attribuito di solito da chi è persuaso di conoscerti bene, e s'inganna. Ciò che la bocca manda fuori non è l'esatto conio del pensiero, a meno di non immaginare che vocaboli adoperati da tutti, e sul cui significato non c'è da sbagliare, siano improvvisamente usati per esprimere cose completamente diverse e fuor del comune. Così, mentre avrei voglia d'abbandonarmi alla gioia per la piega che prendono le vicende, non riesco a scacciare un senso di inquietudine che impedisce a quel sentimento di maturare e, col tenermi nell'incertezza, sciupa tutto. Il tono della tua voce, marito mio, possiede un che di febbrile, di aggressivo che smentisce la benevolenza di cui dovrebbe essere il riflesso, tanto da convincere che è solo apparente, e conferisce all'insieme un che d'irreale, quasi stessimo vivendo nella pelle di un altro, casi che non ci riguardano. In questa situazione non so che cosa pensare e che credere; se abbandonarmi ingenuamente al flusso di un sentimento che mi ripaghi d'essere stata negletta troppo a lungo proprio da chi doveva aver cura di me, o dando il passo alla diffidenza, fare orecchio da mercante a lusinghe che rischiano di rimanere sterili. Ora come ora, però, stanca di temere mali imprecisati, desidero poter riporre in te tutta la fiducia che un marito ha diritto di pretendere dalla moglie, e di cui non vorrei mostrarmi avara. Oh, come ambisco che i nostri rapporti ritornino quelli d'una volta... Siederò a questa mensa nelle migliori disposizioni, e augurandomi che non nasconda, sotto la sua pacifica destinazione, nessun trabocchetto.

RIZIO — Non fidatevi, Signora. Non lasciatevi trarre in inganno da un comportamento troppo diverso dal consueto per non ridestare il sospetto già provocato da interesse, per cui vi troverete presto a pentirvi d'averci creduto. La sirena non canta soltanto per i marinai, e si può far naufragio anche senza trovarsi in mare.

DARNLEY — Maledetto intrigante e corvo del malaugurio. Mi domando se esista sotto la cappa del cielo un altro emerito briccone del tuo stampo. Parla per te, ad ogni buon conto. E vattene fuori dai piedi; la regina la servo io. Non sarà mai così sicura da oltraggi come quando ci sono io presente.

MARIA STUARDA — Calmati, Darnley, non prendertela con Rizio anche se oltrepassa, per zelo verso di me, il compatibile. Tu stesso hai riconosciuto che nei suoi apprezzamenti è guidato esclusivamente dalla volontà di servirmi con scrupolo quasi che il farlo senza esagerare fosse venir meno al compito per cui lo paghiamo con la nostra considerazione e l'affetto che si deve ai servitori leali. Eccede, ma a fin di bene; ne va tenuto conto. E tu Rizio devi ricordare sempre con chi parli prima di emettere accuse le quali, infondate come sono per nostra fortuna, ti danneggiano nell'estimazione delle persone dabbene, e ti creano nemici. Scusati col re, e meschi il vino come ti è stato chiesto.

RIZIO — Signora, non vi accorgete che siamo traditi? Date mente, ve ne scongiuro, alle mie esortazioni a aprire gli occhi. Poco fa il cortile rigurgitava d'armati, e vi ho riconosciuto in mezzo certi ceffi che avete bandito dalla vostra presenza e solo col riapparire ostensibilmente, lanciano una sfida spavalda forse nella speranza che venga raccolta. Costoro stanno già salendo le scale; non udite anche voi, se facciamo silenzio per un istante, un rumor di ferri che si urtano, uno scalpaccio, un parlottare...? Ecco, udite; sono ormai dietro la porta con i loro lunghi pugnali. Oh, signora, regina, siamo perduti, ed è troppo tardi per lanciare l'allarme e ricevere aiuto.

MARIA STUARDA — Evvia, Rizio, stai passando il segno e io stessa non potrò prender più la difesa di chi smise d'usare ad un tratto del senno di cui era provvisto, e si mette a farneticare dietro visioni che solo la sua momentanea follia può giustificare...

DARNLEY — Nessun pugnale si leverà mai a minacciar la regina. Ma tu, Rizio, tu puoi darsi che debba pagare anche per gli altri.

RIZIO — Eccoli, udite? Son qui fuori e aspettano il momento propizio per entrare...

MARIA STUARDA — Effettivamente, un percuotere come d'armi fuori del fodero... Chiedo ora a te, Darnley, di darne una spiegazione a cui si possa credere. Armi che urtano, si direbbe, nello stretto del pianerottolo. Stavolta Rizio ha ragione; un suo sesto senso, prima delle sue orecchie, ha percepito qualcosa d'anormale. Allora, marito, perché taci? Sto aspettando una risposta. La regina di Scozia non dovrà più sentirsi al sicuro neppure nella sua casa?

RIZIO — Vi avevo avvertita, Signora; si congiura la vostra perdita da parte di chi dovrebbe essere il vostro difensore naturale. Presto qui scorrerà sangue; un presentimento funesto si avvera. Dò per certo che siamo perduti.

DARNLEY — Parla per te, Rizio, te lo ripeto, se proprio vuoi farlo. La regina non corre nessun rischio, me ne faccio garante... Ma a questo gaglioffo che ha l'impudenza di identificarsi con voi, una lezione andrà impartita.

RIZIO — Anche se voi siete salva, Signora, io sono perduto. Eppure mi avevate assicurato la vita solo col prendermi al vostro servizio. E anche voi, Signore, quante volte non mi avete lusingato, lodato... Ero diventato il vostro Rizio, per compensare il quale non esisteva elogio sufficiente, né dono abbastanza ricco. Ricordatevi dei servigi che vi resi; nei momenti difficili non ho forse preso sempre le vostre parti? Signora, regina,... difendetemi voi; già sento nelle viscere il freddo dell'acciaio. Aiuto... aiuto... Il re è un messaggero di morte. Che gelo, improvvisamente, e che tenebre.

MARIA STUARDA — Dunque, marito, questa risposta? L'aspetto ancora, che serva tra l'altro a ridonare tranquillità al povero Rizio, il quale è davvero terrorizzato, e benché lo sia senza motivo, ne sono sicura, ogni ritardo nel dimostrarlo diventa per lui l'aborrita prova che colse nel segno. Fra l'altro, i cibi preparati con tanta arte si freddano. Se una ragione diversa dal rinato amore per me ti ha condotto qui e il festino non è che un pretesto, dichiaralo apertamente.

DARNLEY — Vi dirò, moglie, che molta gente, in questi ultimi tempi, si è sentita messa in disparte più di quanto ritiene che una sovrana può fare, e certo assai più della propria sopportazione. Gente provvista di titoli non meno del nostro casato, e di aderenze ad essi commisurate. Se proprio volete saperlo, i fatti stanno così. Ora costoro, che dichiarano di non avere meno a cuore di voi il bene della Scozia, e bisogna crederlo perché in tema di dichiarazioni l'una vale l'altra come si vede quando lasciano il tempo che trovano, sono venuti da me e con belle maniere mi hanno sollecitato a condividere le loro rimostanze e insomma a farle mie per la salute del regno di cui non mi posso disinteressare anche se mi avete sempre tenuto all'oscuro degli affari. In particolar modo mi hanno incaricato di farvi sapere che non intendono tollerare più a lungo l'influenza esercitata su voi e sulla Corte dal cantastorie italiano, e vi chiedono per mio mezzo di allontanarlo, anzi dicono che provvederanno a farlo loro stessi, in modo da evitare che i sotterfugi con i quali potrebbe cercar d'indebolire la vostra volontà, vi infastidiscano. Anzi, a proposito del Rizio, c'è anche da dire che vengo accusato a mia volta d'eccessiva indulgenza; mi si fa carico, per non nasconder nulla, d'essere un marito compiacente, infine cornuto, mettendomi in una situazione intollerabile per qualsiasi gentiluomo, anche se ha per moglie la regina. Così alle accuse dei sudditi, devono forzatamente aggiungersi quelle del marito. Non potete negarlo, Signora: è già da un bel po' che a letto mi preferite Rizio.

RIZIO — Menzogna, menzogna... Aiuto, mi si vuol morto.

MARIA STUARDA — La regina si spiega, finalmente, Darnley, il tuo contegno; altro che amor coniugale, e il proposito di far dimenticare, a una sposa delusa, i motivi di

lagnanza accumulati nel frattempo... Un'orribile calunnia... in combutta con i peggiori nemici. Vattene tu, Darnley, lontano per sempre dal mio cospetto; liberami da una presenza che mi è diventata improvvisamente odiosa per quanto mi fu cara un giorno. E se fra i tuoi alleati c'è mio fratello, digli che non lo temo e ricorda che ti avversò più di tutti. A stare a lui, non saresti mai diventato re; è un posto che vorrebbe vuoto.

DARNLEY — È troppo tardi, Signora, per obbedirvi. Ormai non è più in mio arbitrio modificare il corso degli avvenimenti; in questo almeno Rizio ha ragione. E per la vostra sicurezza è molto meglio che rimanga; potrò essere utile finalmente a qualcosa.

RIZIO — Aiuto, aiuto... Dove sono le guardie della regina? A noi... (*Entra Bothwell con armati*).

SCENA TERZA

BOTHWELL — Qualcuno ha chiamato? eccomi, son qua...

RIZIO — Qui, qui, in difesa della regina. Una congiura... il re l'ha minacciata e i nemici son dentro al castello. Addosso, addosso...

BOTHWELL — ... ma sarei entrato lo stesso anche se nessuno mi avesse chiamato; ero stanco di fare anticamera, e cominciavo soprattutto a diffidare. Mi chiederete di chi? ebbene, ma del re, se è vero che le donne riescono ad avere sempre il diavolo dalla loro. Si era assunto l'incombenza di aprire la strada a chi gli deve venir appresso, e apre perlomeno una porta dietro la quale scompare per non più riapparire. Non c'è da meravigliarsi se incominciavamo a stare in pensiero. Sarei perciò entrato egualmente; ero giunto a fine anche della pazienza, e non è il momento di farsi guidare dai pregiudizi. Non siamo forse qui per difendere la regina? tutto sta a vedere da chi. Perciò in quanto a te, buffone straniero che ti impanchi a impartir ordini in luogo di chi ha la debolezza di permetterlo, è giunto il momento che tu sappia come stanno le cose: questa gente perbene, titolata e abituata ad amministrare le più grosse signorie del regno da cui trae non solo palanche a sacchi, ma onori che i vassalli le devono non meno dei tributi, che infine è seconda solo alla regina, la quale però non potrebbe governare se non ne fosse stata accettata una volta per tutte; questi cavalieri ricchi di rinomanza, e sembra strano a dirlo ma è proprio così, si sono scomodati per te. Hanno rivestito la migliore armatura e imbracciato lo scudo per venire a trovare nessun altri che te, rendendoti di conseguenza, e senza proporselo, un omaggio che, sarai d'accordo, non ti spetta. Ma non si sa mai ciò da cui siamo attesi al di là d'un certo ponte levatoio; quand'uno è dentro, corre sempre il rischio di restarci, contro voglia s'intende. Infine, le precauzioni non sono mai troppe... Chiedo scusa, comunque, alla regina; difficile sarà convincerla del suo bene.

MARIA STUARDA — Anche tu, conte Bothwell, parli un linguaggio sibillino, di cui non è facile afferrare il significato, che si presta agli equivoci e si può inoltre dire che sembra proporsi di provocare i risentimenti di coloro a cui si rivolge. Questo almeno mi par di poterlo stabilire anche solo con le grame risorse femminili. Devo perciò chiedere anche a te di parlar chiaro; anzi te lo ordino.

BOTHWELL — Ordini in questo momento non siete certo in grado d'impartirne, Signora. Lo si può fare solo quando si ha la ragionevole presunzione di venire obbediti; e cioè, solo se abbiamo il mestolo in mano. Io però devo obbedienza, almeno per il momento, esclusivamente ai miei pari che mi hanno eletto a rappresentarli; né voi, mi si consenta dirlo, potete impormi la vostra. Così, senza voler mancar di riguardo all'autorità regia, mi siedo perché m'è venuto il fiatone volando su per le scale, e m'avvedo che non riusciremo a sbrigarcela rapidamente come speravo. Un soldato non sa cavarsela con i cavilli, e il re, che avrebbe dovuto preparare la strada, mi sa che invece ha reso più ingarbugliato il mio compito. Eppure non c'è niente d'ambiguo nella nostra presenza qui, quest'oggi e a quest'ora; salvo il presentare poi a suo tempo a un tribunale competente ad accoglierle le rivendicazioni che ciascuno di noi tiene in corpo da sempre, ci preme portare a termine solo un'incombenza che non si presta davvero a discuterci su. Siamo qui per ottenere da Vostra Signoria che licenzi Rizio, e lo prenderemo anzi in consegna noi, ad evitare che, mediante un giuoco di busso-lotti, si renda invisibile, o tagli altrimenti la corda. Inoltre, il fastidio che procureremo alla Signoria Vostra sarà limitato all'indispensabile. Sulla richiesta siamo tutti d'accordo, e i dissapori avranno tempo di ricominciare dopo che sarà stata soddisfatta. Exit Rizio, ecco tutto.

RIZIO — Ve l'ho detto, Signora: sono morto. Eppure, voi siete tuttora la regina... Salvatemi.

MARIA STUARDA — Adoperate verso di me, conte Bothwell, modi a cui non sono abituata e anche il vostro tono mi meraviglia. Non li consento neppure ai miei familiari, benché nessuno mi abbia mai tacciata d'alterigia. Non ci si siede in mio cospetto se non invito a farlo, e tanto meno mi si impartiscono lezioni. Sono regole che un vostro pari dovrebbe conoscere.

BOTHWELL — Mi avete tenuto così a lungo lontano dalla corte che le avrò dimenticate; eppoi, di qui innanzi vi dovrete abituare a questo ed altro. Ma intanto, cacciate Rizio; è l'unico mezzo per evitar guai. E tanto perché non vi mettiате a nutrire illusioni destinate a rivelarsi mendaci, vi avverto che il castello è nelle nostre mani, e la guarnigione, resa impotente e impacchettata ben bene, giace sottochiave nelle cantine.

Abbiamo quindi alzato il ponte levatoio a impedire... non so bene che cosa, quale gesto insano considerato che siamo tutti più o meno d'accordo, come vi dicevo, e che abbiamo reso inoffensivi i vostri partigiani.

MARIA STUARDA — Parole temerarie, di cui vi pentirete presto. Vi ripeto l'ordine di sgombrare immantinenti questo luogo, salvo venir trascinato più tardi, sotto imputazione di fellonia e...

BOTHWELL — Orsù, vedo che fingete di non capirmi, o con voi le parole non contano. Chissà se i fatti vi persuaderanno che si tratta di cosa seria? Ora ci portiamo via Rizio, e voi resterete qui, sotto custodia, finché i pari del regno non decidano la vostra sorte. Quando non si può agire diversamente, è saggio non contrastare il destino. Via, afferrate dunque questo Rizio, e conducetelo... Ah, gaglioffo della malora, credevi di farcela squagliandoti di soppiatto da quella porticina segreta come se tu fossi il solo a conoscerla... Pensavi forse che il mio deretano si fosse abbarbicato allo sgabello e che non avrei fatto in tempo a piombarti addosso? Su, trascinatelo fuori, e portatelo di peso se facesse le bizzze. Insomma attuate la consegna che vi è stata impartita. Strillerà come un'oca? e voi lasciatelo sgolare; nessuno, possiamo esserne certi, verrà in suo aiuto.

RIZIO — Signora, neppure voi, la regina, potete far più niente per il vostro servo?

MARIA STUARDA — Aspettate, aspettate... non obbligate la regina di Scozia a mancar di parola. Così, se è vero che ho sempre garantito a Rizio la vita, ed è promessa che devo mantenere, non presi mai altri impegni con lui. Perciò vi assicuro, e vi spendo l'onore della corona, che se risulteranno a suo carico demeriti, colpe... Se, sottoposte all'esame dei giudici, le sue azioni non ne usciranno imbiancate come lenzuola di bucato, ed egli verrà tenuto responsabile... ma di che cosa, poi? di quali gesti, o fatti? Non solo prima del verdetto, ma del giudizio stesso, occorre formulare le accuse. Se i lord, conte Bothwell, hanno motivi per lamentarsi di Rizio, formulino le loro; non mancano tribunali, nel nostro paese, abilitati a riceverle, vagliarle... La giustizia, quando sia resa nelle forme dovute, impegna anche me, e non sarò io, nel cui nome la si amministra, a sottrarmici.

BOTHWELL — Subornazione della regina; ecco in poche parole di che si tratta. Indebita ingerenza nel governo del regno, e indebiti profitti, che sta in luogo di ladronerie. Infine, intesa con potenze straniere, che vuol dir tradimento, nientedimeno. A tacere di quanto si sussurra in aggiunta, ad offesa del vostro decoro, e che in presenza a vostro marito tengo per me. Le storie di letto non mi hanno mai scandalizzato, e mi interessa salvaguardare un onore d'altro genere. Eppoi, di motivi a rimostanze

ce n'è anche troppi perché ci sia bisogno d'andarne alla ricerca; sembra la lista del bucato da quanto è lunga. Ma discorsi se n'è fatti anche troppi. Andiamocene di qui, alla buonora, col nostro prigioniero, perché tale è da considerarsi questo politicante guastafeste...

MARIA STUARDA — Aspettate; ora che mi avete enumerato le accuse dei lord contro Rizio, non nego che materia a processo vi sia. Ciascuna di esse è grave senza l'aggiunta delle altre, e basterebbe provarne una... Perciò, lo faremo giudicare dalla nostra corte di giustizia. Lo daremo in consegna alle mie guardie dopo che le avrete messe in libertà, al che vi esorto.

BOTHWELL — Eh no, Signora, non sperate d'abbindolarmi; non è la prima volta che mi trovo in situazioni di questo tipo; non sono un pivello e insomma, per dirla come la sta, non ci casco. Dunque, Rizio è nostro e ce lo teniamo; lo giudicheremo noi, deve essere ben chiaro. Ma che dico mai; in realtà, lo abbiamo già giudicato, e non ci resta che applicar la sentenza. Fuori, fuori... portatelo fuori.

RIZIO — Aiuto, i pugnali... Aiuto, aiuto...

MARIA STUARDA — E tu, marito, tu, il re, non intervieni? non ti schieri con la regina, dando prova di quella lealtà a cui doppiamente t'impegnasti? Dovrò far scudo io, col mio corpo, ai colpi che si minacciano contro un servo di cui ebbi solo da lodarmi?

DARNLEY — Calma, calma, bella mia... Ecco qua, ti avvolgo con queste braccia di cui non ignori la stretta... Facciamo finta che sia ancora una volta manifestazione d'amore e arra di prossime dolcezze.

MARIA STUARDA — Anche tu, marito, fra i miei nemici? tu, il primo difensore del trono...

DARNLEY — Dimenticate, mia cara, che quando vi chiesi di rendere effettivo un titolo appiccicatomi addosso senza che vi corrisponda nessun vero potere tanto da rendermi ridicolo invece di procurarmi la considerazione che sembra esserne inscindibile, dapprima prendeste tempo mediante vaghe assicurazioni, e poi... poi avete continuato a nicchiare. Dovevate dividere con me la corona sino dal principio, e vi sarebbe stato a fianco nella buona e nella cattiva sorte un incrollabile paladino. Oggi posso essere armato solo delle migliori intenzioni; così vi esorto: è da savi adattarsi quando non se ne può fare a meno.

BOTHWELL — Basta con le chiacchiere; fuori, fuori... Exit Rizio.

RIZIO — È come se fossi già morto. È dunque vero che i potenti non hanno cuore. (*Bothwell e gli armati escono trascinando Rizio*).

MARE DI CITERA

di

Margherita Dalmàti

MARE DI CITERA

*Si confondono paesaggi e sentimenti
come la memoria con la notte
e non puoi più sfuggire
alla tirannia della parola.
Quel che non conosciamo chiamiamolo: anima;
quel che non riusciamo a comprendere
chiamiamolo: destino.
In una realtà senza colori, senza suoni,
quando sarà nostro il segreto dell'oblio
dovrà essere inutile raccogliere
i vetri rotti della nostra esistenza.
Ma ora, sul mare,
è forse il momento di pensare?
Il verbo prima che diventi un vocabolo
era palpito nel cuore.
Quando il soffio degli dèi spinge il sangue
a girare nei cicli della luna,
con la mente assopita in caligine dorata,
e solo i sensi, svegli, comandano
la rotta del viaggio*

*tra burrasche e bonaccia;
quando l'Io sente tutta la sua impotenza
e nell'atto dell'amore cerca di dimostrare
la sua onnipotenza,
(l'onda che viene da lontano
a sbattere con ritmo sulla spiaggia
quando rumoroso il respiro del mare
acquista mille voci echeggiate dagli scogli)
e la vita svela il suo volto:
e fai inchiodare il Tempo —
L'istante non entra più in parole;
corruttibilità — incorruttibilità, sensi oltre
la carne calda, oltre
il sangue che batte al ritmo
che muove il respiro del mare,
della terra e il cosmo degli astri.
Dopo — certo — verranno le parole
a riempire il vuoto della separazione
la solitudine dell'Io
la vanità della vita
la paura della morte.
E si confondono paesaggi e sentimenti
come la memoria con la notte;
e non puoi più sfuggire
alla benedizione della parola.*

TUTTE LE ALTRE MISURE

*La vita si misura con l'amore.
Tutte le altre misure sono inventate dall'uomo
perché possa lasciare
le sue tracce sulla sabbia
fatta dal granito del Tempo.*

*Le dita della Tessitrice
compongono i fili: alcuni
tengono uniti, altri separati.
Veloce la spola vola; passa tra essi;
il pettine sbatte sul telaio.
Le dita della Moira
compongono i fili: alcuni
separati, altri uniti
in nuove, sempre nuove combinazioni
per ricamare:
il mese di Maggio con tutti i fiori;
il mare con tutti i pesci;
il cielo con le sue stelle —
per le tre vesti della Cenerentola...*

*La vita si misura con l'amore;
e noi: delle ninfée con le radici nell'acqua.*

GLI EBREI

*L'Amore è una divinità presuntuosa assai;
vuol essere accolto dai mortali
con umiltà e con gli onori di un dio.*

*Le più sapienti tra le opere del Creatore
sono le piante; furono create nel Terzo Giorno
prima di tutti gli astri, a dimostrare
la sua potenza e la sapienza.
Serrate nei tesori del silenzio
immobili in un mondo che è in continuo movimento,
contano con luce lo scorrere del tempo
— con la pioggia e il vento al loro servizio —*

*ornate della splendida beltà
degli organi genitali: peana
al Creatore! Alle loro nozze
il vento le api le farfalle insetti multicolori
— dorati di corallo di smeraldo di giada di opale
e della gemma preziosa di giacinto —
prosperi e rumorosi vanno su e giù.*

*E noi, intanto; noi, creati, come dicono,
a immagine e somiglianza di Dio,
con molta imprudenza
abbiamo adottato la empia credenza
di un popolo estraneo e malinconico: che
la fonte della vita sarebbe proprio un peccato!
I libri sacri degli Ebrei
son tutti pieni di sangue.
Schiavi in terra dei Faraoni, giustamente
credevano che l'amore fosse un peccato
se con esso generavano altri schiavi —
e la vita dello schiavo è un insulto
alla divinità.
Noi altri, liberi, intanto...*

*Perciò l'Amore, un dio
esuberante e vendicativo all'eccesso
inflisse una crudele punizione: divise gli uomini
— soltanto loro tra tutte le altre creature —
in esseri erotici e in quelli insensibili all'amore;
e lui preferisce stare più a lungo con le piante.
È per questo che i pittori dei tempi passati
lo rappresentavano con una ghirlanda di fiori;
dei più bei fiori...*

IL VIAGGIO

*Il viaggio più lungo lo fai con l'amore;
il più difficile; quel che va troppo lontano.
Non esiste la bussola e neppure tu sai
quanto dura: un giorno solo
oppure anni, o anche una intera vita.*

*La gente che incontrerai
nemmeno la immagini; e per quanto
bene abbia imparato il linguaggio d'anima
del tuo compagno, troverai
sempre delle difficoltà: l'anima
è un mondo sconfinato quanto l'universo;
e non lo puoi vedere se non solo
quando la luce dell'amore passa in croce
dall'iride degli occhi.*

*Al largo, con burrasche o con bonaccia,
e quando entri nei porti
avrà sempre l'impressione che questo
è il tuo primo viaggio: tutto nuovo,
perfino l'aria
che come un desiderio trema
sopra « il ramassare delle acque »
anch'esse in brividi.*

*Tutto nuovo, come per la prima volta visto;
e il tuo vigore stende la fionda del Tempo
al futuro...*

*Nel giorno che le cose non sembreranno più
nuove
il viaggio avrà fine.*

QUALCOSA COME UN LUME

*Tutte le volte che gli uomini
si uniscono nell'amore quaggiù,
in cielo si accendono candele d'oro
e consumandosi gocciolano nell'Ade:
i morti allora — inflessibili nel loro sonno eterno —
vivono di nuovo, come in sogno,
le gioie passate.
Poi, quando le candele sono spente
indugia a lungo sopra il mare dell'Oblio
(che è il mare del Mondo di Giù,
un mare senza onde, senza pesci)
a lungo indugia qualcosa come un lume
fin che le tenebre non lo inghiottiscono.
E i morti ripiombano nel sonno di prima,
senza sogni, che nessun'eco
dal Mondo di Sopra viene mai a turbare...*

L'ORDINE DEL MONDO

*Le divinità che abitavano l'Olimpo
« vicine alle stelle »
sparirono dalla vita dei mortali
e gli oracoli tacquero.
Non per questo intanto è cambiato
l'ordine del mondo.
Così la vita, ogni volta che viene,
ha ancora — come prima —
le sembianze dell'Amore;*

*e quando si ritira, ha quell'antico
 oscuro volto di Caronte.
 E questo, dicono, sarà così
 fin quando ala di rondine
 perforerà il glauco etere
 nel diafano cielo di primavera;
 fin quando la pioggia
 verrà a svegliare i semi
 nel grembo della terra;
 fin quando il mare
 sarà in lotta contro le navi...*

Margherita Dalmàti è lo pseudonimo della poetessa greca Maria - Niki Zoroyannidis che, compiuti i suoi studi in Atene, ma entrata prestissimo in dimestichezza non soltanto con la nostra lingua e letteratura, e con i nostri studi (fra il 1955 e il '60 fu anche lettrice di Neogreco presso l'Università di Palermo), ma anche con la parte più viva della nostra letteratura militante, ha tradotto a più riprese in greco i nostri poeti del novecento, da Campana a Montale (i « *Mottetti* »), da Bigongiari a Luzi (« *Quaderno Gotico* »), da Gatto a Quasimodo, da Luciano Erba a Cristina Campo, da Sereni, a Risi, a Betocchi; oltre alle sue traduzioni da Corrado Alvaro, Bompiani, Bontempelli: così come ha fatto conoscere dal greco in italiano saggi di Lirici greci, come pure di poeti ciprioti, contemporanei (Scheiwiller), un dramma di Theotokàs e, bella impresa recente compiuta con Nelo Risi, le « Cinquantacinque poesie » di Kavafis (Einaudi), che vanno a integrare la bellissima traduzione mondadoriana di Filippo Maria Pontani del 1961. In patria il suo lavoro di studiosa della nostra letteratura, ma anche di quella russa ha dato studi importanti su Dante, Foscolo, Pirandello, come su Pushkin, Pasternak, ed altro; con traduzioni da tali autori, ma anche da Mark Twain, Michel de Ghedelrode, tanto per citare le maggiori. Altra notizia che impreziosisce la sua figura è che Margherita Dalmàti è apprezzatissima clavicembalista, perfezionatasi fra il '51 e il '55 al Conservatorio Musicale di Roma in Clavicembalo e Musica Antica sotto la guida del Maestro Ferruccio Vignanelli. Per noi che l'ammiriamo da tempo, valga il ricordo dei felici incontri anche fiorentini, se in quello stesso spirito ci sono giunte le poesie italiane di Margherita Dalmàti che qui abbiamo raccolte, e che la poetessa ci ha accompagnato con le parole cui affidiamo la conclusione di una presentazione che, per tutto il suo lavoro e i suoi meriti è certamente troppo sommaria: « Anni fa — ci ha scritto dunque la Dalmàti — avevo conosciuto a Roma un gatto formidabile; aveva una bellissima pelliccia e una testa molto grossa: intanto apriva la bocca, e nemmeno un fil di voce si sentiva. Così proprio mi sentivo anch'io con gli amici italiani — se nessuno poteva sentire la mia poesia. Può immaginare quanto sono grata oggi a "L'Approdo" che ha voluto accoglierne questo saggio. Le poesie del gruppo "Mare di Citera" sono poesie d'amore (rarissime per me), dell'amore però concepito come a Firenze qualche secolo fa, o ad Atene, or è qualche millennio. Il male è però che io appartengo ai poeti "musicisti", per cui gli effetti acustici della mia poesia non si possono sentire che nella lingua materna. Mi si vorrà scusare, io spero, almeno questo difetto ».

C. B.

RICORDO DI COMISSO

di

Diego Valeri

La morte di Giovanni Comisso, seguita a una così lunga e crudele agonia, se è stata un lutto per l'intera città letteraria, ha colpito più direttamente e dolorosamente la famiglia dei veneti: scrittori, artisti delle varie arti, lettori; figli tutti, come lui, della contrada che siede (dice Cunizza) « tra Rialto / e le fontane di Brenta e di Piava ».

Egli fu infatti in ogni momento e contingenza della sua vita turbolenta un puro veneto-euganeo; più precisamente un euganeo della Marca trivigiana. Viaggiò, per gusto e bisogno di movimento e di avventura, in lontanissime terre d'Africa e d'Asia, spingendosi fino in Cina e in Giappone; ma il suo cuore restava sempre lì, nell'intricato labirinto di vicoli e di canali della sua Treviso; lì, ai piedi del Montello e dei Colli Asolani, sulle sponde dei fiumi erranti per la grande pianura che dichina al mare, sulle spiagge ventose di Chioggia e di Càorle. Era un inquieto, un avido di cose nuove e diverse, un ansioso di fughe e di volontari esili, ma pure, e al tempo stesso, un contemplativo, un radicato nella sua terra, un cittadino (tra di città e di contado) della sua Marca « gioiosa ».

Comisso non fu soltanto questo (è ovvio); né la sua opera può essere considerata un puro e semplice « prodotto locale ». Egli fu, innanzi tutto, nei suoi liberi modi (liberi sempre e non di rado moralmente e sintatticamente

licenziosi), un interprete appassionato e fedele del suo tempo o, meglio, della sua generazione, che visse le due guerre e gli strascichi tumultuosi delle due guerre. Basti ricordare che fu, con D'Annunzio, a Fiume, e n'ebbe in fronte un crisma indelebile benché epiteliale. Resta nondimeno il fatto che nessuno seppe al pari di lui fermarsi incantato a guardare, a riflettere nello specchio della sua amorosa fantasia, gli aspetti, le luci, le ombre del suo mondo originario e familiare, concluso ed immenso; che nessuno al pari di lui seppe sciogliere in canto spiegato la musica segreta di quel paesaggio colorito con parsimonia e così poco spettacolare.

C'erano insomma in lui due uomini, a contrasto l'uno con l'altro: il vagabondo, cercatore insaziabile di sensazioni e sentimenti non mai provati, e il Titiro contento della sua campagnetta, raccolta e sperduta nell'uguale distesa della pianura, *inter flumina nota*; c'era il ribelle che non sa adattarsi alle regole del vivere comune e il borghese che intrasente la vanità d'ogni tentativo rivoluzionario o, come oggi si direbbe, contestatario, e sfoga e placa i suoi eroici furori nelle sue felici invenzioni narrative e nella vaga ebbrezza del suo canto.

Due uomini; ma, ben s'intende, un solo poeta. Se, in tesi generale, è vero (come a me pare) che la poesia realizzi, appunto, una sintesi di contrari, un'armonia di dissonanze, una estetica concordia di elementi morali discordi, è verissimo che nell'opera di Comisso l'interiore unità, l'unità poetica, si afferma sicura fin dalle prime prove (fin da *Gente di mare*, del '28,) e dura inalterata fino all'ultimo, fino alla fine. Chi l'ha conosciuto di persona, il nostro Giovanni, non può non avere notato, da un lato l'ambiguità del suo perpetuo sorriso, tra festoso e distratto, tra indolente e insolente, e, d'altro lato, la schiettezza della sua confessione, l'assoluta sincerità della sua parola; la verità della sua sofferenza di *homo duplex* e, insieme, l'altra verità del suo facile scorrevole raccontarsi come *uno*. A dispetto di tutte le sue malizie, Comisso era, io penso, un ingenuo, un eterno ragazzo che credeva nella vita, cioè negli uomini; ed è proprio questo che costituisce il suo fondo psicolo-

gico più autentico, più genuino, più ricco, e conferisce alle sue scritture una così evidente continuità di tono, di stile.

Ecco: se riapriamo il suo primo libro, la *Gente di mare* sopra ricordata, c'imbattiamo subito nel celebre « ritratto » di Chioggia, che ben può essere assunto ad insigne esempio di codesto tono e stile. « La città è un aspro guscio d'ostrica dove tra riflessi di madreperla la vita fermenta come mucillagine. Sui gradini del primo ponte vecchi pescatori curvi e frettolosi raggiustano le reti bruciate dal salso, tenendole tese con le dita dei piedi... Le donne sembrano create dopo un fortunale di scirocco che abbia allenato all'amore le braccia dei marinai: tanto hanno di vento nel capo e di patito nel corpo ... ». Qui c'è già tutto l'uomo Comisso, col suo entusiastico amore delle cose e con la sua pudica simpatia per gli uomini, specie per i più umili. E c'è anche lo scrittore, col suo discreto pittoricismo e immaginismo, con la sua diffidenza della bella frase e degli effetti drammatici, e, aggiungerei, col suo tipico accento veneto che, sotto sotto, smorza il suono delle consonanti doppie e scivola leggero sul piano inclinato del periodo senza fratture o sobbalzi.

Facile sarebbe ora citare, a riscontro, qualche pagina degli anni maturi, per constatare che il passo della prosa di Comisso è sempre lo stesso, com'è sempre lo stesso, a malgrado delle apparenze, il repertorio dei temi. Ma sarà più utile, o meno ozioso, soffermarsi, invece, qualche istante su tre altri punti, a mio parere essenziali, di quello che dirò, anche se non amo la critica « problematica », il problema Comisso. (Dopo tutto, bisogna ammetterlo: anche lui, come noi tutti, scrittori e non scrittori, è un problema).

Il primo punto (chiedo scusa della schematicità del discorso) è quello della lunga aspirazione del nostro scrittore a uscire dalla clausura dell'autobiografismo per spaziare nei territori quasi sconfinati del romanzo. Aspirazione sempre un poco delusa, certo: i romanzi di Comisso, nonostante la felicità di molti episodi e di tutte le parti descrittive, non sono veri e propri e compiuti romanzi. Mancano i personaggi o, più esattamente, i

protagonisti (ché certe figure di sfondo hanno concretezza e risalto). I protagonisti sono soltanto delle personificazioni di qualità morali (o immorali) e, per così dire, delle ipotesi di personaggi.

La ragione di questa inefficienza del romanziere Comisso è, indubbiamente, nel suo irriducibile e cento volte confessato egoismo. (Siamo così al secondo punto). Egli, come il D'Annunzio romanziere, non vede e neppure guarda a fondo nelle anime dei suoi simili, e perciò non può dare ai suoi « personaggi » piena autonomia di pensieri, di sentimenti, di fatti. È tuttavia da chiarire che il suo egoismo (come quello del suo odiosissimo maestro) era soprattutto egoismo di artista (artista di un certo tipo) che non può cibarsi e nutrirsi che di se stesso e deve dunque difendersi da quelli che Sartre chiama « gli altri » e identifica addirittura con l'inferno.

Leggiamo queste righe de *Le mie stagioni*, il libro di memorie, forse il capolavoro di Comisso, pubblicato nel '51, ma composto nel volgere di quasi trent'anni, fra il '18 e il '45: « Mi circondava la pianura veneta, fertile e serena, ma la solitudine era immensa. Tutte le mie amicizie erano lontane. Rimanere lì tutta la mia vita in attesa d'un rapido precipitare degli anni, ma non dimenticavo che l'arte sarebbe stata la mia salvezza, il mio amore senza tradimento... ». Queste righe sono dell'anno '36; ma la data non conta. Comisso avrebbe potuto scriverle agl'inizi del suo lungo *iter* o anche l'ultimo giorno di vita cosciente, prima che si spegnesse in lui la speranza, la fiducia nel domani, ossia nell'arte.

E finalmente il terzo punto. Citando or ora *Le mie stagioni*, accennavo all'importanza capitale che, secondo me, quel libro ha nel *corpus* dell'opera di Comisso. Ebbene: nell'ultima parte, sotto le date del '44 e del '45, son narrate le vicende dell'ardente amicizia dello scrittore per un misterioso ventenne che non ha nome ma soltanto il soprannome proustiano di fuggitivo (« il fuggitivo »). Sono pagine che, per l'intensità, il fuoco del sentimento, possono ricordare le lettere di Abelardo (o piuttosto quelle di Eloisa), la Monaca portoghese, Tristano (e Isotta), e simili mostri d'amore.

Occorre dirlo? Questo è un Comisso psicologicamente diverso da quello che conoscevamo o credevamo di conoscere; questo è, ad ora ad ora, un dannato del terzo cerchio rapito e sbattuto qua e là dalla bufera della passione, o un giovane povero cuore che leopardianamente si strugge sentendosi separato per sempre, o come per sempre, dall'oggetto del suo amore. « ...Se mi arrampicavo sui ciliegi tra l'aria ventilata che faceva frusciare le foglie come seta scoprendo le ciliegie, pensavo a lui che non aveva quell'aria sul volto, non coglieva come negli anni passati quella frutta con me, non vedeva la terra dorata di frumento e le montagne lontane... ».

Il fatto più rilevante è che questo Comisso, sentimentalmente così diverso dal se stesso di prima, si esprime con la stessa semplicità e immediatezza di sempre. La sua scioltezza, che sfiora talvolta la banalità, ma d'un tratto si solleva alla poesia, la sua freschezza, la sua *verdeur* di parola, restano intatte pure quando egli è tuffato nel clima del dramma, diciamo pure della tragedia.

A PROPOSITO DELLE CONCORDANZE LEOPARDIANE: IL PASSERO SOLITARIO E ALTRI CANTI

di

Aldo Borlenghi

A se stesso venne compreso per la prima volta nell'edizione Starita dei *Canti*, del 1835; la composizione del canto viene in genere collocata tra il 1832 e il 1835, nel periodo delle poesie d'amore, *Il pensiero dominante*, *Amore e morte*, *Consalvo*, *Aspasia*: diverso però da tutte, per l'accento rigido, assiomatico, che si riflette nel tronco, breve respiro dei versi, nella ridotta struttura strofica. Più potrebbe richiamare certe strofe di meno ampia struttura, dei grandi idilli, o altre poesie per la loro brevità prive di divisioni strofiche, come *Imitazione* e *Scherzo*, dello stesso periodo o di poco anteriori. L'analogia tra queste tre poesie composte ciascuna d'una strofa è nel diretto prevalere d'una ferma coscienza del destino della vita, in un governo d'una certezza filosofica. Questa s'esprime in due avverbi di *Imitazione*, che sono, rispetto all'occasionale modello, *La feuille* dell'Arnaut, originali del Leopardi: «perpetuamente», «naturalmente». Nello *Scherzo*, la polemica contro la nuova letteratura coinvolge quella contro le nuove idee, quale in particolare la esponeva nel quarto canto dei *Paralipomeni*: soprattutto, e sgombro d'ogni riferimento particolare, d'ogni idolo polemico, come sciolto da ogni superstite elemento autobiografico, il pensiero s'afferma in *A se stesso*. Un carattere a sé quest'ultimo dei brevi canti ritiene dalla precisa partitura in cui la strofa unica e breve si suddivide, e che Angelo Monteverdi analizzò accuratamente in un

saggio dedicato alla *Scomposizione del canto « A se stesso »* ⁽¹⁾. Questioni strofiche e di verseggiatura risultano connesse strettamente e in coincidenza con un momento dello svolgersi del pensiero del Leopardi. Mutamenti di tono, e dell'uso delle rime e delle assonanze, concorrono a segnare un atteggiamento nuovo del pensiero, chiedono che i vocaboli, il lessico siano restituiti a un tempo stesso a un procedimento del discorso, a una distaccata coscienza, e a un lento progressivo orientarsi dei canti leopardiani verso una considerazione della vita, della natura, del vero, conseguente a un atteggiamento logico, e morale, originato dalla raggiunta se pur non quieta coscienza di verità a cui approdava un lungo corso di contrastate ricerche. *A se stesso* si colloca come in una posizione, rispetto allo svolgimento della poesia del Leopardi, d'eccezione, e per il suo prendere contemporaneamente e in modo del tutto esplicito dai diversi elementi cui s'è accennato meglio può indicare il pericolo insito nel seguire la particolare fedeltà d'un ricorso a espressioni, vocaboli e forme, senza di volta in volta, e caso per caso, riportarle entro un complesso ordine di fattori, dominanti rispetto al vocabolo considerato in se stesso; il pericolo che è in criteri interni a una distribuzione regolata a compensi e scelte, di vario e a volte preciso valore, ma relative sempre e da riportare ad osservazioni più, come s'è detto, generali.

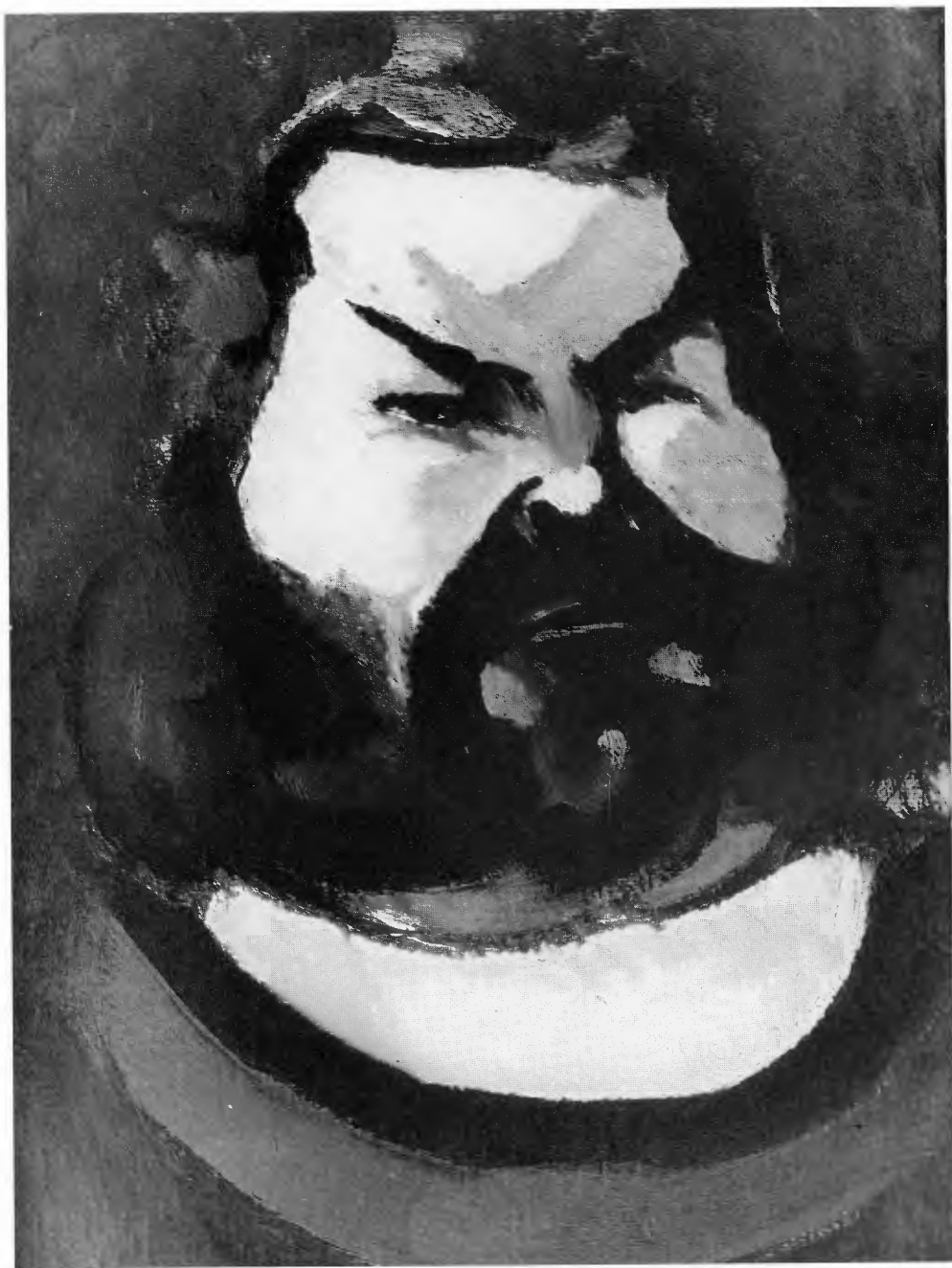
È da salutare tuttavia l'acquisto che l'edizione nei « Millenni » di Einaudi, dei *Canti* (a cura di Muscetta) ⁽²⁾ ci consegna, delle *Concordanze* dei versi leopardiani: limitate tuttavia alle parti maggiori dell'opera poetica: *Canti*, *Paralipomeni*, *Poesie varie*, *Traduzioni poetiche*. Luciano Lovera e Chiara Colli hanno finalmente provveduto a questo strumento che più volte era stato invocato. Nella *Avvertenza*, è detto: « Pensiamo che in tal modo vengano messe meglio in evidenza le varie fasi dello sviluppo stilistico e lessicale dell'autore, e che al tempo stesso la consultazione risulti più agile ». Non si poteva pretendere di più, ed è da accogliere quest'impresa come l'avvio

⁽¹⁾ ANGELO MONTEVERDI, *Scomposizione del canto « A se stesso »*, in *Frammenti critici leopardiani*, Napoli, Ediz. Scientifiche It., 1967, p. 123-136 (sulla prima ediz. priva d'alcuni saggi tra i quali quello su *A se stesso*, ma comprensivo di quello sul *Passero solitario*, cfr. M. FUBINI, « Giorn. st. letter. it. », 1961, fasc. 421, p. 144-147 e, ivi, fasc. 450-451, 1968, p. 437).

⁽²⁾ G. LEOPARDI, *Canti* a cura di C. Muscetta e G. Savoca, con le concordanze dell'opera poetica leopardiana, Torino, Einaudi, 1968.



1 - Lorenzo Viani: *La casa di Nano Andrea* (1904)



2 - Lorenzo Viani: *Il "Balena"* (1923-25)

a lavoro più vasto: per fermarci ai versi, restano esclusi non solo i *Puerili*, ma tutta la parte compresa in questa edizione sotto il termine generico di « Argomenti e abbozzi di poesie »: basterà ricordare tra questi la *Telesilla*, *Arimane*, e si ricordi pure quell'abbozzo che anticipa direttamente *A Silvia*: « Canto di verginella, assiduo canto... »: « assiduo canto », « voce festiva / de la speranza: ogni tua nota il tempo / aspettato risuona ». Sono termini che incalzano nella poesia del Leopardi dal 1820 al '35, e inerenti a certi nuclei lirici essenziali, mentre servono a concetti tra loro profondamente distanti, diversi: è questo, tuttavia, il quadro in cui i termini singoli dimostrerebbero la loro capacità attiva d'espressione del mondo leopardiano, ma le *Concordanze* non vi arrivano. Come segnare confini nell'ambito di quello « sviluppo lessicale e stilistico » cui fanno riferimento gli autori? Opera giovanile la *Telesilla*, ma ricca di richiami ad altri versi, ad altre poesie. V'è poi tutta una parte non meno essenziale, ma che non può essere rimproverata agli autori se non è compresa, e non poteva esserlo, nelle *Concordanze*: le correzioni, le varianti. Le varianti ci ridanno un'opera dal primo suo configurarsi alla stesura che precede il testo definitivo, e, in certi casi, per certi autori, secondo una reperibile successione cronologica: ma anche quando questa non sia reperibile con sicurezza, ogni vocabolo spazia tra le varianti non di necessità in un limbo vago, inespressivo, ma, piuttosto, si coordina tra suggestioni di momenti non solo stilistici, ma del pensiero, ormai dall'autore superati, e ci offre i primi tentativi di fatti tonali diversi, le anticipazioni verso sviluppi avvenire, così ritmici e lessicali che del pensiero, o verso ritorni a fasi superate, ma, com'era proprio del Leopardi, mai definitivamente risolte. È superfluo accennare ancora alle polemiche intorno agli « scartafacci »: da parte del Croce, la sua ostilità rispondeva a un timore di veder l'opera d'arte nella sua intatta unità d'oggettivo prodotto sacrificata al gusto non frammentistico ma decadentistico di termini analoghi o affini edonisticamente confrontati o esaltati, fuori dal centro ideale della singola poesia e dell'unitario mondo del poeta. Era in sostanza l'immediato riflesso di un concetto della poesia che ha avuto, e li aveva avuti già in buona parte per tutto il tempo dei rifiuti del Croce, fin dagli inizi di questi, sviluppi e mutamenti soprattutto in ordine alla convinzione che l'opera d'arte sia da

considerare solo come opera risolta, staccata definitivamente, un oggetto sottratto a ritorni, e, infine, a storia, nella coscienza dell'autore e nel suo interesse assunto a centro d'orientamento, di riferimento per una valutazione, nel singolo canto, di una esperienza poetica per propria natura in movimento, dotata d'interni addentellati o suggestioni.

Ma il linguaggio delle poesie del Leopardi è sostanzialmente quello delle *Operette morali*: perfino certe strutture del periodo, in alcune di queste, possono consentire analogie con procedimenti strofici dei *Canti*. E come v'è diretto e stretto rapporto tra le *Operette morali* e lo *Zibaldone*, così pure tra quest'ultimo e i *Canti*. È noto che nello *Zibaldone* si ha in certi casi l'abbozzo di canti; ma più conta nello *Zibaldone* ciò che è materia delle *Concordanze*. I vocaboli, i termini usuali delle poesie sono discussi, teorizzati, analizzati, e spesso si fanno espressione di ricordi, o d'osservazioni che spontaneamente assumono figura lirica, immagini e rievocazioni, speranze, desideri, rimpianti, gli stessi, e con lo stesso lessico, dei *Canti*. Che siano essenziali alla conoscenza dei *Canti*, a quel tipo di conoscenza per implicazioni e rapporti prospettici che è funzione delle concordanze, risulta evidente. Di necessità però tutta questa parte manca, e i richiami, i rimandi, si svolgono solo tra le parti per così dire risolte, concluse, dell'esperienza poetica: le quattro di cui s'è detto. È vero, d'altra parte, che il Leopardi procurò, a partire dal '27, un *Indice del mio Zibaldone di pensieri*, che in larga misura offre sussidio analogo alle concordanze, e che anche gli *Indici* dell'edizione curata dal Flora completano e servono allo stesso scopo. Tuttavia le concordanze restano compito distinto, e soprattutto quel che importerebbe sarebbe una tavola di concordanze tra le varie opere, a cominciare dalle maggiori: versi, *Operette morali*, *Zibaldone*. In un incrocio di rapporti quali abbiamo accennati tutti i canti rientrano, quale più quale meno, e *A se stesso*, che in apparenza così poco concede agli elementi tonali nel discorso strofico, e a rappresentazioni o ritorni al passato, che caratterizzano i grandi idilli, più per questo richiede che a stabilire i rapporti con gli altri canti si faccia costante ricorso, dal lessico, a ragioni più interne a quegli stessi ritorni, del resto così circoscritti e attenuati in forza del pensiero, cioè della coscienza d'esser voce del cuore soltanto: e ricorso, infine, al pensiero, ai suoi svolgimenti negli anni tra il '30 e il '35.

« Posa per sempre. Assai / palpitasti » e « T'acqueta omai » s'accompagnano a esortazioni analoghe ma di ben diverso tono: « Amaro e noia / la vita, altro mai nulla; e fango è il mondo », « Dispera / l'ultima volta »: conseguenza del perire dell'« inganno estremo ». « Estremo » per significar la morte ricorre frequente fin dalle canzoni giovanili; vi s'accordano altri sensi; di lontano, caduco, come, nelle *Ricordanze*, la loggia « volta agli estremi / raggi del dì », e dove, nel *Canto notturno di un pastore*, dice della greggia « ogni estremo timor subito scordi » (nel senso di « più grande »). Il significato del termine si fa meno limitato, accoglie sensi indeterminati, complessi, nei canti posteriori: è sempre la morte, nel *Pensiero dominante*, ma sentita come necessità, legge universale, che il poeta sostiene, affronta, senza lasciarsene piegare: « Oggi mi pare un gioco / quella che il mondo inetto, / talor lodando, ognora abborre e trema, / necessitade estrema; / e se periglio appar, con un sorriso / le sue minacce a contemplar m'affiso ». Riflesso, meno aperto o diretto, d'una legge spietata, universale, che la natura umana avverte come contraddizione — e su questo torneremo più avanti nel nostro discorso — è anche in *Sopra un basso rilievo antico*: se il vivere è sventura: « ... chi però mai potrebbe, / quel che pur si dovrebbe, / desiar de' suoi cari il giorno estremo », cioè la morte, ma già, anzi, una ineluttabile legge: è questa che determina le aperture verso il passato, non una protesta o una denuncia contro mali magari avvertiti come medicabili, in tempi o condizioni diverse, ma una ferma sicura constatazione in cui il poeta identifica la propria dignità morale, nell'accettazione di ciò che risulta salda verità. E fa riscontro a questa virile accettazione della verità, pochi versi dopo, nello stesso periodo sintattico e strofico, il vuoto che consegue ad essa, nella vita: « poi solitario abbandonato in terra... ». Dello stesso ultimo periodo, '34-35, la *Palinodia* a Gino Capponi, in cui di fronte alle speranze indebite o ai sogni dei liberali, degli spiritualisti, afferma come impegno morale, nella società umana, la professione del vero: parla di « miserie estreme », cioè immensurabili, senza conforto o rimedio, fatali, del genere umano. Ed « estremo » conserverà insieme i significati più immediati come nel *Tramonto della luna* (« l'estremo albor della fuggente luce ») e nella *Ginestra* (« le cittadi che il mar là su l'estremo / lido aspergea, confuse / e infranse... »): ed « inganno estremo » in *A se stesso*: « inganno », che si

riflette e ancora parla in certe segrete venature dell'affetto, che più risultano come offese dal breve durar di quell'inganno: «Assai palpitasti»: e lo s'è già ricordato. Nella certezza, nella immobilità d'una coscienza non più soggetta a cedere, la realtà, la verità stessa hanno immediato potere sulla coscienza morale, resa più impegnata e sensibile dalla stessa professione e pronuncia ed esperienza del vero. Quel che è governo del pensiero e insieme responsabilità morale d'adeguarsi alle sue conseguenze, mantiene il poeta prossimo alla realtà stessa, impegnato in essa, e l'impegno può essere scontato a causa d'un riscuotersi della coscienza, del cuore, per una nuova suggestione o un incanto che quel vero sembri capace d'operare ancora sul poeta, come l'amore. E non sarà un guardare a beni e felicità come condizioni sperimentate solo per capacità di commozione e rimpianto, senza liberarle in nulla dalla presenza pur in esse della realtà, del vero, ma un'adesione compatta, un trasporto risoluto verso la realtà, con l'entusiasmo e la fiducia nelle passioni e nella tensione eroica d'anni lontani, delle canzoni precedenti le *Opere morali*. Un ritorno breve quanto colmo d'entusiasmo, d'un eroismo della passione: ma breve, e sostanzialmente indebito, vano, come doveva esser già chiaro al poeta. Ma come è per Leopardi contraddittorio in se stesso il sistema della natura, e tutta l'esistenza, così contraddittorio rispetto a una consapevolezza irrefutabile quell'inganno, quell'accensione improvvisa, «l'inganno estremo» e insiste, accentua: «Dispera / l'ultima volta». Ultima: estrema. E anche «ultima» è familiare al Leopardi, già nella giovinezza, ma con sensi ed entro rapporti diversi d'immagini, e di pensiero. Nel *Pensiero dominante*: «Di qual mia seria cura ultimo obbietto / non fosti tu?»: «ultimo», senza fine, estremo, supremo, e in *Sopra un basso rilievo*: «Morte ti chiama; al cominciar del giorno / l'ultimo istante». Certo, già in *Ad Angelo Mai* aveva detto dell'amore: «...di nostra vita ultimo inganno / t'abbandonava»: qui prevale sull'aggettivo, il sostantivo: «inganno», l'illusione, che determina e circo-scrive il significato del passo: indefinito è invece, negli altri due passi, il valore di «ultimo» che chiude, in occasioni diverse, uno stato complesso, e in parte anche sospeso indefinito, del pensiero. E «ultimo» rientra nella storia dello *Infinito*, dall'autografo ch'è nelle carte napoletane attraverso varie fasi fino al testo definitivo dell'edizione Starita dei *Canti*, del '35. Nell'autografo napo-

letano corresse « del celeste confine » con « de l'ultimo orizzzonte » (nel *Supplemento generale a tutte le mie carte*, molto probabilmente del '20, aveva annotato: « Scrivi: che da tanta parte *De l'ultimo* orizzzonte. Scrivi: Ancor che triste »). Angelo Monteverdi osservava circa questa correzione, in *La falsa e la vera storia de « L'infinito »* ⁽¹⁾: « *orizzzonte* evoca l'immagine, oltre che del cielo, anche della terra, e *ultimo* obbliga a considerare l'estrema, non misurabile lontananza del loro comune confine ». È una correzione che accentua il significato di compatta infinità di « ultimo », ripreso negli « interminati / spazi » (prima « interminato spazio ») « e sovrumani silenzi ». In *A se stesso*, quella ineluttabilità dell'illimitato e infinito riguarda la storia del poeta, il corso intero della sua vita fino a quell'ultimo, estremo entusiasmo, a quell'ultimo disperare. Gli « avvenimenti storici » della sua vita, ancora; ma qui, piuttosto, l'intero corso di quegli avvenimenti, e il corso del pensiero stesso, però con un dominio, di quest'ultimo, che allontana e anzi scarta ogni intervento direttamente autobiografico.

Gli sciolti di certi idilli, o l'alternarsi di endecasillabi e settenari, può apparire, ed è stato notato come effetto d'una sopravvivenza del gusto metrico tradizionale nel Leopardi giovanile. Ed è effettivamente così: pur con gradazioni molteplici, a seconda che ci si riferisca a poeti del Settecento, o a Foscolo, Parini, Monti. Già negli idilli giovanili qualcosa s'avverte d'una impazienza di quella scuola, di quei modelli, della tradizione: l'endecasillabo apparisce franto, quasi riassorbito in una continuità adatta a esprimere uno stato di meditazione. Di conseguenza cadono le rime, incapaci ancora d'attenuarsi in echi interni, di mutarsi in assonanze soltanto, con un libero sviluppo del discorso strofico, quale otterrà col tempo. E sarà necessario distinguere tra i diversi primi idilli, tra gli endecasillabi de *Il sogno*, di *Alla luna*, della *Vita solitaria*, de *L'infinito*. Fubini ⁽²⁾, confrontando *L'infinito* col sonetto *Alla sera*, del Foscolo, osservava: « Confrontiamo questa meditazione con quella foscoliana ancora mantenuta nei limiti tradizionali: mentre là era appena un accenno, diremmo che il Leopardi, con il suo nuovo ritmo, penetri

⁽¹⁾ A. MONTEVERDI, in op. cit., p. 148.

⁽²⁾ M. FUBINI, *Metrica e poesia*, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 68.

più profondamente nell'intimità del pensiero », e dell'ultimo verso dell'*Infinito*: « Osserviamo... come questo elemento ritmico rappresenti la novità del Leopardi e sia una cosa sola col suo mondo; per questo non poteva costringere il suo sentire nei modi chiusi della tradizione. Il Foscolo, pur nella sua maniera, conservò quella forma chiusa, creando ritmi nuovi; al Leopardi non basta nemmeno questo e ha bisogno di una maggiore libertà e rifiuta la rima, in quanto impone cadenze obbligatorie: il Foscolo la metteva in ombra, il Leopardi la esclude » ⁽¹⁾. Richiama, dunque, al pensiero. Ed è nel pensiero che operano i mutamenti, le conversioni, le conquiste, che portano successivamente a strutture strofiche classicamente intonate, di linguaggio sostenuto, ricco d'arcaismi, o al rilievo che endecasillabi e settenari ritenevano comunque dalla tradizione dei versi sciolti; e all'abbandono dell'uno e dell'altro modo di comporre — salvo ritorni quando nel pensiero si riaffacciasse la necessità di un impegno parallelo all'eroismo e agli entusiasmi delle prime canzoni — per il costituirsi di procedimenti strofici di più duttile e varia struttura, riflesso d'un pensiero costante, dominante ormai, che porta all'interno ogni moto, ogni memoria, li attenua della propria realtà. Fino all'apparente schematicità di *A se stesso*, che è invece chiusa in una propria stretta armonia, in un rapporto equilibrato dei vari periodi in cui quell'unica strofa si costituisce. È un respiro breve, come quei così pochi accenni al cuore stanco, al suo palpitare, perfino ai « cari inganni », le illusioni di tutt'altro tempo, del pensiero, e della poesia, e ai « sospiri »: respiro breve, perché governato, non annullato, dal « dispera / l'ultima volta », da un pensiero tuttora in movimento, ma d'un movimento, d'una partecipazione sofferta.

Il ricorso alle concordanze resta quindi, almeno, relativo, se avvia a una considerazione del linguaggio in vista d'una inserzione del giudizio sul particolare vocabolo in certe costanti espressive dell'autore, e se avvia a segnalare certe affinità che consentano non solo di riferire il vocabolo o i vocaboli singoli, in un tempo o in un momento distinto della composizione dei *Canti*, a un gruppo di liriche, alle quali unire quella presa in esame ma,

⁽¹⁾ M. FUBINI, op. cit. p. 70.

in questo, di riferirli, insieme, a interessi e principi di volta in volta prevalenti: vale a dire, agli sviluppi del suo pensiero. Poco interesserà, ad esempio, se nel *Passero solitario* quel vocabolo «solitario» designi un particolare uccello, o sia reminiscenza letteraria, in quanto quest'ultima caratterizzazione coprirebbe anche, pur concedendo una qualche sua presenza, ogni connotazione d'una particolare specie così definita dagli ornitologi, e nei dizionari (Angelo Monteverdi, in *Passero letterario* riprendendo un saggio raccolto in *Frammenti critici leopardiani*: «Non somiglia al passero comune, ma piuttosto al merlo, al tordo. Gli ornitologi lo chiamano anche infatti *turdus solitarius*, o *turdus cyanus*. È di colore grigio-azzurro scuro. Ha una lunghezza d'ali di più di dodici centimetri. Vive in solitudine. Non ama i boschi, preferisce le rocce, le rovine; nelle città, quando pur vi si avventura, sceglie i pinnacoli delle torri, i camini delle case. Ha un canto vario, melodioso, malinconico. S'incontra in tutta l'Europa meridionale, e nelle altre terre mediterranee: in Italia la sua frequenza non è grande, ma meno scarsa par fosse in passato» ⁽¹⁾), e, insieme, eventuali fonti che a questo uccello esplicitamente si riferissero, come *La passera solitaria* di quel poeta della fine Settecento, Ambrogio Viale, di cui Leopardi né dette saggio nella *Crestomazia poetica* né notizia nei suoi scritti, e che sembra del tutto improbabile indicar come precedente se pur del tutto indiretto (il Viale le fa spiccare il volo «fra l'aligero / più vago stuolo»: quindi s'accompagnerebbe agli altri uccelli; l'amor di solitudine sarebbe riferito a motivi tra i più tipici d'un languido preromanticismo, perché le piace «dolente / canto patetico», o selvetta o rio o «giogo occulto»: elementi tra i meno indicati non a raccomandarla ma a fermar l'attenzione del Leopardi). Fonti reali son quelle poetiche: Petrarca, col quale risalirebbe alla comune fonte biblica del Salmo 102 «Vigilavi, et factus sum sicut passer solitarius in tecto» (v. 8), e altri troppo più incerti, dal Pulci nel *Morgante* (XIV, 60) al Cellini nel Capitolo sulla *Prigione*. Son riferimenti, richiami, per i quali occorre concedere a elementi particolari, non trasferiti in concor-

⁽¹⁾ A. MONTEVERDI, in *Omaggio a Benvenuto Terracini*, Milano, Il Saggiatore, 1968: *Passero letterario* p. 197.

danza o prossimità di clima lirico, di tensione simbolica, ma, per così dire, indicativi per accostamenti realistici che, nel caso della poesia leopardiana, restano tra i più insicuri e sfuggenti.

Tale la « passera solitaria » del Morgante: « Rondoni e balestrucci eran per l'aria. / Poi in altra parte si vedea soletta / la passer penserosa e solitaria, / che sol con seco starsi si diletta, / a tutte l'altre nature contraria » (XIV, 60): anche qui, non mancano riscontri ma occasionali, che restano, cioè, esterni: la natura « contraria », il dilettersi di « sol con seco starsi », « soletta », « penserosa e solitaria »: si tratta comunque d'un insieme di dati riassorbiti già nel precedente o nei precedenti petrarcheschi (« Passer mai solitario in alcun tetto », CCXXVI; « Vago augelletto, che cantando vai », CCCLIII). Diverso un eventuale riscontro, già proposto del resto, col Tasso⁽¹⁾: povero di riferimenti particolari e distinti, ma interessante come ambiente o situazione che può richiamare la poesia del Leopardi. Ambiente che spazia tra la fine del giorno e la notte, dall'interrompersi del combattimento tra Tancredi e Argante alla spedizione notturna di Erminia per curar le ferite del cavaliere cristiano. Ed è dominato dalla solitudine, dai silenzi. Al duello ha assistito dalla torre del palazzo reale: e certamente è inutile cercar riferimenti realistici alla torre « antica » del *Passero solitario*, né nulla prende dal riferirsi a quella della chiesa di Sant'Agostino a Recanati. Isolata in un occasionale richiamo, nemmeno la torre del Tasso direbbe molto, ma conta per il clima in cui s'accampa, di isolamento, solitudine: « Nel palagio regal sublime sorge / antica torre assai presso a le mura, / da la cui sommità tutta si scorge / l'oste cristiana e 'l monte e la pianura. / Quivi, da che il suo lume il sol ne porge / in sin che poi la notte il mondo oscura, / s'asside, e gli occhi verso il campo gira / e co' pensieri suoi parla e sospira ». Esce, Erminia, da Gerusalemme, e s'accorge del rischio che corre per aver vestito le armi di Clorinda: « Ma poi ch'Erminia in solitaria ed ima / parte si vede... »: è il tema notturno che, dopo la fuga, si risolverà in un clima teneramente elegiaco, ma che solo momentaneamente placa l'interno dolore, al destarsi nella natura solitaria, e al canto dei pastori: « Non si destò sin che garrir

⁽¹⁾ GETTO, *D'in su la vetta della torre antica*, « Lettere Italiane », XVI, 1964.

gli augelli / non senti lieti e salutar gli albori, / e mormorar il fiume e gli arboscelli, e con l'onda scherzar l'aura e co' fiori. / Apre i languidi lumi e guarda quelli / alberghi solitarii de' pastori... » (*Gerus. Lib. VI*, 62 e 97; VII, 5). Reminiscenze poetiche dovevano esser costantemente presenti nel Leopardi, così che il risalirne il filo riesce troppo lacunoso e, fatalmente, frammentario: ne ha di recente indicate Maria Corti⁽¹⁾, per il *Passero solitario*, nell'*Arcadia* (egloga VIII) e nella farsa *La giovane e la vecchia*, del Sannazzaro, e ne trae motivo per riportar la data della poesia al 1819-20, mentre alla data più probabile, intorno al 1831, riferirebbe solo una redazione ultima, e relativa strutturazione metrica. Vi sono, nella ottava egloga, temi che approssimativamente potremmo dire leopardiani: il paragonar la vita al corso d'una giornata: tema che ritroveremo nell'*Aminta* del Tasso, ove il richiamo presenterebbe altro, forse più tipico precedente, d'una struttura strofica aperta, sul tipo del Coro delle mummie nel *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, ma interessante anche per quella del *Passero solitario*: da notare piuttosto, nel Sannazzaro, un'insistenza sull'immagine del rossore del tramonto (poiché la vita somiglia al dì « il qual, poi che si vede giunto al termine / pien di scorno a l'ocaso rinvermigliasi »: concetto non seguito certo da Leopardi: tuttavia l'immagine del sereno ne è fatta più insistente e intensa, mentre quello « scorno » sfuma in una « vergogna » confusa col dolore che *germina* nel cuore, e che meno, assai meno dello « scorno » è lontano dal rimpianto, dal pentimento che nell'idillio leopardiano spiega l'identificarsi della fine del giorno, e della vita). Il tema stesso ha sviluppi nel Sannazzaro: il volere, e non poter più, tornare indietro; il perdurar tutta la vita fuori del modo comune di vivere; il viver in pensieri « che ti fan dì e notte andar fantastico ». Richiami letterari, comuni alla poesia del Leopardi, e perciò non ha valore effettivamente il restringer gli echi sannazzariani alla frequenza con cui risulta la sua lettura da parte del Leopardi, in annotazioni degli anni 1819-20 dello *Zibaldone*. Ma il parallelo interessa la Corti pel Sannazzaro più che per Leopardi. Non solo tra il '27 e il '28 Leopardi preparando la *Crestomazia poetica* riprese il Sannazzaro, ma piuttosto che riprendere dovremmo

(1) M. CORTI, *Passero solitario in Arcadia*, «Paragone», 194, aprile 1966, p. 14-25, ora in *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1969, p. 193-207 (con una *Poscritta*, p. 205-207).

dire che gli echi, le reminiscenze della tradizione poetica erano un presente della sua formazione più che della memoria. Diverso il modo, piuttosto, di utilizzare o variare quelle reminiscenze ai fini del proprio lavoro poetico, in età diverse, nella poesia giovanile, o dal tempo delle *Operette morali*, o, più tardi ancora, dopo il '30.

Se si indica un tipo di linguaggio fortemente sostenuto, e altrettanto per il verso, nel Leopardi giovanile, con riferimento più diretto a poeti prossimi nel tempo, come Parini e Foscolo, così nel discorso strofico che nell'endecasillabo sciolto o alternato con settenari, come s'è detto; al contrario, la struttura strofica dei grandi idilli fornisce l'esempio d'un linguaggio diversamente articolato, assai meno teso, e d'un lessico altrettanto meno teso, non più eroicamente o violentemente intenso: ma fluido, familiare. E con un apporto espressivo nuovo: certa musica interna, dote soltanto dei grandi idilli. Ma ecco una fase del genere isolarsi tra un primo tempo giovanile e un ritorno a una tensione del linguaggio e delle strofe, dopo il '31 o il '32 e soprattutto nel periodo napoletano, nel quale si hanno correzioni di *A Silvia*: « sovvenienti » in « rammenti », e poi « rimembri »; « consunta » in « combattuta » (e « sovvenir » delle *Ricordanze* in « rimembrar »): se vantaggio dei grandi idilli era un parlare più spento, familiare, indiretto o vago, queste correzioni riportano invece a un lessico rilevato, forte, che, in forma diversa già presente nelle prime canzoni, distinguerebbe le poesie degli ultimi anni. Ma Contini notava il « rammenti » come « un verbo non meno istantaneo (e più familiare) del sovvenienti »⁽¹⁾, avvalorando il motivo di quella correzione, già notato da De Robertis, nella cura, che ha precedente preciso nel Petrarca, d'evitar anche a distanza le ripetizioni (« sovviemmi » al v. 32): e le implicazioni che forniva toccavano di esempi leopardiani di diversi tempi, per tutto l'arco della sua opera poetica: nota, in particolare, della *Vita solitaria*, del '21, « Mi sovviene il tempo », che (come con « rimembri » in *A Silvia*: « sovvenienti... quel tempo ») correggerà nella *Starita* del '35: e così il primo passo, del '21, della *Vita solitaria* « Mi sovvien del tempo », ma lasciando in *A Silvia* il secondo « sovviemmi di cotanta speme », che « già rispondeva

(1) G. CONTINI, *Implicazioni leopardiane*, « Letteratura », n. 33, marzo-aprile 1947, p. 105.

alla costruzione preferita (*L'infinito* ha invece « mi sovvien l'eterno »). E De Robertis, rispondendo, sottolineava che la correzione « rimembri » « risuscita Silvia e il suo mondo, a paro col mondo di lui Leopardi... perché c'è anche questo, una doppia presenza, che il « sovvenienti » non supposeva »⁽¹⁾: notazione fine ma avulsa da ogni implicazione interna o da dati culturali: tanto è facile tornar alla « storia di un'anima », a connotazioni psicologiche, pur da precisi dati espressivi. Il Contini parlava di « spostamenti in un sistema », che involgono « una moltitudine di nessi con gli altri elementi del sistema e con l'intera cultura linguistica... » e invocava una concordanza leopardiana: che ora abbiamo, e dalla quale appunto siamo partiti; ma sebbene il sistema vada rintracciato, notava Contini, « specialmente nei *Canti* », s'è veduto come da questi partano costantemente richiami alle altre opere del Leopardi, per la natura strettamente unitaria della sua formazione culturale e artistica. E se il termine « sistema » s'adatta al linguista, non salva però da generali considerazioni inerenti, a un tempo, alla poesia, o al vocabolo, e a una generale struttura in costante svolgimento, non solo espressiva, ma del pensiero di principi, che pur influisce più all'interno delle implicazioni stesse, sul linguaggio e sul significato delle varie poesie, dei vari *Canti*.

Piuttosto che il tema della solitudine, il sentimento della solitudine s'accampa nel *Passero solitario*, come un'immagine del sentimento dell'esistenza con le implicazioni che ciò comporta nel corso del pensiero, non solo, ma della poesia del Leopardi, e quindi fuori d'un sistema di relazioni quale lo offrono, di vocaboli e forme separate, le concordanze, ma che a giovarsi di queste deve presupporre sempre il complessivo significato del canto particolare, il *Passero*, o altro. Negli sciolti *Al conte Carlo Pepoli*, del '26, è qualcosa più che un richiamo di vocaboli, come « solitario » e « aprico », presenti nel *Passero solitario* e qui come stemperati, effusi, quasi distratti o, meglio, attenuati dal premere della verità che gli interessa proclamare: proprio in questa è un'affinità effettiva quanto, naturalmente, indiretta, con l'idillio: « ... né degli aprichi / campi il sereno e solitario riso... commoverammi il cor », (e poco più avanti « ferrea » dice la vita: « ferree canne »

⁽¹⁾ G. DE ROBERTIS, *Biglietto per Gianfranco Contini*, « Letteratura », n. 34, maggio-giugno 1947, p. 117.

nel *Passero solitario*, ma d'altra parte già nel '21, nella *Vita solitaria*, «ferreo sopor» e «solingo»). Se desolata è la conclusione del *Passero solitario*, una qualche staccata commozione è nell'esultanza che sa ammirare nella giovinezza, e nella natura primaverile. V'è chi poté riferire un contrasto o una contraddizione del genere, rispetto al *Pepoli*, alla lunga elaborazione dell'idillio, se lo si suppone cominciato nel '19 e terminato verso il '30. Ma non v'è bisogno di ricorrere a contraddizioni, solo apparenti: era una conseguenza dei progressi del suo pensiero, dopo il '23, misurare, nella rassegnazione, con cuore commosso e non più turbato, la vita: della vita innanzi tutto, con la legge spietata che la governa, il sentimento stesso del vivere, nei suoi aspetti più irrevocabili ma ricchi di gioia istintiva, inconsapevole, e la vita propria, nel corso, soggetto a mutamenti radicali del pensiero, dall'affidarsi ingenuo, nella gioventù, alla felicità, al piacere. Dice nella conclusione degli sciolti al *Pepoli*: «conosciuto, ancor che tristo, / ha suoi diletti il vero». E qui la contraddizione sarebbe nel *Pepoli*, rispetto ai versi citati: «né degli ecc.». Se si guarda all'impianto del *Passero solitario*, ci si accorge che lo separa dagli idilli giovanili proprio la saldezza della legge che vi è enunciata, al pari che negli idilli posteriori al *Risorgimento*, e che si fa commozione nel rievocare in un canto, quello del passero, un'ingannevole fiducia nel piacere: poiché infine non è maggior felicità nel mescolarsi alla folla che nell'appartarsene: ma sono forme del piacere cui il vivente s'abbandona. È solo un'accentuazione della verità che a lui preme, l'immaginare che se avesse partecipato alla vita comune, se avesse in questo seguito l'indole propria dell'uomo non avrebbe a pentirsi ecc.: condizioni appena implicitamente evocate nel far istinto della natura, invece, l'indole schiva del passero: l'infelicità coinvolge tutte le forme esistenti, e la coscienza d'essa rende un «diletto» la contemplazione dei momenti in cui il piacere sembra operare attivo (giovinezza, speranza, attesa, stato di sospensione ecc.): un «diletto» che è commozione e autocompianto, ma diletto comunque perché coscienza del vero, e, in questa, ricchezza di partecipazione, se pur fatalmente solo del pensiero, staccata, o, dove si senta ripreso direttamente dalla vita, esasperata lotta con una coscienza fondamentalmente ormai inalterabile (come sarà delle canzoni d'amore del periodo fiorentino, fino a *A se stesso* e a *La ginestra*).

S'era accennato a uno stato di compianto pur momentaneamente consolato, per l'episodio tassesco d'Erminia che dalla torre del palazzo reale segue il combattimento fra Tancredi e Argante, e di notte esce di città, inseguita ripara a caso nelle selve, ove all'aurora ha un limpido, patetico risveglio: e s'era accennato a un conforto reso struggente dal suo nascere da una coscienza immedicabilmente dolorosa, come un grado particolare del sentimento. Nessuna diretta relazione con Leopardi, pure quella « antica torre » è un elemento fantastico, di desolazione, solitudine, d'amore, nella quale è trasferito l'umano dolore dell'eroina, come l'autocompianto del Leopardi si fa fantastica contemplazione e similitudine nell'uccello in vetta alla « torre antica ». Ma già non più con lo scarso rilievo delle immagini, dei vocaboli, degli sciolti al *Pepoli*, in cui si rifletteva nel linguaggio un pensiero essenzialmente occupato a trarre le conclusioni d'un disinganno maturato negli anni tra il '23 e il '24 e affidato in gran parte alle *Operette morali*. Di nuovo la tensione del linguaggio, mai del resto scomparsa, piuttosto attenuata in alcuni tempi o periodi rispetto ad altri nella sua poesia, torna ad accamparsi nelle canzoni d'amore del '31-33. E torna nel *Pensiero dominante* l'immagine di torre solitaria: « Siccome torre / in solitario campo, / tu stai solo, gigante, in mezzo a lei »: tu, « pensiero dominante », nella mia mente come torre « in solitario campo ». L'addensare al presente anzi a una situazione, a uno stato imminente, vanifica altro piacere che la tensione a un desiderio tutto del momento, e di nuovo impaziente, insofferente di placarsi in una coscienza reale, da cui nasca, con la commozione, il fantasticare su forme e situazioni « storiche », come diceva, della sua vita, su un bene goduto sia pur nell'immaginazione, nel cuore soltanto. Non scriveva a Paolina, da Pisa, il 2 maggio del '28: « Io ho finita ormai la *Crestomazia poetica*: e dopo due anni, ho fatto dei versi quest'aprile; ma versi veramente all'antica, e con quel mio cuore d'una volta »⁽¹⁾? È certo che a lui i primi idilli, e pur le canzoni, dovessero apparire scritti col « cuore »; e tornava infatti a quel tempo, a quei sogni, a quelle illusioni, nei grandi idilli, ma come a momento e a precedente — la vana disposizione alla felicità, al piacere — di un pensiero saldamente

⁽¹⁾ G. LEOPARDI, *Le lettere*, in *Tutte le opere* a cura di F. Flora, Milano, Mondadori, 1949, p. 836.

stabilito. E l'accento alla *Crestomazia poetica* rientra nelle cure dello stile, inerenti ai versi e al « cuore » d'allora: costituiscono l'uno e l'altro accenno un richiamo del tutto simbolico, ideale, da non legare a fatti o richiami o legami precisi, un richiamo particolare.

Del '35 *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale* ecc.: torna la convinzione, la certezza da cui muove sempre, ormai: « Ma da natura / altro negli atti suoi / che nostro male o nostro ben si cura ». Del desolato restar senza le persone amate ha detto « poi solitario abbandonato in terra »: ma la sentenza che s'è riportata, con cui chiude il canto, s'apparenta, più che quel vocabolo o quell'immagine, allo stato che costituisce, se pur indirettamente, la premessa dei grandi idilli, in particolare del *Passero solitario*: altrettanto sarà da dire per *La ginestra* (« tuoi cespi solitari intorno spargi, / odorata ginestra, / contenta dei deserti »): « odorata », « lenta », la ginestra, e « odorate » le « selve » di cui adorna « queste campagne dispogliate »: in un canto che il pensiero in ampio arco di meditazioni fa desolato come nessun altro forse del Leopardi, ancora torna l'autocompianto, il « cuore d'una volta », ma più con rigore, e più trattenuto o risolto nell'accennare, nelle selve o nei cespi di ginestra, a una comunità e a un programma di pietà reciproca e assistenza affettiva tra tutti i viventi. E quel sentimento di pietà assume i colori che già illuminavano forme e aspetti del desiderio naturale di felicità, nei grandi idilli: come l'attesa del dì festivo o il canto del passero solitario, e appena, qui, la « odorata » ginestra. A conferma del rapporto che lega la poesia, posteriore alle *Operette morali*, compreso quindi anche *Il passero solitario*, agli sviluppi che stringono in salda unità il suo pensiero.

Violenza è immanente nella condizione esistenziale rappresentata non solo nella *Ginestra*, ma nell'irragionevole, per l'uomo, proceder delle cose: la morte dei cari; violenza, o stasi in una condizione violenta, piacere e conforto; e il pianto, col piacere che porta, nasce da violenza: violento perché contrario all'istinto o alla naturale consuetudine l'appartarsi del poeta, la solitudine che, nel *Passero solitario*, suscita apparenze commoventi in una condizione che è violenta, quale appunto quell'appartarsi che, in una giornata del passero, chiude la vita del poeta. La solitudine è un effetto della violenza che è a base dell'esistenza. Dice al proprio Genio familiare il Tasso,

nel *Dialogo di Torquato Tasso* ecc.: «l'obbietto e l'intento della vita nostra, non pure essenziale ma unico, è il piacere stesso; intendendo per piacere la felicità; che debbe in effetto esser piacere, da qualunque cosa ella abbia a procedere... laonde la nostra vita, mancando sempre del suo fine, è continuamente imperfetta; e quindi il vivere è di sua propria natura uno stato violento». Violenza anche la noia, che Tasso si illuderebbe di medicare se invece di trovarsi recluso potesse aver commercio con gli altri. E il Genio replica con un'osservazione che è da tener presente per quanto s'è detto del conforto rappresentato, nei grandi idilli, in un preciso dominio della riflessione, di rigorose constatazioni⁽¹⁾; «... l'essere diviso dagli uomini e, per dir così, dalla vita stessa, porta seco questa utilità; che l'uomo, eziandio sazio, chiarito e disamorato delle cose umane per l'esperienza; a poco a poco assuefacendosi di nuovo a mirarle da lungi, donde elle paiono molto più belle e degne che da vicino, si dimentica della loro vanità e miseria; torna a formarsi e quasi crearsi il mondo a suo modo; apprezzare, amare e desiderare la vita; delle cui speranze, se non gli è tolto o il potere o il confidare di restituirsi alla società degli uomini, si va nutrendo e dilettaando, come egli solea a' suoi primi anni. Di modo che la solitudine fa quasi l'ufficio della gioventù; o certo ringiovanisce l'animo, ravvalora e rimette in opera l'immaginazione, e rinnova nell'uomo sperimentato i beneficii di quella prima inesperienza che tu sospiri». E Tasso: «Non che ella (la conversazione del Genio) interrompa la mia tristezza: ma questa per la più parte del tempo è come una notte oscurissima, senza luna né sole; mentre son teco, somiglia al bruno dei crepuscoli, piuttosto grato che molesto».

Dei primi del giugno del '24 questo *Dialogo*, preceduto dall'altro, *Della Natura e di un islandese*, della fine del maggio dell'anno stesso: si ricordi la conclusione di *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*, di dieci o undici anni posteriore: v'era scorciato ciò che è fondamento di questo *Dialogo della Natura* ecc.: «Immaginavi (parla la Natura) tu forse che il mondo fosse fatto per causa

⁽¹⁾ G. LEOPARDI, *Poesie e prose*, in *Tutte le opere* cit., p. 874-881.

vostra? Ora sappi che nelle fatture, negli ordini e nelle operazioni mie, trattone pochissime, sempre ebbi ed ho l'intenzione a tutt'altro che alla felicità degli uomini o all'infelicità. Quando io vi offendo in qualunque modo e con qual si sia mezzo, io non me n'avveggo, se non rarissime volte: come, ordinariamente, se io vi diletto o vi benefico, io non lo so; e non ho fatto, come credete voi, quelle tali cose, o non fo quelle tali azioni, per dilettarvi o giovarvi. E finalmente, se anche mi avvenisse di estinguere tutta la vostra specie, io non me ne avvedrei»⁽¹⁾. Leopardi aveva netta consapevolezza della contraddittorietà del reale rispetto ai principi della ragione: «l'essere dei viventi è in contraddizione naturale essenziale e necessaria con se medesimo. La qual contraddizione apparisce ancora nella essenziale imperfezione dell'esistenza (imperfezione dimostrata dalla necessità di essere infelice, e compresa in lei); cioè nell'essere, ed essere per necessità imperfettamente...»⁽²⁾. *Mostruosità*, dice la catena di contraddizioni in cui contrasta con la ragione umana, con i fondamenti d'essa, la realtà: e in un rinvio, da questa del 3 giugno del '24, ad altra nota dell'11 maggio: «Non è forse cosa che tanto consumi ed abbrevi o renda nel futuro infelice la vita, quanto i piaceri. E da altra parte la vita non è fatta che per il piacere, poichè non è fatta se non per la felicità, la quale consiste nel piacere, e senza di essa è imperfetta la vita, perchè manca del suo fine, ed è una continua pena, perchè ella è naturalmente e necessariamente un continuo e non mai interrotto desiderio e bisogno di felicità, cioè di piacere. Chi mi sa spiegare questa contraddizione in natura?»⁽³⁾. *Mostruosità*, ha detto, e, necessariamente, sofferenza: sofferenza pura per esser condotto nel cieco corso dell'esistere. I due passi dello *Zibaldone* sono dei giorni stessi nei quali scriveva i due Dialoghi, *Della Natura e di un islandese*, e il *Tasso*. Nasce dalla convinzione profonda di simile mostruosità il tono asseverativo che assume spesso nei *Canti* posteriori

⁽¹⁾ G. LEOPARDI, ivi, p. 882-889.

⁽²⁾ G. LEOPARDI, *Zibaldone*, vol. II, in *Tutte le opere cit.*, p. 924.

⁽³⁾ Ivi, p. 914.



3 - Lorenzo Viani: *Il ritorno del reduce* (1934-36)



4 - Giorgio Morandi: *Paesaggio* (1958)

al '28, e gli insistenti interrogativi, di tutt'altro significato dalle affermazioni e dagli interrogativi delle poesie, soprattutto delle canzoni anteriori alle *Operette morali*, che pur nello sdegno, nella rivolta, portavano come un moto d'invocazione, un'eco di rimpianto. Ora invece è la coscienza, sempre più corroborata di prove e argomenti, della contraddizione, che è nell'esistere: di qui l'estenuarsi o attenuarsi dell'impeto dei lamenti e delle ragioni, e il medicar la realtà, pur contraddittoria, nell'assuefazione ad essa, che comporta un risentire un desiderio puro di felicità, della vita stessa, quasi come in gioventù (« con quel mio cuore d'una volta »), così che ancora « intenerisce il core » e « primavera dintorno / brilla nell'aria e per li campi esulta »: ma trae il proprio incanto da quell'esser desiderio puro, fantasia, moto del cuore, dalla ferma, stabile consapevolezza della sua irrealtà. Ed è tale consapevolezza che ai grandi idilli, agli stati di felicità che vi s'accampano — opera della fantasia, d'un desiderio vago, e come attenuato dall'esser voce del sentimento soltanto — accomuna *Il passero solitario*.

Le aperte strutture strofiche dei grandi idilli, rispetto alla sostenutezza delle canzoni anteriori al '23, riflettono nella distanza e libertà delle rime, nella disparità delle singole lasse all'interno di ogni canto, il dominare di un tessuto logico, distinto nella successione di vari particolari, o argomenti, e che respira o trae di volta in volta motivo da una rappresentazione in sé ricca d'incanto, l'attesa della festa, il canto di Silvia, o del passero, cioè l'innocente festività della giovinezza, o un tramonto, del giorno, o della luna, ma sebbene rappresentazione, corredata di ragioni e argomenti, destinata a troncarsi, a cadere nella riaffermata coscienza della sua irrealtà. Analoga osservazione per il linguaggio: i vocaboli eruditi, il proposito stesso erudito delle canzoni giovanili è scomparso, sebbene tornino vari di quei vocaboli: « aprica / terra » in *Alla primavera* e « l'aprico raggio » nell'*Inno ai Patriarchi*, e « ermo » e infine l'elenco, che uscirebbe da quelle canzoni, di vocaboli cercati per gusto erudito del « peregrino » e « indefinito ». S'è detto come le concordanze piuttosto che nel singolo vocabolo risultino utili per stabilire il mutare dell'impiego d'un linguaggio in gran parte costante, a seconda delle

distinte e diverse, successive espressioni d'un pensiero nel suo svolgimento portato a istituire a volta a volta rapporti espressivi in cui acquista struttura o figura concreta il moto dialettico originario che sprona intelletto e animo dell'autore al fondo delle inchieste e delle denunciate contraddizioni e delle non del tutto placate conclusioni del suo pensiero. V'è chi ha parlato di strofe per le *Operette morali* (« Il Tasso — osserva Bigongiari nel saggio sulle *Operette* — è la nuova poesia strofica delle *Operette* »)⁽¹⁾. Del resto, varrà ricordare che un lettore di gusto letterario esperto, come Carducci, non lasciandosi attrarre da riferimenti e analogie con i primi idilli, indicava il metro del *Passero* estraneo alla poesia leopardiana anteriore al '28: ma quel metro, quel libero comporre per lasse variamente respiranti e con indiretti richiami per rime interne, teneva, derivava direttamente dal nuovo dominio del pensiero, con i contrasti e la sofferenza che erano impliciti nella sua amara combattuta conquista, e sui quali ci s'è già fermati.

⁽¹⁾ P. BIGONGIARI, in *Studi*, Firenze, Vallecchi, 1946, p. 67.

L'AMICO DI KAFKA

di

Rodolfo Paoli

Quando ho letto sui giornali (di solito, in un breve trafiletto) la notizia della morte di Max Brod, il 20 dicembre 1968, m'ha preso quasi un senso di rimorso, per non avergli scritto, come hanno fatto alcuni amici in occasione del suo ottantesimo compleanno, il 25 luglio 1964. Ma era ancora così polemico e attivo che non pensavo a una sua prossima fine; sino a tutto il 1968 ha continuato a scrivere e a pubblicare: il suo ultimo volume, di contenuto filosofico, *Das Unzerstörbare* (« Quel che non si può distruggere », W. Kohlhammer editore, Stoccarda-Berlino-Colonia-Magonza), è appunto del 1968. Molti hanno conosciuto Brod come amico di Kafka; ma egli è ben altro: narratore, poeta, saggista, drammaturgo, polemista, regista, perfino musicista, oltre che traduttore di libretti di opera, come mi confidò quella lontana sera del 1956 quando venne a Roma per commemorare a Villa Sciarra, all'Istituto Italiano di Studi Germanici, Heinrich Heine, nel centenario della sua dolorosa morte.

Piccolo, coi radi capelli ancora svolazzanti sul capo, colla testa rinsaccata nelle spalle, una figura sottile su cui si disegnava un cappellone a larga tesa, come lo portavano da noi i musicisti e in genere gli artisti prima che si diffondesse l'uso del basco, dava subito l'impressione di una personalità eccezionale, o almeno strana. Come si può immaginare, quella sera, molti erano venuti per la curiosità di vedere l'amico di Kafka. Questo egli lo aveva intuito e gli dava evidentemente noia. Così da principio sviò qualsiasi domanda su Kafka e si mantenne al tema: a Heine, su cui del resto Brod aveva già scritto un bellissimo libro (Amsterdam 1936), un lavoro che non si può trascurare in nessun modo, se si vuol com-

prendere la psicologia dell'autore del *Romanzero*. Per fortuna non ero per lui una persona nuova. Gli avevo scritto nel 1934, quando avevo intrapreso la traduzione della *Metamorfosi* di Kafka, allora piuttosto sconosciuto in Italia. Mi aveva mandato una fotografia del suo grande amico, quella che circola ora su tutti i rotocalchi, ma che allora era una rarità, poi i sei volumi delle opere complete di Kafka, uscite ancora a Berlino e a Praga, e il suo romanzo *Zauberreich der Liebe* in cui, come egli mi scrisse apertamente, un personaggio, quello di Garta, ha proprio i lineamenti di Franz Kafka. Ma quando cercai di sapere qualcosa di più preciso sui manoscritti, sulle intenzioni che aveva in proposito, mi rispose molto gentilmente, ma in maniera evasiva, scusandosi anche col dire che tutti gli rivolgevano continuamente le stesse domande e che egli in pratica non aveva da dire più di quel che non avesse già detto. In realtà Brod ha scritto su Kafka, oltre alla *Biografia*, che resta fondamentale (c'è già la traduzione italiana presso Mondadori, Milano 1958), ben tre altri libretti: *Franz Kafkas Glauben und Lehre* (« La fede e l'insegnamento di F.K. », 1948), *Franz Kafka als wegweisende Gestalt* (« F.K. come figura che ci segna una via », 1951) e *Verzweiflung und Erlösung im Werk Franz Kafkas* (« Disperazione e redenzione nell'opera di F.K. »), dove praticamente ha esposto in maniera ineccepibile la sua interpretazione della figura del grande amico. Che questa interpretazione si possa accettare integralmente, è un'altra cosa. Ma certo occorre andare guardandoli nell'infirmare certe conclusioni e certi particolari della vita di Kafka, come sono stati presentati da Brod. Se da vivo è stato a questo proposito sempre un vivace polemist, ci sarà anche ora chi difenderà quello che egli ha fatto e detto. E qui arriviamo ad un punto importante. Qualcuno, nei diversi paesi in cui la fama di Kafka si è tanto accresciuta, da diventare moneta corrente anche per chi non ha letto una sola parola dell'autore, ha spesso sollevato la questione: aveva il diritto Brod di pubblicare quegli inediti che Kafka gli aveva affidato coll'incarico di bruciarli?

Brod si è sempre difeso dicendo: « Se questa era davvero l'intenzione di Kafka, non doveva lasciare a me questo incarico, perché sapeva benissimo che io non avrei distrutto neppure un rigo della sua opera ». È un argomento molto valido e il legato testamentario di Kafka rispecchia perfettamente quella continua incertezza di lui, che mentre vuole, anche disvuole. Senza certi « tradimenti », non avremmo del resto alcuni capolavori, a cominciare dall'*Eneide* di Virgilio. In realtà non si tratta di « tradimento » nel caso di Brod, ma di avere inteso la volontà dell'amico al di là della sua quasi morbosa mania di perfezione. Perché i romanzi stampati da Brod non erano compiuti, come tutti sanno, il che non vuol dire che non avessero già un loro profilo e un loro significato. Poi sono venuti i diari, le lettere

— tra cui moltissime e importanti dirette proprio a Max Brod — e il volume delle *Lettere a Milena* e ora recentissimamente il volume delle *Lettere a Felice* (Fischer ed., Francoforte sul Meno 1968), ancora non tradotto in italiano, ma che porta un contributo prezioso alla conoscenza del grande scrittore praghese; e poi gli inediti, gli aforismi, insomma tutta l'opera di Kafka al di fuori di quelle brevi narrazioni che egli aveva lasciato pubblicare in vita. Oggi direi che quasi nessun critico si arrischia a dire che Brod abbia fatto male a non seguire le disposizioni del suo grande amico, perché l'opera di Kafka, in tutta la sua ampiezza, ed anche con le sue immancabili ombre, ci doveva essere nel nostro tempo, non poteva mancare. Avremmo avuto non solo un grande artista di meno, ma l'interprete di un malessere, di una angoscia che ci perseguita ancora, e chissà per quanto! Rovescerei anzi l'obiezione che alcuni mossero a Brod, quando comparvero i primi romanzi inediti di Kafka: dobbiamo essere molto grati a lui di averceli conservati e fatti conoscere.

Come s'è detto, Brod, con molta sagacia, ha proposto anche una sua interpretazione dell'opera del suo grande amico. È vero che senza conoscere il Vecchio Testamento, forse il Talmud e magari anche il chassidismo, non si può intendere completamente l'opera di Kafka. Che ci sia in questa un fondo tipicamente ebraico non si può disconoscere e ha la sua importanza; ma non possiamo concordare con Brod — e neanche con Buber — che hanno proposto, naturalmente con quella intelligenza e sottigliezza che è loro propria, una interpretazione in fondo ottimistica delle allegorie, delle parabole, delle figurazioni kafkiane. Kafka era un appassionato lettore di Kirkegaard, lo stesso Brod lo conferma. Se il danese è il filosofo dell'angoscia, Kafka è lo scrittore per eccellenza della disperazione, ragionata, pacata, senza possibilità di uscita. E sempre Brod, che pure come filosofo era partito dal pessimismo schopenhaueriano, è tornato a una visione del mondo in cui quel Dio spietato che appare spesso nel Vecchio Testamento sembra piegarsi a un messaggio di pace interiore, naturalmente. Mi pare che presentando Kafka in questo modo, sia pur con molta maggior ricchezza di particolari, che io qui non posso dare, si sfiguri il significato e perfino il vero messaggio di Kafka.

Ma sarebbe ormai l'ora di parlare solo di Brod. E invece è proprio lui stesso, ad eccezione delle sue opere narrative, delle poesie, dei drammi che scrisse, a riproporci la figura di Kafka ogni momento. Come per esempio nei suoi ultimi libri, ancora non tradotti in italiano. Il primo di questi è *Der Prager Kreis* (« Il cenacolo di Praga », Kohlhammer ed., Stoccarda-Berlino-Colonia-Magonza 1966) che completa e integra l'autobiografia *Streitbares Leben* (« Vita combattiva », Monaco) già comparsa nel 1960. Questo libro di ricordi è prezioso

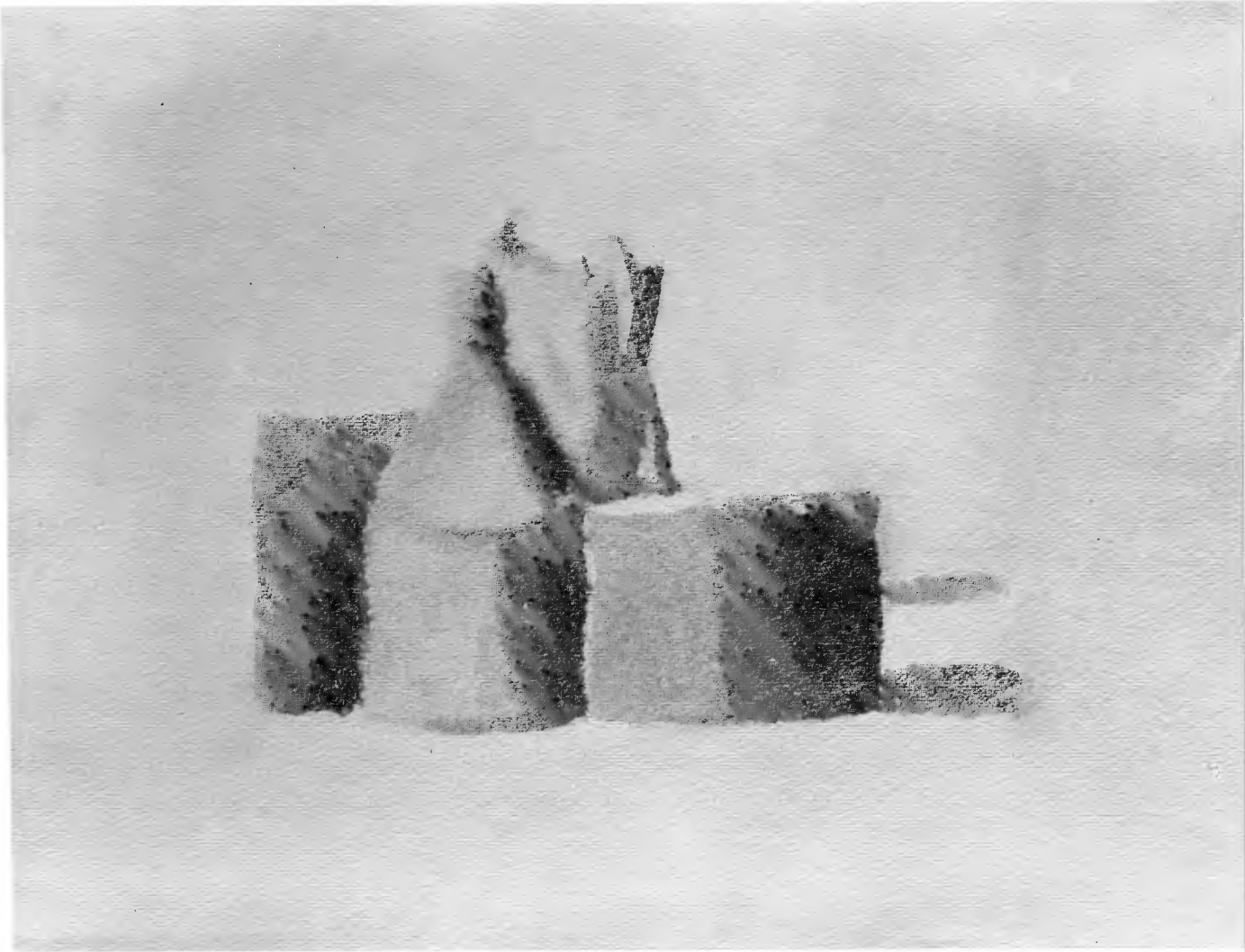
per chi voglia conoscere l'aspetto esterno ma soprattutto spirituale della città boema prima e dopo il grande conflitto europeo del 1914-18. Vi appaiono una quantità di personaggi, spesso ignoti agli specialisti oltre che al grosso pubblico. Vi si delinea un cenacolo, una cerchia di persone che sin da molti decenni, a cominciare dalla nobildonna austriaca Marie von Ebner-Eschenbach, era riuscita a creare un centro di vita artistica nella capitale di quella che è oggi la Cecoslovacchia e che era una volta la Boemia-Moravia. Come sempre avviene, i ricordi sono generalmente non intrisi di nostalgia, ch  Brod   artista troppo fine per non cadere in certi toni un po' romantici, ma pieni, mi pare, di eccessiva benevolenza. Tutti gli scrittori ricordati sono di una qualche levatura o filosofi o saggisti geniali; qualche piccolo difetto passa quasi inosservato. A seguire fino in fondo Brod ci sarebbe da riscoprire completamente una regione o almeno una citt , che ha dato un contributo essenziale alla vita culturale tedesca del primo quarto del secolo. Questa benevolenza si spiega colla forza dei ricordi, ma anche con un'altra ragione: tutti o quasi tutti gli scrittori e artisti ricordati sono ebrei, spesso sono emigrati, come l'autore, in Palestina. Ci sono certo delle figure, come Felix Weltsch, che hanno avuto una notevole importanza nel determinare gli orientamenti del gruppo di intellettuali praghensi, ma che siano tutti persone di grande valore, non mi par possibile accettare. In compenso nel volume ci sono molte fotografie interessanti; una, poco conosciuta, di Kafka ancora in buona salute, con una bombetta in capo e un bel cane accanto. Comunque il volume   importante ed essendo stato scritto da un vecchio ottantenne, veramente ammirevole.

Questo vecchio artista, seguendo la sua natura polemica, cos  contraria allo spirito di Kafka, ha approfittato della rievocazione della Praga anteguerra per combattere una leggenda, creata in parte da Peter Demetz (*Ren  Rilkes Prager Jahre*, « Gli anni praghensi di Ren  Rilke », Düsseldorf, 1953) e continuata dallo scrittore ed editore Klaus Wagenbach (*Kafka. Biographie seiner Jugend*, « K. Biografia della sua giovinezza », vol. I, Berlino 1958, a cui non ha fatto seguito l'atteso volume secondo) in cui viene prospettato un linguaggio proprio degli scrittori di Praga, un poco astratto, raffinato perch  privo di continuo contatto con la viva parlata del popolo, legato perci , pi  di quello di altre regioni, al *B hnendeutsch* (lett.: linguaggio teatrale), cio  al linguaggio letterario. Il popolo e gli scrittori c chi non mancavano — basti pensare a un uomo come Jaroslav Ha ek — ma sinch  fu lo Stato austro-ungarico a dominare, nei licei e ginnasi, da cui passava allora la * lite* della borghesia, si insegnava il tedesco classico, senza possibili « corruzioni » dialettali, con una certa pedan-

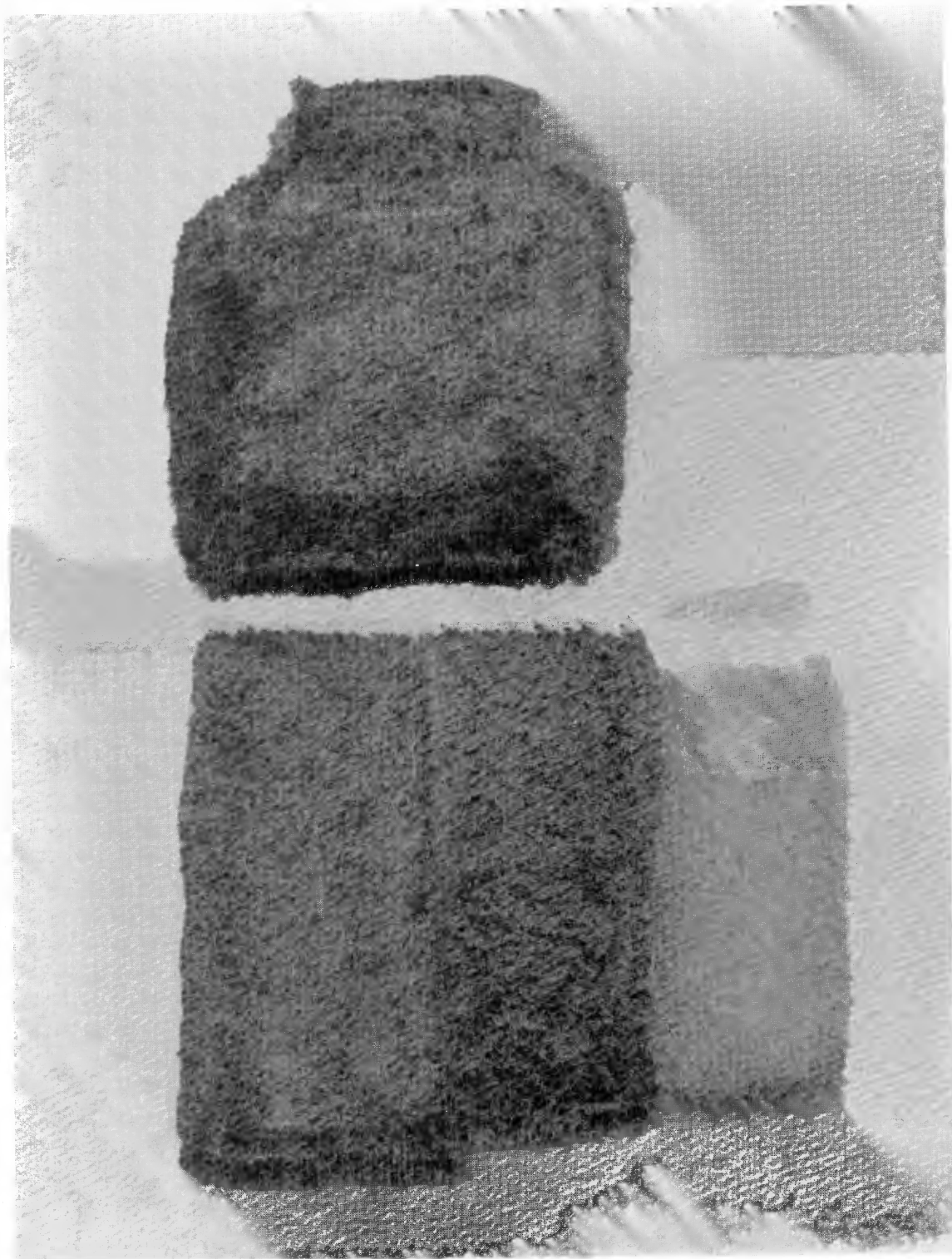
teria e simpatia per il purismo, specie nei professori. Ora quelli che frequentavano i licei appartenevano o a famiglie di alti impiegati dello Stato, come il padre di Rilke, o a commercianti e industriali di solito ebrei, come era il caso di Kafka e di Werfel. In un'epoca però in cui le riviste d'avanguardia, come i drammi naturalisti di Hauptmann, tutti pieni di inflessioni dialettali — obietta Brod — circolavano liberamente, pare errato attribuire a una specie di astrattismo linguistico il merito di certi capolavori. L'ipotesi di Demetz e Wagenbach, contenuta nei suoi limiti, non ci pare completamente da rigettare; il fatto stesso che il popolo non parlasse tedesco, ma céco, imponeva a chi scriveva certi modelli, di ogni tempo e di ogni genere. Contrariamente a quel che si può credere, forse è stato grazie e non nonostante questa particolare condizione che tre dei grandi nomi della poesia moderna tedesca, come Rilke, Kafka e Werfel, vengono da Praga. Ci sarebbe poi da dire che Rilke, dopo la triste giovinezza, si formò lontano dalla sua città natale e anche Werfel, uno dei primi poeti espressionisti che riuscissero ad affermarsi, attingeva a fonti tutt'altro che praghensi. Il linguaggio di Kafka poi, che più a lungo restò nella città natale, è così secco, preciso ed insieme ricco di una lirica pregnanza da renderlo unico nel suo genere e nel suo tempo. Se anche la premessa dei due studiosi potesse essere accettabile in linea teorica, si vede dall'esempio dei maggiori rappresentanti della cultura praghese del primo Novecento a quali risultati diversissimi approdarono i tre scrittori. Lo stesso Brod usa un linguaggio tutt'altro che astratto in tutta la varia gamma della sua produzione. Perciò l'ipotesi anche se ha qualche consistenza non porta a nessuna conclusione importante. Quanto a Brod, c'è da dire che ha scritto troppo e in troppe chiavi, si direbbe in linguaggio musicale, perché tutto quel che ha prodotto resti con lo scorrere degli anni. Se dovessimo tentare un bilancio già oggi, ricorderemmo i romanzi *Die Frau, nach der man sich sehnt* (« La donna, a cui si anela », 1927) e *Tycho Brahes Weg zu Gott* (« La via verso Dio di Tycho Brahe », 1916) e alcuni racconti, nonché uno spiritoso libretto *Über die Schönheit hässlicher Bilder* (« Sulla bellezza di quadri brutti », 1913) e le quattro biografie su Heine, Kafka, Janaček, Mahler con annessi e connessi; infine i suoi volumi autobiografici, ricordati più sopra. Una bella mole, se si pensa che a ricordare ai posteri un nome basta un'opera sola.

E forse per prudenza siamo stati troppo severi. Inevitabilmente nei ricordi, perfino negli scritti filosofici, si riaffaccia sempre il profilo di colui che per Brod rappresentò non solo un amico fraterno, ma anche la voce del genio, Franz Kafka. Che avverrà degli scritti di lui, conservati così gelosamente da Brod, ora che egli non è più? Li avrà condannati a quel

fuoco, a cui li aveva risparmiati più di quarant'anni or sono? C'è da sperare di no, ma non è da escludersi. Brod si riteneva, a torto o a ragione, l'unico vero interprete dell'opera dell'amico. Non è sicuro che i manoscritti di Kafka siano affidati a un ente pubblico e che si possa in un domani anche lontano fare un'edizione storico-critica che a quelli si appoggi. Le critiche non gli sono mancate da vivo e probabilmente non gli mancheranno neanche da morto. Su questo punto, non essendoci più nessun erede della famiglia Kafka, tutta distrutta, i giornali e le riviste non hanno dato sinora nessun ragguaglio. Comunque quel che Brod ha salvato dal fuoco a suo tempo è già una ragione per mantenergli intatta la nostra riconoscenza. Ed io — e con me certo milioni di lettori — non posso ormai dissociare il nome di Brod da quello di Kafka e dare a lui atto di una dedizione durata più di mezzo secolo. Tutto questo ho sentito il dovere di ricordare nel volgere il mio pensiero allo scrittore ebreo-tedesco scomparso alla fine di dicembre.



5 - Giorgio Morandi: *Natura Morta* (1958)



6 - Giorgio Morandi: *Natura Morta* (1963)

Le idee contemporanee

RICETTE PER IL ROMANZO

La lista è cospicua; manca il capolista. A meno che non si voglia indicarlo in Italo Calvino: nel lavoro che va dalle *Cosmicomiche* a *Ti con zero*, che sono i due libri (ma si potrebbe considerarli un libro unico) di gran lunga più importanti di questi ultimi anni. In Calvino circola il Leopardi delle *Operette* e Beckett, c'è qualche omaggio a Landolfi e c'è l'ironia candida delle avanguardie paleonovecentesche: la chiarezza di un razionalista (Voltaire o Casanova) che finge che le cose siano leggibili, e in quella finzione misura lo jato fra il proprio candore e la compatta oscurità del reale.

Ora questi elementi (uno per uno o variamente combinati) sono anche in altri scrittori; però solo in Calvino hanno dato un risultato positivo, di eleganza e di angoscia, d'impasibilità e di caos.

Ma parliamo della lista. C'è stato un tempo che poteva essere definito sotto l'etichetta «Dopo il romanzo». Un tempo serio, che ha dato più frutti in Europa e altrove che in Italia. In Italia il punto più consistente è stato segnato dall'*Attenzione* di Moravia. È il romanzo che medita su se stesso, che si propone di narrare se stesso e non arriva a farlo. Sartre, se la memoria non mi fallisce, ricordava un quadro di Mirò intitolato *Assassinat de la peinture*, per dire che il romanzo d'oggi (o d'ieri) dovrebbe andare sotto l'intitolazione *Assassinat du roman*; e se non proprio *assassinat*, certo *vivisezione*. Poi da quell'ansia di ricerca, siamo venuti a questa pace. Una pace leggermente necroscopica, una ricomposizione di pezzi anatomici, all'insegna dell'industriosità, ma non della vita. Lo abbiamo detto altra volta, e non ci ripeteremo col rincalzo dei soliti esempi: c'è una dichiarazione di Musil che ha fatto molta scuola, dov'egli affermò che *L'uomo senza qualità* veniva a dire che la storia che si voleva raccontare non era stata raccontata. Un tempo serio: cioè di serio manie-

rismo. Il tempo d'oggi è meno serio ed è altrettanto manierista (il termine vale nella sua accezione peggiore, non in quella, gloriosa, che può essere riferita al Pontormo). Oggi non si ha più nessuna storia da raccontare; anche la finzione di volerne raccontare una e di non esserci riusciti, è stata lasciata cadere. Siamo nella dimensione del libro da consultare e non da leggere: da leggere semmai a caso, ad apertura di pagina, perché quella che è stata distrutta o contestata non è l'idea del romanzo, bensì l'idea di un lettore in continuità, la cui mente sia organizzata secondo il principio del prima e del dopo, della causa e dell'effetto. Il fondamentale antirealismo della narrativa corrente sta appunto in questo: nell'aver esteso il raggio d'attacco dall'oggetto di lettura, che era il romanzo, al lettore medesimo. Soprattutto è stata messa in crisi l'idea di sequenza: la pagina diciotto non ha nessuna responsabilità nei confronti della pagina diciannove. Non siamo più nell'ambito della teoria del romanzo; bensì in quello di una critica scientifica e filosofica delle strutture psichiche.

Si è inventato il romanzo *pop*: diciamo meglio che l'arte *pop* è venuta in aiuto di una siffatta maniera d'impostare il lavoro. Nel romanzo *pop* ogni pagina è un oggetto, un reperto, un pezzo della natura o della realtà elevato a idolo, con significazioni assolutamente estranee alle possibilità significanti e narrative di quei pezzi e di quegli idoli. La misura più felice, in tal caso, è il montaggio: è quello che ha fatto Lamberto Pignotti con *Una forma di lotta*. Ma si capisce anche che l'esperimento non può essere ripetuto, pena il rischio del compito in classe. Sanguineti, col *Gioco dell'oca*, ha voluto fare un tipo di narrativa *pop* senza abdicare alle prerogative dello scrittore. Ne vengono fuori i *pesci rossi* del nostro tempo: con l'ovvia differenza che Sanguineti non si propone di scrivere la bella pagina. E di qui si arriva alle *Avventure nell'armadio di plexiglass* di Baruchello: pesciolini rossi curiosi e voraci di tutto: da Mussolini a re Gustavo Adolfo, dal Vietnam a Barrientos. È quell'ideale di vita intellettuale che si esprime nelle merci decorative delle librerie Feltrinelli: Mao Tse-tung e Isadora Duncan. La critica non si sgomenta; anzi se la cava assai bene. A proposito di Baruchello abbiamo letto che è il più bel romanzo *pop* che sia stato scritto finora. È come dire che è il più bel pollo di cartone che sia apparso finora sulla nostra mensa.

Una buona parte in tutte queste faccende, al di là del romanzo *pop* che è solo una *trouvaille*, una copertura *a posteriori*, l'ha avuta Beckett. Beckett è per eccellenza lo scrittore dell'*indicativo presente*: i suoi personaggi sono legati all'inferno dell'*hic et nunc*. Non sanno mai che cosa accadrà fra cinque minuti. Del presente sono analisti formidabili; ma sul futuro, neppure quello più immediato, non fanno progetti. Si prenda un titolo recente di Beckett, *Come è*: può giustificare *La poltrona* di Carlo Sgorlon. Ma anche scrittori come Aldo Rosselli con *Ottoz* o Mario Spinella con *Sorella H, libera nos*, per quanto possano sembrare lontani

da Beckett (Rosselli ha scritto il suo ultimo libro addirittura in terza persona), hanno messo a buon frutto l'idea dell'uomo a compartimenti stagni, circoscritto dalla caduta di memoria; sicché non solo è incapace di ricordare, ma anche di distinguere tra realtà e immaginazione, privo com'è di modelli pratici, tutti distrutti ormai, tutti sepolti nel gorgo di una personalità naufragata. E così si arriva a *Salto mortale* di Malerba (e prima *Il serpente*) o a *Deposito celeste* di Villa. Come siamo lontani da *Memoriale* di Volponi o dalla *Macchina mondiale*. Anche i diari dei pazzi si trasformano radicalmente: non diversamente dalla pittura dei pazzi, che, senza parere, è sempre attentissima ai fatti ufficiali: Pollock o Dubuffet. Il pazzo di Volponi era pazzo in un mondo ancora a tre dimensioni; per il pazzo di Sgorlon c'è solo il presente glaciale di Beckett.

E abbiamo parlato (Sgorlon, Rosselli, Spinella) di scrittori che stimiamo e che credono in buona fede alla lezione filosofica che possono aver ricavato dal loro archetipo. Il punto tecnico da cogliere è quando quel presente senza continuità è ribaltato nel libro da consultare e non più da leggere (per riprendere la distinzione di Plebe); e il fenomeno non è solo italiano: basti pensare, in Francia, a Robert Pinget con *L'inquisitoria*.

A questo punto l'idea del romanzo dentro il romanzo (da scrivere o da non scrivere), dell'osmosi tra vita vera e immaginazione narrativa, non poteva essere ripresa altro che in chiave comica: per così dire, contestare la contestazione del romanzo. È quanto ha fatto Gaia Servadio con *L'azione consiste*. Ma tutte le retoriche sono lecite, se il fine ultimo è un libro la cui entità fisica è essa stessa una mera convenzione: cento pagine, come cinquanta o quattrocento: una porzione del possibile se non del reale. Tutti i generi sono ammessi e soprattutto quelli noiosi. Alice Ceresa, con *La figlia prodiga*, si è fermata all'analisi del titolo, e non è andata oltre: un lavoro da professore di logica scolastica. Come *trouvaille* è trovata bene. Il libro è artificialissimo; ma vuol essere tale appunto. Di fronte a certi stanchi residuati della letteratura industriale (e oggi, semmai, fanta-industriale e fanta-aziendale) o a certe confessioni snobistiche (il solito monologo davanti alla donna-mistero, alla donna-natura), la Ceresa ha il vantaggio della sua intelligenza secca. E non vogliamo dire che *La noia* di Moravia o *Il padrone* di Parise non siano stati libri importanti: ma è un fatto: che certi libri importanti appaiono in Italia non per aprire ma per chiudere una stagione. Fanno il punto, e non possono essere usati come modelli. Fu sintomatico fra tutti il caso del *Metello* di Pratolini, che sembrò indirizzare il neorealismo verso l'alveo della critica storica; e in realtà pose la parola fine a tutta la questione.

Insomma non ce la sentiamo di essere *laudatores temporis acti*: nessun sovvenire ci assale dei di che furono. E quali? *I divini mondani* di Ottieri non è un libro che ci sforza alla commo- zione; però non ce la sentiremmo di rimpiangere *Tempi stretti*. Certo crediamo sempre, e

fermamente, all'ipotesi di un fronte medio: se questo fronte non esistesse il gioco delle avanguardie sarebbe davvero troppo irrelato. Ci crediamo quasi per un atto di *pietas* verso le avanguardie (diranno che non ne hanno bisogno, lo sappiamo). Ma qualche titolo in concreto ci soccorre: *Ferrovia locale* di Cassola o *L'airone* di Bassani; e *La compromissione* di Pomilio, *Il sale della terra*, di Monterosso, *Villa di delizia* di Castellaneta. Cinque titoli e cinque indici che non potrebbero essere più divergenti. Ma il punto non è questo. Se Cassola fosse, come si dice, uguale a Liala, che merito avrebbe Antonio Porta a scrivere come Beckett? A parte gli scherzi, abbiamo ammirato di Porta alcune pagine di *Partita*, di Pietro Lazzaro abbiamo colto con favore il suo cabotaggio umoristico intorno a Queneau (*La stagione del basilisco*), di Giorgio De Maria ci è piaciuta la maniera arguta di riprodurre il gusto dell'avventura magica alla Bontempelli, di Manganelli un certo *divertissement* palazzeschiiano. Ma vorremmo appunto dire che tutti questi scrittori, per giustificare i loro titoli di avanguardisti, hanno bisogno di un contesto letterario che presupponga la *mediocritas* (invero molto *aurea*) di Cassola. Per non dire che *Hilarotragoedia* di Manganelli o *I trasgressioni* di De Maria fanno parte in realtà di quel fronte medio, di discorso relativo e continuato, del quale ogni letteratura ha bisogno per fare un po' di lume: se non voglia rischiararsi coi fuochi d'artificio.

Su certi scrittori vorremmo tenere un discorso a parte: per esempio Angelo Fiore con *Il supplente* e *Il lavoratore*. Libri che pochi conoscono: Fiore non abita a Roma e non fa tante altre cose che gli altri fanno; eppure è un narratore di prima grandezza: molto moderno, come tutte le cose che hanno l'impronta della novità originale (cioè, non gratuita). Ma è inutile sciorinare aggettivi in questa esigua conversazione che non vuol essere affatto un panorama. Un discorso a parte, infine, vorremmo fare per Antonio Pizzuto, che siamo stati i primi a riconoscere e i primi ad abbandonare. Con *Signorina Rosina* e *Si riparano bambole* Pizzuto si era guadagnato quel piazzamento di capolista di cui si parlava. Poi lo strumento ha finito col prevalere. Da *Ravenna* in poi ha subito la sorte di quegli scrittori che credono che l'incandescenza sia la sola temperatura possibile: la narrativa invece vive di stati tiepidi. E a volte i narratori dovrebbero essere più «crociani»: pensare cioè che il mondo di uno scrittore è una cosa che c'è, sì, ma che non si vede da vicino. Essi credono invece alla teoria del «tutto è in tutto», e che uno scrittore vero debba sempre esser riconosciuto dall'unghia: la pagina, il rigo, la parola.

A questo punto bisognerebbe che la conversazione diventasse privata: Le è piaciuto *Eros e Priapo* di Gadda? Moltissimo. E *Il Doge* di Palazzeschi? Molto. E *Scacco alla Regina* di Ghiotto? Mi ha divertito. Ma privata non può diventare, e allora è meglio chiudere, o continuare in separata sede col lavoro di critici ebdomadari.

LUIGI BALDACCI

DALLE IDEE CONTEMPORANEE ALLE IDEE CORRENTI (E ALTRE IDEE)

Nella dinamica della discussione culturale si potrebbe fare una proporzione a quattro termini (buon senso, senso comune, idea reçue, idea corrente), scrivendo buon senso: senso comune = idea reçue: idea corrente, proprio con il ricordo di quella clausola epigrammatica del Manzoni, che dice che « il buon senso c'era, ma se ne stava nascosto per paura del senso comune ». Dunque, si sa che ad un certo punto attorno ad un tema si coagula un interesse, un'acuta sollecitazione di interventi, che fa dividere il campo fra quelli che sono in e quelli che sono out: cioè è inutile parlare di letteratura e industria quando è il momento del « nuovo romanzo », di Kitsch quando è il momento dello strutturalismo ecc. Sul versante moralistico è stata adottata una contromisura: si tratta di « mode » che sono destinate ad esaurirsi nel giro di poco tempo, parliamo d'altro o stiamo zitti. Senonché col passare degli anni ci si accorge che, sebbene certi aggregati di disputa non detengano ormai quel potere di febbrile eccitazione, che riuscivano a trasmettere nel momento della loro auge, tuttavia hanno lasciato traccia profonda, ormai si insinuano come vecchie conoscenze o vecchi amori che non è più possibile ripudiare. In altre parole non è vero che tutto quello che è destinato a passare sia anche destinato a scomparire: no, una volta affermata un'esistenza, si entra in un gioco di corsi e di ricorsi, proprio come nella « moda », che resta un punto di riferimento molto meno futile di quanto si vorrebbe far credere, connotandola spregiativamente.

Che vi siano occasioni mancate o non sfruttate a fondo, questo è un altro discorso, che può avere una sua validità, nonostante ricompaia immancabilmente come luogo comune ogni volta che si concluda il ciclo di un'« idea corrente ». E spesso non a torto: da anni si discute, per esempio, sulla crisi del romanzo a vantaggio della saggistica, ma, che io sappia, quasi mai si è valicato il limite dell'intervento basato su impressioni confezionate in eleganti metafore, quando si trattava di servirsi di strumenti che danno garanzie di obiettività, come le statistiche pubblicate dall'Unesco, dalle quali risulta che il consumo del genere romanzesco si mantiene su valori alquanto stabili (anche se vi è una flessione dei contemporanei a vantaggio dei « classici » dell'Ottocento e del primo Novecento), mentre ha subito un ecumenico incremento il consumo della saggistica, quanto dire che nelle generazioni di lettori più giovani si sta verificando uno spostamento di gusti, che nelle linee generali era ben percepibile ad occhio nudo.

Naturalmente, tutti si accorgono che la querelle è tutt'altro che accademica o riflesso di una semplice curiosità: si tratta niente di meno di programmare la configurazione di una cultura letteraria futura. La carne al fuoco è molta.

Intanto su un punto tutti d'accordo: il naturalismo è finito. Ogni opera letteraria che si proponga come rispecchiamento, rappresentazione, evocazione di una realtà referenziale preesistente ed esterna alla scrittura, viene considerata scaduta. E qui si riattaccano due punti nevralgici dello scontro alla

frontiera del « vecchio » e del « nuovo »: specie in Francia (diciamo pure a Parigi) ha agitato le acque la vicenda del nouveau roman e della nouvelle critique, che si è coniugata con temi affini in altri paesi. Sarà da lasciare da parte l'obiezione preliminare, portata dagli avversari, se è davvero « nuovo » quello che si autoproclama « nuovo »: è certo, tuttavia, che esiste una continuità fra L'Étranger di Camus, l'explication che ne dette Sartre a livello filosofico e letterario, difendendone l'assottigliamento antropomorfo, anche a livello della scrittura (al grado zero, secondo Barthes) e le polemiche che su quel caso impiantarono teoricamente la Sarraute e Robbe-Grillet, che si proposero precisamente come i veri realizzatori di quei propositi riconosciuti validi dai critici. Ed in più esiste una continuità (dichiarata o latente) fra quelle prove ed altre analoghe che si stavano svolgendo in Europa, magari insistendo sulla matrice kafkiana, come in Uwe Johnson; e ci si ricorderà che Vittorini agganciò brillantemente il romanzo di Robbe-Grillet al tema della « letteratura e industria », nonostante che dal punto di vista del contenuto esplicito non vi fosse la benchè minima autorizzazione. Al contrario, la vera rottura si ha con gli epistemologi successivi, con Foucault, con Derrida, con Althusser: la nozione di « testo » si sposta, si « decentra », comincia a coincidere con la « produttività », con una « pratica significante », che non è semplice trascrizione della fonìa.

Sul versante critico, intanto, comincia a presentarsi un grosso dilemma: si deve condurre un discorso generale che costituisca una verifica interna della coerenza di un metodo, dobbiamo costruire una tavola esaustiva dei possibili letterari di cui le opere esistenti non sono che degli esempi realizzati parzialmente e induttivamente incasellabili, oppure dobbiamo privilegiare un approccio « interdisciplinare » all'opera, cioè dobbiamo servirci di più strumenti possibili per rendere conto del funzionamento di un discorso letterario? Dobbiamo riconoscere in prima istanza che tutto il territorio è in forte ebollizione, le proposte, le obiezioni e le controproposte si susseguono a ritmo serrato, e, come in ogni organismo vivente, discretamente contraddittorio.

Nessuna giustificazione può trovare l'attitudine rinunciataria: di fronte alle prospettive incerte di un discorso molto complesso e ramificato, insomma per niente equivoco, non serve ritirarsi nelle spire di un filologismo anodino e semplicemente aggiuntivo; è chiaro che il « contributo » solido e verificabile andrà sempre debitamente pregiato (magari come correttivo alle fumisterie generalizzanti degli improvvisatori), ma una volta che sono stati posti in discussione i fondamenti delle cosiddette « scienze umane » non ci si può sottrarre tanto facilmente agli spostamenti che possono essere inferti dal mutare delle prospettive: si pensi soltanto alla Retorica, come « scienza del discorso », che pone sotto tutt'altra luce questa disciplina rispetto a non molti anni fa (in Italia si faccia ricorso ai recentissimi lavori di P. Valesio sulle strutture dell'allitterazione, di E. Melandri sull'analogia, nonché di E. Migliorini sul « discorso laudativo »).

Tuttavia il nodo centrale sta ancora nei rapporti fra linguistica e letteratura: in una chiave grossolanamente « interdisciplinare » si ammette che linguistica, psicanalisi, sociologia ecc. possono e deb-

bono contribuire all'elucidazione di quell'unico oggetto che è la letteratura, ma Tzvetan Todorov, nel notevole volume collettivo *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Le Seuil 1968, pp. 103-4, giustamente obietta: « Mais une telle démarche est contraire aux principes élémentaires de la recherche scientifique. L'unité de la science ne se constitue pas à partir de l'unicité de son objet: il n'y a pas de " science des corps ", bien que les corps soient un objet unique, mais une physique, une chimie, une géométrie. Et personne ne demande de donner des droits égaux dans " une science des corps " à une " analyse chimique ", à une " analyse physique " et à une " analyse géométrique ". Faut-il rappeler que, depuis Kant, on n'ignore plus que c'est la méthode qui crée l'objet, que l'objet d'une science n'est pas donné dans la nature, mais représente le résultat d'une élaboration? Freud a fait des analyses d'oeuvres littéraires: elles appartiennent non pas à la " science de la littérature " mais à la psychanalyse. Les autres sciences humaines peuvent se servir de la littérature comme matière pour leurs analyses; mais si celles-ci sont bonnes, elles font partie de la science en question, e non d'un commentaire littéraire diffus ». Ma d'altronde lo stesso Todorov non è alieno dall'ammettere che la lettera e il segno verbale siano da considerare alla base di ogni letteratura, e che quindi conoscenza della letteratura e conoscenza del linguaggio siano simultanee, per cui avanza la proposta di costruire addirittura una grammatica del récit, con corrispondenze molto strette fra azioni e soggetti, oggetti, verbi ecc. Ma un passo più in là lo fa Barthes, introducendo il n. 12 di « *Langages* » dedicato appunto ai rapporti fra Linguistique e littérature, dove comincia a prevedere un'erosione continua e progressiva fra le due entità, in vista di un cambiamento radicale della nostra ottica: « Le texte périmer la linguistique, comme la linguistique est en train de périmer l'oeuvre ». E Barthes è un letterato: ma per essere nutrito di letture filosofiche, linguistiche, epistemologiche ecc. è ben diverso dai letterati italiani, che nutriti piuttosto di estese letture testuali, tendono per vocazione al racconto critico, alla convocazione di dati analogici dello stesso ordine, allo scatto morale (quando non diventa moralistico): gli unici sconfinamenti non oltrepassano i confini metodologici della filologia e della stilistica.

Un libro abbastanza esemplare in questo senso è quello di Luigi Baldacci, *Le idee correnti e altre idee sul Novecento*, Vallecchi 1968, dove sono raccolti saggi sulle « idee correnti » appunto negli ultimi dieci anni. Si tratta, com'è facile intuire, di interventi a caldo più che di veri e propri studi e contributi, ma offrono un'idea precisa di una coerente presa di posizione sui problemi in discussione. Fra le forze in contrasto (poniamo l'opposizione vistosa fra « tradizione » e « neoavanguardia »), Baldacci tende a non prendere esplicitamente posizione, nemmeno di terza forza, appunto in riconoscimento di una costituzionale debolezza del critico hic et nunc, connotata come disagio. Semmai Baldacci tende ad una difesa dei valori dell'Uomo, che vede seriamente minacciati da molte proposte « formalistiche » degli ultimi tempi. A tal proposito, significativa mi sembra l'obiezione rivolta ad una nota tesi di Robbe-Grillet, pertinente alla descrizione nel romanzo: « L'evasione — e quindi il formalismo — sta nel fatto che, pur ammettendo la coesistenza dei due termini (la natura e l'uomo),

si nega il rapporto tra di essi. Sarebbe come registrare l'intensità elettrica di un fulmine e non tener conto delle conseguenze che la sua scarica produce addosso a un malcapitato ... Fornire la misurazione in gradi del raggio d'incidenza del sole sulla superficie terrestre non eliminerà mai il fatto che un cammelliere possa morire di sete e di caldo nel deserto ». Confesso di non capire: descrivere tutti i fenomeni naturali, tenendo conto, sia pure a livello metaforico, delle conseguenze che possono avere sull'uomo, mi sembra un po' un'aberrazione: non so, sarebbe come voler riassorbire ogni descrittiva di elementi chimici nella farmacologia ... È proprio l'attitudine del disagio, che convince l'amico Baldacci ad una posizione di resistenza, di viscosità di fronte al movimento delle idee. Nessun dubbio che Viale Bianca Maria di Rodolfo Celletti sia un romanzo di consumazione di scarso rilievo, mentre Capriccio italiano di Edoardo Sanguineti sia un romanzo di notevoli ambizioni intellettuali (magari eseguibili, a seconda dei punti di vista), mentre per Baldacci rappresentano dei « libri nei quali il continuum è offerto soprattutto dall'elemento conversazione; libri tutti, ne siamo certi, che il tempo provvederà a livellare a una comune indicazione di gusto, anche se nutriti d'intenzioni diverse e difficilmente riconducibili all'ambito del nostro discorso ». Osservazioni analoghe sono suggerite dai diversi studi consacrati alla critica della critica (notevole un saggio sullo stile metaforico di Luigi Russo, e poi gli altri su De Robertis, Debenedetti ecc.): Baldacci muove alcune giuste obiezioni allo storicismo, per il quale in certi praticanti « al problema critico diretto finisce per sostituirsi un problema di storia della critica », ma poi in altre parti si prova in alcune obiezioni al metodo strutturale accusato di cristallografia (magari, risponderebbero gli interessati!), di offrire « risultati assai deboli » come nel caso della lettura del sonetto di Baudelaire *Les chats* da parte di Jakobson e Lévi-Strauss, quando si sa che semmai sono da censurare i troppi risultati (cioè distinguere quello che è pertinente da quello che non lo è, come non lo sono gli elementi linguistici non facoltativi ecc.). Magari più importante l'altra obiezione, quella che definisce in questo tipo di lettura « oggetto perfettamente autonomo » il testo: nel caso specifico di Jakobson si sa trattarsi del reperimento di alcune leggi universali nel quadro della « grammatica della poesia e della poesia della grammatica », ma, come abbiamo detto, per lo strutturalismo in genere si presenta il dilemma: discorso su se stesso o discorso su altro?

Per nostra inclinazione personale siamo sempre stati lontani da un certo tipo di moderatismo che sembra frenare molta parte della più responsabile cultura italiana. Tuttavia ci conforta la circostanza che non sempre il desiderio di esplorare il nuovo si accompagna ad una perdita in risultati concreti, che indubbiamente sono stati raggiunti anche senza stare a strologare al livello dei metodi. Ce ne fa fede la recentissima raccolta di studi di Maria Corti, *Metodi e fantasmi* (Feltrinelli 1969) che, insieme a molte novità particolarmente discusse negli ultimi tempi (specie su Leopardi e Fenoglio), porta un lume di discreta simpatia alla « nuova vita interdisciplinare della critica ».

ALDO ROSSI

Documenti

CELEBRI IN RITARDO

I.

IVY COMPTON-BURNETT

vista da Alberto Arbasino

(in onda sul Terzo Programma il 12 giugno 1968)

PRIMA VOCE — Chi è mai il maggior romanziere inglese di questo mezzo secolo? Senza nessun dubbio: una minuscola signorina di oltre settant'anni, acclamata oggi come E. M. Forster e D. H. Lawrence e Virginia Woolf e Aldous Huxley tra il Venti e il Trenta, e autrice d'una ventina di romanzi tutti perfettamente uguali fra loro.

Certo, i romanzi inglesi più leggendari sono stati spesso composti da straordinarie signorine: Jane Austen, George Eliot, Emily e Charlotte Brontë... Ma le recenti, paradossali fortune di Ivy Compton-Burnett ricordano piuttosto, con un'impressionante serie di affinità esteriori, le vicende critiche di Carlo Emilio Gadda.

Nei due casi, un intero *milieu* intellettuale, e poco dopo una nazione intera, scoprono un Grande Narratore. Tardivamente, ma con entusiasmi irrefrenabili e contagiosi. Anzi, lo applaudono come « il più gran narratore dell'epoca », giovani e vecchi, rivoluzionari e conservatori, ordinari e sofisticati. Con gusto sfrenato ne riesumano le antiche opere, poco lette e mal capite, in altri contesti storici o letterari; e avviano i nuovi libri, con trionfali plebisciti, verso la carriera di *bestseller*, acclamandone specialmente l'originalità sperimentale, le sconvolgenti « scoperte », le dirompenti « cariche » d'Avanguardia.

... L'Autore non era certamente un ignoto, né un misconosciuto. Poco noto al gran pubblico, schivo e probo per temperamento, lavorava con estrema dignità e con scarsi frutti pratici, da decenni, solitario, nella posizione indubbiamente ragguardevole, però molto marginale, dove lo aveva collocato la critica « di stima » o « di riguardo ». Assalito improvvisamente, in tarda età, dagli strepiti e dalle dispersioni della notorietà più chiassosa, ne subisce impreparato le molestie; cerca di difendersi; non accetta

minimamente i parchi-lampade della mondanità; rifugge dai cocktail-parties; respinge con qualche impazienza le sollecitazioni insistenti dell'industria culturale... E finisce per consegnare — involontariamente — alla medesima industria culturale, una sconcertante immagine di se stesso: una immagine tradizionale, borghese, addirittura ottocentesca, rispettosa di valori desueti e angustata da preoccupazioni anacronistiche; indifferente a ogni esperimento innovatore, magari ostile in ogni atteggiamento personale a quell'azione d'avanguardia che la sua opera invece svolge — volente o no — con vittoriosa prepotenza...

Così, come davanti a Svevo o a Kafka, dinamitardi in ghette e gilet, la domanda critica più inquietante rimane sempre la fondamentale: in quale misura quest'uomo d'ordine, e di modi squisiti, così attaccato ai « valori » convenzionali, si rende conto — programmaticamente — che il suo « gesto » stilistico rivoluzionerà la Narrativa né più né meno che le scoperte di Freud, di Einstein, di Schoenberg?

Ricordo (esemplare) il primo incontro fra Carlo Emilio Gadda e Franca Valeri. La più grande attrice lombarda chiede, timidamente, un testo teatrale, al più grande scrittore lombardo. E lui, impeccabilmente, domanda: come lo preferisce? in un atto, in tre atti, in cinque atti? in prosa? in versi? in versi rimati? desidera ella che vengano rispettate, oppure no, le unità aristoteliche?...

Rifletteva, più tardi, la Franca: appena voltato l'angolo del palazzo, l'autore del *Pasticciaccio* non si scollerà dal volto la maschera di tutti i giorni, non riderà di cuore alle nostre spalle?... E invece, forse, no... Ma chi potrebbe affermarlo con sicurezza?... Lo stesso dubbio fondamentale — questa creatura apparentemente « del passato » si rende conto della sua « modernità » assoluta, sconvolgente?... — si può immediatamente riproporre, identico e irrisolto, a proposito di Ivy Compton-Burnett...

La sua storia personale è totalmente priva d'avvenimenti: Manzoni o Verga, al confronto, paiono più avventurosi di Hemingway. Eppure, la grande signorina londinese opera avvolta in un mito anche più favoloso di quello costruito per Lorca o Fitzgerald, Pasternak o Lampedusa, da vite singolari o da morti esemplari. È sempre stata vecchissima, fin dagli esordi, e in affettuosa comunicazione con gli Atridi; e un anno sì e un anno no, da quaranta anni abbondanti, inventa questi perfetti congegni assolutamente identici, e inadeguatamente descritti come romanzi-conversazione... Senza mai allontanarsi dal suo appartamento presso Cromwell Road, da cui sono usciti critici illustri e *fans* frenetici e intervistatori scaltrissimi, nello stesso stato d'animo della Valeri, dopo la colazione con Gadda. La stessa Mary McCarthy si è dichiarata perduta, dopo un tè affabilissimo durante il quale si è conversato soltanto di biscottini, e della loro cottura al forno, mai di libri... Finge? o non finge, la grande signorina che chiacchiera solo, e animatissima, di biscottini, e non legge i giornali, né i libri del Novecento, eppure costruisce uno dopo l'altro degli straordinari trappoloni dove appunto lo Straordi-

nario più sconcertante e più mirabile costituisce uno strumento elementare e una dimensione quotidiana?

In realtà, l'Inghilterra ha raramente prodotto una mente così spiritosa dopo Congreve, e una più cannibalesca dopo Hobbes. Le macchinazioni perpetrate sotto titoli melliflui e beffardi — come « Fratelli e sorelle », « Mariti e mogli », « Madre e figlio », « Figli e figlie », « Genitori e bambini », « Cameriere e cameriera » — s'inseriscono con secca protervia terroristica in una tradizione letteraria che potremmo definire « moderata ». Nell'ambito di tale tradizione (nota giustamente Forster) tutti i narratori sembrano in realtà contemporanei, accettano le convenzioni, detestano le innovazioni; e apparentemente stanno scrivendo nello stesso momento tutti i loro romanzi, con una sola preoccupazione in comune: l'Intreccio con la I maiuscola. Infatti, osserva poi Connolly, i tre difetti irrimediabili del romanzo inglese sono sempre l'esiguità dei materiali, la povertà di stile, la mancanza di forma... Ed è proprio qui che interviene la vecchina di Cromwell Road, assestando all'Organismo Narrativo Britannico una zampata rivoluzionaria vigorosa e « concentrata », e precisa almeno come *Orgoglio e pregiudizio* o *Senso e sensibilità* nei confronti di Fielding e di Defoe.

Lei protesta, magari:

SECONDA VOCE — « *Jane Austen ed io abbiamo la stessa mentalità, però lavoriamo in maniere diverse!* »...

PRIMA VOCE — Ma insomma, secondo il severissimo Dottor Leavis, Jane Austen rimane appunto (insieme a George Eliot, Henry James, e Conrad) uno dei pochissimi romanzieri inglesi che valga la pena di leggere (gli altri, per lui, sono tutti da buttar via), « perché il suo interesse culturale non si sviluppa a scapito del suo interesse per la vita, né ci offre valori estetici separabili dai significati etici ».

Ora, capovolgendo con perfetta empietà l'ironia « seria » della Austen, la Compton-Burnett sembra appropriarsi del suo « mondo » escludendone ogni problema morale, tagliando fuori ogni preoccupazione « di società », e introducendovi invece malignamente taluni « cattivi » di Henry James: il padre tiranno di *Washington Square*, la dama complottante di *Ritratto di signora*... Ma intanto, gemellando sfacciatamente Jane Austen con Agatha Christie — e tutte e due, costantemente, con Sofocle — la grande signorina fornisce un esempio fra i più cospicui di matrimonio di convenienza fra Tradizione e Talento Individuale.

Qui la sua originalità si manifesta sconcertante e senza remore: economizzando tirchiamente le emozioni, affinando micidialmente il cicaleccio della commedia borghese, scarnificando ferocemente il dialogo d'ogni didascalia descrittiva o behavioristica (ma rimanendo più freudiana di Freud, più edipica di Edipo Re), la grande signorina tira impeccabilmente al Sinistro: e lo mette in trappola, con questi falsi romanzetti di bibliotechina dabbene. Benestanti, antirealistici, irreligiosi; duramente moderni perché

artificialissimi, rifiutando ogni tentazione spettacolare di mostruosità o untuosità, organizzati empiricamente intorno a misteri che dopo tutto non è necessario conoscere, per ridere, sviluppando il lato orrido e quello grottesco su posizioni d'apparente buon-senso, sempre rovinoso... secondo strutture probabilmente bugiarde, e trame complicatissime a cui non è davvero indispensabile credere...

I romanzi di Ivy Compton-Burnett sono simili l'uno all'altro come enormi case di campagna dello stesso periodo tardo-vittoriano: facoltose e sepolcrali, abitate da immense famiglie lunatiche, e frotte di servi rimbambiti; e piene dalle cantine ai solai di ricordi macabri e di fratellastri ingiustificati, cariche di stravaganti ricchezze accumulate da diverse generazioni successive senza mai buttar via niente, neanche all'ultimo stadio della decrepitudine. Ogni descrizione parrebbe così stucchevole, ogni descrizione dovrebbe suonare interminabile, come un'asta o una contestazione fra coeredi... Ma la sua stoica concentrazione di mezzi compete con le più rigorose limitazioni di Kafka e di Beckett.

Il mondo esteriore — per definizione — non esiste; e comunque non cambia mai: è un nulla dove non si entra né si viaggia, ma dal quale si può estrarre, bruscamente, con sorpresa, un prozio stravolto o una pronipote stranita...

... Tutto l'universo appare invece limitato, bruscamente, al microcosmo della famiglia; forse, sempre della medesima famiglia: ridotta a « funzioni » di complessi vocali indifferenti e bizzarri, occupatissimi in un incessante rituale di domande e risposte, come in una finta cerimonia ecclesiastica senza mai un Dio... La vita d'una cerchia domestica intensamente autosufficiente affascina la Compton-Burnett fino a farle troncare ogni rapporto con l'esterno: come in *Molloy* o *Fine di partita*. Come risultato, ogni atto sessuale viene consumato « fuori scena », ma sempre nell'ambito della famiglia; il tè e l'incesto non mancano mai, in nessuna sua trama, consumati con uguale frequenza ed analogo tedio... Ed ogni conversazione appare fitta di sottintesi criptici che i familiari intendono, ed il lettore no.

La grande signorina non si occupa della dignità, non sente la sofferenza, è indifferente ad ogni eroismo, e volta le spalle alla nobiltà di animo. Per lei, la tragedia consiste esclusivamente nella natura umana, e si manifesta essenzialmente all'ora della merenda, in « botte e risposte » agghiaccianti e cortesi, e pane-burro e marmellata che « vanno di traverso » come tanto veleno.

Tutti i suoi personaggi parlano nello stesso modo — vecchi e bambini, padroni e servi — con una allarmante affinità di fraseggio, senza mai alzare la voce, senza mai dire « pane al pane », e comportandosi costantemente come intorno al 1901, quantunque la trama di ogni libro finisca per abbracciare volentieri parecchie generazioni. Ma né le trame né le conversazioni hanno mai un minimo di riferimento a qualsiasi realtà, in qualunque epoca, e meno che meno alla vita.

Sono strutture formali stilizzate e autosufficienti (anche loro), addirittura più strizzate

che in Beckett; però, scarnificando l'intero trovarobato del melodramma ottocentesco, senza buttar via nulla, tanto meno i colpi di scena e le emozioni violente... lasciate però disseccare come vecchie felci in un libro da Messa...

Non si fornisce mai una informazione, su nulla. Mai un sospiro socchiude uno spiraglio sulla psicologia dei personaggi... ma dietro le porte, si sfrena ansimando il *feuilleton*: come minimo, si perpetrano omicidi e suicidi, adulteri ed incesti, furti di testamenti, falsificazione di documenti, sostituzione di lettere rubate... mentre nel salotto che è l'unica « scena » di tutti questi romanzi, la famiglia benestante esegue gesti dabbene, stereotipi come nei quadri « di genere », in situazioni astratte come in *Così fan tutte*, su una ribalta spoglia come per Corneille e Racine, in un micro-universo chiuso e sigillato come una capsula spaziale immobile fuori del Tempo, col suo carico di nonni e nipoti e cognate e cugine e governanti e precettori e cuoche tutti cinguettanti nello stesso falsetto...

... Attraverso un dialogo sfacciatamente comico, di una *verve* scatenata e interminabile, che lascia indovinare eventi catastrofici fra i più turpi... Non di rado, villanamente da *feuilleton*; dal naufragio della bisnonna alla stricnina nella camomilla, dalla scoperta del segreto infame alla botola dissimulata nel ripostiglio... oltre, s'intende, a uno sbalorditivo assortimento di paradossali incesti, fra i quali il più pacifico coinvolge di solito un nonno ed una nuora, che in realtà però è sua figlia, e anche un po' sua sorella, e probabilmente anche sua madre, sua nonna, e sua zia... come in un *Edipo* devastato dai dadaisti, fra ordini insensati di vecchi cattivi, commenti odiosi di bambini maligni e cori marionettistici di servi imbecilli, che disprezzano la Morale e parlano malissimo della Morte — però a bassa voce...

Ma l'autrice, intervistata anni fa da Frank Kermode, gli ha risposto bonariamente che lei non « distorce affatto » la realtà...

SECONDA VOCE — « *La metto semplicemente in cornice: la realtà e la trama vengono un pochino adattate l'una all'altra... non già distorte...* ».

PRIMA VOCE — Il romanzo deve avere una forma, dichiara la Compton-Burnett, naturalmente: ma questa va adattata empiricamente. I suoi romanzi sono « tutto dialogo »? Benissimo, aggiunge: ogni frase si « deve » poter pronunciare ad alta voce. Altrimenti non esiste il romanzo!

... Ma come! Replicava Kermode: queste famiglie incredibili, che parlano un linguaggio inventato, in case improbabili di sessanta anni fa...

SECONDA VOCE — « *La storia si ripete! E del resto ha già cominciato: funziona sempre nello stesso modo. E la vita familiare, nella sua essenza, non cambia mai. I fatti che racconto non sono affatto straordinari: anzi, molto più frequenti di quanto non si penserebbe. Mi dicono, non so se è vero, che oggi molta gente non si occupa dei propri figli: ma io non ho mai visto gente simile. E la vita che descrivo non è affatto anacronistica: sopravvive in larghe zone, specialmente fuori di Londra, e credo che si estenderà in futuro, perché moltissima gente desidera vivere così... i rapporti umani sono sempre gli stessi...* ».

PRIMA VOCE — Così, la grande signorina continua a estrarre tutti gli scheletri possibili dai proverbiali armadi vittoriani, ed edoardiani, e li accumula farsescamente, con un parossismo infaticabile... Le sue opere più recenti, anzi, sono gremite di padri tirannici e vociferanti, come se ne trovano — tutto al più — solo in Shakespeare e in Verdi, e neanche in James, neanche in Balzac... Ma come tutti i tiranni, e come i comici veri, la grande signorina non sorride mai.

I suoi effetti più spaventosi, tira ad ottenerli con una esosità efferata di soperchierie, soprattutto comiche...

Ne *I potenti e la loro caduta*, edito in Italia da Garzanti, una nonna dice al nipotino: « Quante volte ti ho detto di non tenere le mani in tasca! », e lui risponde educatamente: « Nonna, non le ho contate » — però mentre il resto della numerosa famiglia è affaccendato a trafugar lettere e a sostituire testamenti... E anche il padre ha le sue pretese: « Quando si dice di una cosa che non val la pena di dirla, ho piacere che me la si dica »; e gli rispondono, come in Lewis Carroll: « Tutt'al più, si può dire che non val la pena di dirla! ».

... Ma *Un Dio e i suoi doni*, pubblicato da Einaudi, sembra girare senza parere intorno a una teoria della creazione, nientemeno... Chissà...? Il Dio è un Giove pseudo-vittoriano da melodramma prosciugato: proprietario terriero, romanziere inesauribile, amatore instancabile. Si comporta da capo dell'orda, della mandria, del branco... E i doni? Saranno i libri, saranno i figli, messi al mondo con tutte le donne della famiglia? O saranno forse i ghirigori torbidi e prolifici intorno alle cognate e alle nuore? E la proliferazione addirittura emblematica degli incesti — ormai numerosi e comici come le cadute in piscina per Wodehouse, e presi stavolta in un significato di freddure anti-sociali — celebra insomma un trionfo dell'innaturalità dell'uomo ottocentesco, però moderno?...

Macché, la grande signorina non scopre mai la trama dei suoi macabri giuochi. Ecco per esempio la finta e proterva tetraggine dell'inizio di *Una casa e il suo capo*:

TERZA VOCE — « *E così i bambini non sono ancora scesi?* », disse Ellen Edgeworth.

Suo marito le diede un'occhiata, e voltò gli occhi alla finestra.

« *E così i bambini non sono ancora scesi?* », ella disse in tono interrogativo.

Mr Edgeworth s'infilò un dito nel colletto, e si mise a posto il collo.

« *E così sei sceso tu per primo, Duncan?* », disse sua moglie, come per presentare la sua osservazione in una forma più accettabile.

Duncan rimise la mano nel colletto aggrottando la fronte.

Duncan Edgeworth era un uomo di media statura e corporatura, ma appariva alto agli altri e a se stesso. Aveva occhi stretti, grigi, capelli e barba duri, grigi, una faccia solida, aquilina, giovane per i suoi sessantasei anni, e un portamento duro, imperioso. Sua moglie era una donna piccola, sparuta, terrea, più giovane di pochi anni, con occhi larghi, gentili, sporgenti, un naso

lungo, magro, interrogativo, e un'espressione devastata, innocente, però abbastanza soddisfatta. Il giorno era il Natale 1885, e la stanza era la solita sala da pranzo d'una casa di campagna del Settecento. Le ultime aggiunte alla stanza avevano un posto onorevole e ogni opportunità di dominare il suo carattere, e usavano questa opportunità nel modo poderoso degli oggetti dell'età vittoriana, come per mettersi sullo stesso piano dei loro possessori.

« E così tu sei sceso prima di tutti, Duncan », disse Ellen, usando un tono propiziatorio, come se le potesse servire.

Suo marito alzando le spalle significò che non poteva negarlo.

« I bambini sono in ritardo, no? », disse Ellen, per cui chiaramente la parola era superiore al silenzio.

Duncan indicò con lo stesso movimento che il suo atteggiamento era lo stesso.

« Mi pare che ci siano più regali del solito. Oh, vorrei che venissero giù tutti ».

« Perché vorresti? ».

« Be', in un giorno come questo non vorremmo che facessero tardi, no? ».

« Perché? Vogliamo che facciano tardi, gli altri giorni? Be', certo, è Natale. Ho visto le cose sul tavolo ».

Anche Ellen le aveva viste.

« Ah, sei stato giù prima, e hai messo i regali ai posti di tutti! ».

Duncan mosse il collo con un'aria di soddisfazione: aveva trovato la posizione comoda.

« Credo che verranno tutti giù presto », disse sua moglie, con un tono che sembrava offrire consolazione.

« Ah, credi? », mormorò appena suo marito, guardando a un muro, come se ci fosse qualcosa di strano.

« Non faranno troppo tardi il giorno di Natale ».

« Perché dovrebbero far tardi il giorno di Natale o qualunque altro giorno? Quali ragioni immagini? ».

Ellen non disse.

« Hai una qualche idea dei motivi che li guidano, tutt'e tre insieme? Devono essere importanti ».

« Be', le mattine diventano buie ».

« Le mattine diventano buie! Le mattine diventano buie! Vuoi dire che sono talmente affondati nella pigrizia e nel letargo da aver bisogno d'una luce viva per obbligarli a tirar su la testa dal cuscino? È questo che intendi? ».

Ellen, incerta se l'intendeva o no, era silenziosa.

« Non credo che faranno tanto tardi stamattina ».

« Solo un po' tardi, come concessione alle esigenze di un decoro civile ».

« So che sono ansiosi di vedere i regali », insinuò Ellen in favore degli accusati.

« Non ci si aspettava, del resto, di doverglieli tirare addosso ».

« Si può star certi che non pensano niente di simile », Duncan fu assicurato.

« Spero bene di no », egli disse, con un piccolo scoppio d'amara gaiezza. « Suppongo anche poi che non siano del tutto così sub-umani ».

« Non potrebbero assolutamente essere un nipote migliore e delle figlie migliori di come sono ».

« Vediamo che potrebbero, in queste occasioni », disse Duncan mordendosi l'unghia del pollice, e parlando assente.

« Mi par proprio di sentirne uno », disse Ellen con semplice sollievo. « Son sicura che si è sentito un rumore sulle scale ».

« Un rumore sulle scale! Proprio una bella roba, da sentire, a quest'ora della mattina! ».

« È Nance; conosco il suo passo. Sono contenta che uno di loro venga giù ».

« Contenta? Perché? »

Ellen non diede nessuna ragione.

PRIMA VOCE — Anche Ivy Compton-Burnett « non dà mai nessuna ragione ». Meno che meno, critica. E in quanto ai « cenni biografici », il massimo che confidi è questo:

SECONDA VOCE — *Ho avuto una vita così priva di eventi, che c'è ben poco da dire. Da bambina, sono stata educata coi miei fratelli, in campagna; più tardi sono andata a Holloway College, e lì mi sono laureata in lettere classiche. Sono vissuta con la mia famiglia quando ero molto giovane, ma per la maggior parte della mia vita ho avuto il mio appartamento a Londra. La mia migliore amica, Margaret Jourdain, è vissuta con me molti anni, fino alla sua morte nel 1951. Abbiamo viaggiato insieme in Europa, prima e dopo l'ultima guerra. Vedo parecchi buoni amici, non tutti gente che scrive.*

PRIMA VOCE — Così, qualche anno fa, mi venne una gran voglia d'incontrarla. Il nome è sull'elenco del telefono. Ha risposto lei stessa, gentilmente. Vado per Cromwell Road, oltre South Kensington, nei pressi dell'Air Terminal londinese. Ed ecco Cornwall Gardens: dove, fra l'altro, abita da qualche tempo anche John Lehmann.

Un giardino di un sinistro struggente, rose, ortensie. Niente traffico. Poche macchine vecchissime, ferme, tra Case del Delitto da film di Hitchcock nel Trentacinque. Usci neri sotto portichetti slabbrati o riverniciati, panna e pistacchio. Accanto ai campanelli, nomi polacchi, sudamericani, giapponesi. L'Ambasciata di San Domingo. Il nome di Ivy Compton-Burnett.

Apri la porta alle quattro in punto, e il tè è pronto sulla tavola rotonda nella sala da pranzo: con burro, miele, marmellata; ma lei mangia soprattutto foglie d'insalata, come una tartarughina, da un cestino. È vecchissima, piccolissima, fortissima, evidentemente povera, reazionaria, e pettinata come se portasse una parrucca, con un nastrino grigio intorno alla fronte. Molto cortese, e molto decisa. Risponde esattamente, come farebbe Gadda, a ogni domanda. Ma solo Edmund Wilson fa altrettanta paura, a colpi di dignità e di risolutezza.

Non le interessa niente, sebbene se la senta riproporre da decenni, nessuna interpretazione « rivoluzionaria » di un'opera così obiettivamente rivoluzionaria come la sua. Non accetta né offre spiegazioni teoriche:

SECONDA VOCE — « *Ho cominciato a scrivere come volevo, sentendo che quello era il mio stile; e poi non ho trovato opportuno cambiare* ».

PRIMA VOCE — Però ha ricevuto attenzioni eccezionali dalla critica: esegeti penetrantissimi illustrano temi e fonti della sua opera... non le hanno mai suggerito niente?...

SECONDA VOCE — « *Fonti d'uno scrittore? Non esistono cose simili. Non ho mai dato retta alla critica. Cambiare secondo i suggerimenti altrui porta solo a falsificarsi e a morire. Non c'è bisogno d'ascoltare gli altri per essere se stessi, riconoscibili come quando si riconoscono Dickens o Thackeray anche da un piccolo brano* ».

PRIMA VOCE — Ma... le influenze enormi che esercita?

SECONDA VOCE — ... « *Su chi? Ogni tanto lo dicono, non so se è vero* ».

PRIMA VOCE — E comunque, è chiaro che non gliene importa.

TERZA VOCE — « *Sperimentare? — Deve essere difficile e stancante... E porta a disobbedire alle regole... mentre bisogna sempre osservarle, le regole...* ».

PRIMA VOCE — Questo dice la grande sperimentatrice.

Parla pochissimo di libri, e malvolentieri. Legge Elisabeth Bowen, Anthony Powell, i racconti di Angus Wilson, il meglio di Wodehouse, Proust in traduzione, e le piace molto. Ma Joyce? Non ce la fa. Musil? Mai sentito. Faulkner, Fitzgerald, Hemingway? Non risponde; poi, vagamente:

TERZA VOCE — « *Li conosco poco* ».

PRIMA VOCE — Gli inglesi sono molto insulari, aggiunge: leggono solo autori inglesi, o tutt'al più irlandesi... Fra gli italiani, solo Dante.

TERZA VOCE — « *...a suo tempo, naturalmente; e poi, mi mandano dei libri giapponesi, ogni tanto, ma li trovo poco interessanti...* »

PRIMA VOCE — Mai tentata dalla critica, mai attratta dal saggio? Mai. Fra i poeti? I vecchi. Teatro?

SECONDA VOCE — « *Non ci vado quasi mai, perché faccio fatica sulle scale* ».

PRIMA VOCE — Ha visto però una riduzione recente del suo romanzo *Un'eredità e la sua sorte*, e le è piaciuta; non guastava nulla del libro, e le hanno aperto una porticina del guardaroba per evitarle le scale.

Si anima invece chiacchierando di alberi, di edifici, di gente: la campagna del Kent, dove ha appena passato due settimane: « molto bella, non guastata, identica a come era nel Settecento »; i prezzi degli alimentari che salgono; i motociclisti che « non rispettano le regole »; i negri.

TERZA VOCE — « *Ci vogliono, altrimenti chi farebbe i lavori che gli inglesi non vogliono fare, come pulire le carrozze ferroviarie?* ».

PRIMA VOCE — E s'informa se in Italia ci sono molti negri... Lei è stata a Roma molti anni fa, le è piaciuta molto, perché ha trovato tutto molto più piccolo di come se l'aspettava, specialmente il Foro.

TERZA VOCE — « *E le cose più piccole di come s'immaginavano sono le più belle, no?* ».

PRIMA VOCE — Ma le interessa soprattutto il problema del riscaldamento, discute a lungo il gas e l'elettricità: a Roma, cosa preferiscono? E come si è serviti, nelle case? Le chiedo a mia volta chi frequenta, chi vede.

SECONDA VOCE — « *La maggior parte dei miei amici non sono letterati; e molti sono morti: Edward Sackville-West, Rose Macaulay, Vita Nicolson... E da vecchi si fanno certo nuove conoscenze, ma naturalmente non è più la stessa cosa...* ».

2.

MICHAIL BULGAKOV

(a cura di Saverio Vertone)

(in onda sul Terzo Programma il 19 giugno 1968)

PRIMA VOCE — Togliamo pure ciò che va tolto: il caso editoriale centrato sull'incontro e sullo scontro di due contemporanee edizioni, la curiosità per gli sputnik (anche artistici) dell'Unione Sovietica, la moda o lo snobismo letterario (oggi orientati verso la Russia degli anni Venti), l'interesse scandalistico per un romanzo su Satana nella Mosca di Stalin. Rimane egualmente un successo clamoroso, un successo senza precedenti per un romanzo sovietico (eccettuato naturalmente il *Dottor Zivago*, che però godette di incentivi diversissimi).

La fortuna di Bulgakov in Italia è iniziata in sordina. Oggi è al suo apice. Dopo la pubblicazione di *Il maestro e Margherita* (avvenuta nell'aprile del '67), in un anno esatto sono uscite tre opere narrative: *Uova fatali*, *La guardia bianca*, *Cuore di cane*; e tre opere teatrali: *I giorni dei Turbin*, *La corsa* e *Ivàn Vasil'evic*. Sta inoltre per essere pubblicata una raccolta pressoché completa dei drammi.

SECONDA VOCE — Si parla di scoperta, ma basta risalire agli anni Venti, per dimostrare che anche questa volta, come tante altre, si è trattato in realtà di riscoperta; e cioè di una riesumazione tardiva, seguita a un primo e immediato contatto, lasciato cadere un po' per mancanza di coraggio, un po' per forza maggiore e un po' anche per distrazione o immaturità. Recensendo sulla « Rivista di letterature slave » il romanzo *La guardia bianca*, da lui stesso tradotto in italiano, Ettore Lo Gatto scriveva nel 1925:

PRIMA VOCE — « *Bulgakov è un narratore di eccezionale talento, dotato di un acutissimo intuito, in cui le descrizioni si tramutano in perfette analisi psicologiche* ».

SECONDA VOCE — Due anni dopo, nella prefazione all'edizione Carabba di *Uova fatali*, Umberto Barbaro riprendeva e approfondiva il giudizio:

PRIMA VOCE — « *...Michail Bulgakov, benché giovane (è nato nel 1891 a Kiev) e benché dedicatosi tardi alla letteratura (ha fatto studi di medicina, laureandosi con lode nel 1916), possiede, oltre a notevole talento di scrittore, una abilità tecnico-narrativa e una sapienza della costruzione e della armonia non troppo comuni negli ultimissimi scrittori russi* ».

SECONDA VOCE — Nei quarant'anni successivi l'autore di *Il maestro e Margherita* è stato dimenticato dal pubblico italiano e in parte anche da quello russo, che ha conosciuto il suo capolavoro solo nel '67; ma per spiegare questa madornale omissione non basta chiamare in causa la censura sovietica, Stalin e la vittoria dello zdanoviano realismo socialista. Diamo pure a Cesare quello che è di Cesare; non dimentichiamo però l'aspetto « spirituale » del fenomeno: quella complessa e sotterranea alchimia del gusto, quel processo di assestamento naturale degli interessi letterari, ideologici e umani che, da noi come in URSS, ha richiesto tempo, esperienze, tentativi, fallimenti e riorientamenti. Vi è certamente un significato (come dire?) trascendentale in ciò che chiamiamo comunemente moda, nella sostanza obiettiva degli spostamenti — anche improvvisi e apparentemente artificiali — dei gusti e degli interessi, al di sotto e al di là di ogni possibile manipolazione e intervento dell'industria (culturale o meno). Del resto, chi manipola deve appunto avere qualcosa tra le mani, deve impastare, stendere, modellare un materiale psicologico che potrà alterare ma non creare. La componente obiettiva dei gusti, le vere muse delle mode, come le chiama Arbasino, sono in fondo i sillogismi dell'incoscio. Noi procediamo a tentoni nel labirinto delle esperienze e quando ci cacciamo in un vicolo cieco (forse, sono tutti ciechi) torniamo indietro, riprendiamo la strada, cerchiamo il filo di Arianna un po' più avanti o un po' indietro, comunque in un altro vicolo. Lo snobismo non è altro che il rito di tali movimenti, la ostentazione cerimoniosa di chi vuole apparire informato su questa misteriosa navigazione; ma le avventure subliminali collettive, l'armonia prestabilita che sembra presiedere ai grandi appuntamenti del gusto, sono

reali, e cioè sostanzialmente spontanei. E quando, come avviene adesso, i cambiamenti di rotta sono più frequenti, più rapide e imprevedibili le riconversioni, più clamorose e quasi incomprensibili le abiure o le scoperte, vuol dire che il muro in cui ci si è imbattuti è meno facilmente valicabile, che il nodo da sciogliere è più intricato e più impellente la ricerca di una via di uscita dall'atmosfera, ormai soffocante, di una intera sezione del labirinto.

PRIMA VOCE — Il caso Bulgakov ci ha posto di fronte a un recupero, superiore a tutti i precedenti, se non altro per la sua rapidità. Malgrado le lievi sfasature di tempo e le più consistenti difformità di tono, l'operazione è stata sostanzialmente simile in Occidente e in URSS.

In Russia, totalmente dimenticato Bulgakov non lo è stato mai. È noto l'episodio di Stalin che assiste, nel '29, a ben quindici repliche dei *Giorni dei Turbini* e che salva il dramma dall'ostracismo della Commissione del Repertorio. Nota è anche la lettera inviata nel '30 dallo scrittore al Segretario del Partito per protestare contro la campagna di denigrazioni e di calunnie scatenata contro di lui dalla stampa dopo la rappresentazione dell'*Isola purpurea*. Questi episodi servono in parte a spiegare il salvataggio di Bulgakov come drammaturgo. Malgrado l'ostracismo ad alcune opere, che non verranno mai rappresentate o saranno radiate dal repertorio subito dopo la « prima » (è il caso appunto dell'*Isola purpurea*, di *Beatitudine*, della *Corsa* e dell'*Appartamento di Zoja*), il nome di Bulgakov non sparirà totalmente dai cartelloni del teatro sovietico e raggiungerà, affievolito ma non spento, gli anni Cinquanta e il grande rilancio. (Basti osservare che tra il 1932 e il 1956 si contano ben 570 repliche dei *Giorni dei Turbini*).

Diverso, anzi opposto, il destino della narrativa. Dopo il fulmineo successo, nel clima culturalmente liberale e fervido degli anni Venti (in cui cade la pubblicazione di *Uova fatali*, *Diavolada* e *La guardia bianca*), bisognerà aspettare il 1955, l'anno di *Romanzo teatrale*, per rivedere il nome di Bulgakov sul frontespizio di un libro. Del resto, nel frattempo, lo stesso scrittore è entrato nel Teatro dell'Arte di Stanislavskij, grazie all'interessamento personale di Stalin, e sembra dedicarsi professionalmente ad interessi del tutto estranei alla prosa. In realtà, proprio in questo periodo Bulgakov inizia segretamente la stesura del *Maestro* e degli altri romanzi, che, come il capolavoro, rimarranno inediti fino agli anni Sessanta. Già *Cuore di cane*, pressoché contemporaneo a *Uova fatali*, non aveva visto la luce (e ancora non l'ha vista in URSS); benché sostenuto da Gor'kij e accolto con favore dal pubblico, il romanzo era stato violentemente attaccato dalla RAPP, l'associazione degli scrittori proletari. Comunque, le maggiori opere di prosa (*Romanzo teatrale*, *Il maestro e Margherita* e *Vita e morte del signor Molière*) nascono negli anni Trenta e verranno pubblicate in URSS solo vent'anni dopo la morte dell'autore, avvenuta nel '40.

SECONDA VOCE — In Italia la storia è più semplice. Dopo le traduzioni di Lo Gatto e Barbaro, intorno alla fine degli anni Venti, silenzio totale per quasi quarant'anni; poi la prima, timida apparizione di *Romanzo teatrale* (1966), l'esplosione del *Maestro*, e infine, in un solo anno, il recupero pressoché integrale.

Se si giudicasse sulla base delle iniziative editoriali, Bulgakov potrebbe essere considerato oggi un autore più italiano che russo. Da noi è stato pubblicato tutto ciò che è uscito in Unione Sovietica e in più *Cuore di cane* e *l'Isola purpurea*, un testo ancor oggi introvabile in lingua originale e accessibile esclusivamente nella versione céca recentemente allestita al teatro di Praga; inoltre, nell'edizione italiana sono apparse le parti censurate e comunque tagliate nell'edizione sovietica del *Maestro*. Dopo la pubblicazione della raccolta dei drammi (*La corsa, l'Isola purpurea, Ivan Vasil'evic, Molière ovvero la cabala dei bigotti, Beatitudine, Don Chisciotte, Gli ultimi giorni di A. Puskin*), non resteranno in ombra che i tratti secondari e forse mai chiaramente accertabili della fisionomia letteraria di Bulgakov. Ancora da scoprire (ma anche per il pubblico sovietico) rimarranno, nel campo della produzione drammatica: *Adamo ed Eva, Batum e l'appartamento di Zoja* (una satira sulla Mosca della NEP, proibita poco prima della sua rappresentazione al Teatro Vachtangov nel '26 e da allora mai pubblicata in russo), nonché una serie di sceneggiature e di libretti da opere di Gogol', Molière, Maupassant (*Anime morte, Il folle Jourdain, Rachel, Il revisore, Minin e Podzarskij, Mar Nero e Pietro il Grande*). In campo narrativo, resta da conoscere soltanto *Vita e morte del signor Molière* (di cui però conosciamo la versione teatrale) nonché opere minori e minime più congetturabili che identificabili con certezza.

PRIMA VOCE — Abbiamo accennato prima alle mode e ai movimenti sotterranei del gusto. Il successo, tardivo ma travolgente, di Bulgakov è un esempio addirittura paradigmatico di questi misteriosi spostamenti. È probabile che *Il maestro* non avrebbe destato lo stesso interesse se fosse stato pubblicato, anziché nel '67, nel '40 (quando l'autore, morendo, lo lasciò ad un avanzato stadio di elaborazione), o anche dieci o quindici anni dopo. In Unione Sovietica, a parte Stalin, la censura e il realismo socialista, la gente aveva altri interessi letterari e altre curiosità umane e ideologiche. In Occidente, malgrado tutte le possibili differenze, la situazione non era meno sfavorevole. Le ragioni dell'improvviso successo di Bulgakov vanno forse cercate nella confluenza di due diversi fenomeni, solo apparentemente slegati e in realtà sottilmente connessi. Il primo riguarda le evoluzioni del gusto letterario, battuto dalla risacca incessante della critica e della produzione editoriale, oggi sulle tracce delle premesse più o meno remote dell'avanguardia novecentesco. Il secondo è costituito dall'atteggiamento delle grandi masse umane verso la vita: un minimo comune denominatore di attese, aspirazioni, giudizi, che appartiene ad una zona più profonda di quella delle idee professate e cioè alla sfera in cui vengono tentate, quasi sempre inconsapevolmente,

le operazioni di fondo. I sillogismi che guidano le nostre reazioni inconsce, scattano appunto in questa falda sotterranea della nostra psicologia, in quel letto di Procuste dell'esperienza esistenziale sul quale l'umanità cambia così spesso fianco.

L'interesse per la letteratura sovietica degli anni Venti è esploso in Occidente, e particolarmente in Italia, non molto tempo prima della scoperta di Bulgakov. È stato ed è un fenomeno collaterale, ma forse determinante, nella rivalutazione delle cosiddette avanguardie storiche. La scoperta del formalismo russo, la curiosità per il "sincopato" di Sklovskij, l'interesse per il movimentato, fertile panorama letterario della Russia immediatamente postrivoluzionaria indicano, in Unione Sovietica come in Italia, qualcosa di più di una svagata avventura del gusto. Sono piuttosto la sanzione definitiva del fallimento della letteratura ufficiale di questi ultimi quarant'anni (in particolare del realismo socialista come forma di espressione artistica) e, contemporaneamente, il tentativo di riprendere il contatto con una fase aperta, ingenua, «futurista» della Rivoluzione: con il suo slancio irrazionale.

SECONDA VOCE — *Uova fatali e Cuore di cane*, i racconti bulgakoviani degli anni Venti, esemplificano, forse meglio degli esiti letterari dei Fratelli di Serapione e dei formalisti, questo particolarissimo clima, così tumultuoso, contraddittorio, acceso. In *Uova fatali*, le descrizioni della Mosca notturna, metropoli furoreggiante sotto l'occhio allucinato del neon, tradiscono un culto «futurista» e rivoluzionario delle conquiste tecnologiche che ricorda quello di Sklovskij per le automobili, e suonano, anche per la loro insistenza, come dichiarazioni di fede al tempo stesso politiche e letterarie, come manifesti d'avanguardismo radicale.

TERZA VOCE — *Mosca sfolgorava in una ridda di fuochi e di insegne luminose. Sulla piazza del Teatro vorticavano i fanali bianchi degli autobus e le luci verdi dei tram; e sopra gli ex grandi magazzini «Mur & Merilise», al decimo piano, saltellava una donna elettrica, multicolore, che lasciava cadere, lettera per lettera, le variopinte parole: C-R-E-D-I-T O O-P-E-R-A-I-O.*

SECONDA VOCE — Verso la fine del racconto, quando lo scambio tra le uova di rana e quelle di struzzo, di coccodrillo e di serpente destinate agli esperimenti del professor Pérsikov ha ormai creato il disastro, la descrizione della capitale che attende terrorizzata l'arrivo dei mostri prodotti nel kolchoz-modello del burocrate Rok, assume toni apocalittici e prepara il finale sottilmente simbolico e metafisico della vicenda.

TERZA VOCE — *A Mosca ardeva una furibonda notte elettrica. Tutte le luci erano accese e a tutte le lampade erano stati tolti i paralumi. Negli appartamenti della metropoli, che pure contava quattro milioni di abitanti, non dormiva nessuno, tranne gli ignari fanciulli. Nelle case si beveva e si mangiava come e quando capitava; tutti urlavano e ad ogni momento facce stravolte apparivano alle finestre dei vari piani per scrutare il cielo in cui si incrociavano i fasci luminosi dei proiettori.*

Qua e là si accendevano bagliori che proiettavano coni di luce biancastra su Mosca e subito svanivano. Il cielo continuava a ronzare per il rombo degli aeroplani in volo radente. I fatti più terribili accadevano in via Tverskaja. Ogni dieci minuti arrivavano alla stazione di Aleksandr treni composti alla meglio di carri merci e vagoni passeggeri e perfino di carri cisterna. La folla impazzita vi si aggrappava disperatamente, mentre sulla Tverskaja la marea umana prendeva d'assalto gli autobus e saliva sui tetti dei tram. Molti morivano nella calca e andavano a finire sotto le ruote. Di tanto in tanto alla stazione crepitava un'inquietante sparatoria: reparti militari tentavano di sedare il panico della gente terrorizzata che fuggiva verso Mosca lungo la strada ferrata della provincia di Smolensk... Tutte le locomotive urlavano mentre, di tanto in tanto, con una specie di feroce singhiozzo, volavano i vetri della stazione.

SECONDA VOCE — Anche in *Cuore di cane* si sente la matrice furista degli anni Venti: la satira fantascientifica, lo stile secco, ricco di salti semantici, flash ottici, descrizioni estraniare, il culto letterario della macchina, della luce elettrica, dell'aggressione pubblicitaria, la frenesia OP degli slogan e delle insegne, sono elementi che richiamano Majakovskij, ma anche un certo misticismo della « sensazione » che risale all'esplosione astrattista dei Kandinsky e dei Sabaneev, agli esperimenti « sincretici » di Skriabin, alla passione per l'intercambiabilità delle impressioni sensoriali, ottiche, acustiche, tattili (e delle corrispondenti soluzioni artistiche, pittoriche, letterarie, musicali) che ha accompagnato i primi e arrischiatissimi passi dell'arte moderna. La storia del cane Pallino che viene trasformato in uomo da un celebre chirurgo grazie ad un trapianto di ghiandole e alla conseguente metamorfosi endocrina, è intessuta di sottili associazioni visive che preparano la trappola da cui scatta, all'improvviso, la satira.

TERZA VOCE — *Pallino aveva incominciato dai colori. Aveva appena compiuto quattro mesi che per tutta Mosca erano apparse delle insegne verdi-azzurre con la scritta: MSPO (rivendita di carne), scritte inutili, come abbiamo già detto, perché, tanto, la carne la si sente... Una volta ci fu un equivoco: attratto dal maligno colore azzurrognolo e con l'olfatto sviato dai gas di scarico di un motore, invece che in una macelleria Pallino si cacciò nel negozio di articoli elettrici dei Fratelli Polibizner, in via Mjasnickaja. Nel negozio dei fratelli, il cane assaggiò un cavo elettrico. Altro che le fruste dei cocchieri! Questo momento memorabile segnò l'inizio dell'istruzione di Pallino che, appena sul marciapiede, capì come « azzurro » non sempre significhi « carne », e uggiolando e stringendo la coda tra le zampe per il gran dolore, si ricordò che nelle insegne delle macellerie c'è sempre, subito a sinistra, un affare dorato e rossiccio, simile ad uno sgabello: la lettera M. Più avanti le cose andarono meglio. Alla Genepesca, sull'angolo di via Mochovaja, Pallino imparò prima la « A » e poi la « C » (per lui era più facile seguire la parola « pesca » a cominciare dalla fine perché dall'altra parte c'era il panciuto poliziotto della P). Per lui le piastrelle di maiolica sugli angoli dei palazzi di Mosca significavano sempre « Formaggio ». Il nero rubinetto da samovar che apriva il corteo della parola serviva a indicare l'ex proprietario Cičkin, e con lui le montagne di formaggio olandese rosso, quelle belve dei commessi che detestano i cani, la segatura sul pavimento e l'ignobile, puzzolente formaggio Backstein.*

SECONDA VOCE — La descrizione del trapianto chirurgico, tutta stupore « estraniato », ha il ritmo, gli stacchi, l'intensità visiva di una sequenza cinematografica di Dziga Vertov.

TERZA VOCE — *Filip Filippovič strinse i denti. I suoi occhietti sfavillarono acuti e pungenti e il suo bisturi tracciò sulla pancia di Pallino un taglio dritto e lungo. La pelle si aprì immediatamente; il sangue schizzò in tutte le direzioni. Bormental' si fece avanti di scatto, cominciò a premere la ferita di Pallino con compresse di garza, poi, con un paio di pinzette piccole come quelle per lo zucchero, ne strinse gli orli e quella si asciugò. La fronte di Bormental' si imperlò di sudore. Filipp Filippovič diede un secondo colpo di bisturi poi tutti e due cominciarono a straziare il corpo di Pallino con ganci, forbici, grappette. Saltarono fuori dei tessuti rosa e gialli che stilavano rugiada di sangue.*

Filipp Filippovič rigirò per un poco il bisturi nel corpo del cane, poi gridò:

— *Forbici!*

Lo strumento lampeggiò nelle mani dell'assistente come tra quelle di un prestigiatore. Filipp Filippovič penetrò in profondità e con alcune giravolte strappò dal corpo di Pallino le ghiandole seminali con tutti i loro annessi e connessi. Madido di sudore per l'impegno e l'agitazione, Bormental' si gettò verso un barattolo di vetro e ne tirò fuori altre ghiandole seminali bagnate e flosce. Nelle mani del professore e dell'assistente guizzarono e si arrotolarono delle cordicelle corte e umide. Si udì un fitto sferruzzare di aghi tra le pinze, e le ghiandole seminali furono attaccate al posto di quelle del cane.

PRIMA VOCE — *Cuore di cane* e *Uova fatali* sono due parabole satiriche fondate su un soggetto se non proprio identico, per lo meno assai simile: l'intervento scientifico dell'uomo sulla realtà turba equilibri naturali e produce mostri. In *Uova fatali* il raggio rosso del professor Pérsikov, anziché ripopolare i pollai sovietici con galline più prolifiche e precoci, crea torme di coccodrilli, di serpenti e di struzzi che minacciano di distruggere il paese e possono essere a loro volta distrutti solo dalla natura infuriata, da un gelo innaturale, metafisico: 18 gradi sotto zero in piena estate. In *Cuore di cane* il trapianto di ipofisi eseguito dal professor Preobrazenskij antropomorfizza il corpo del cane, ma abbassa ad un livello canino lo spirito dell'uomo.

Da questi racconti degli anni Venti (a cui si può aggiungere *La guardia bianca*, grande affresco realistico sulla guerra civile vista dalla parte dei vinti) al capolavoro della maturità, al *Maestro e Margherita*, il salto è decisivo. E tuttavia la continuità stilistica è addirittura lampante. Bastano a dimostrarla i due esempi seguenti. Il primo, tratto dal secondo capitolo, è la descrizione della morte di Berlioz, con cui si apre la serie delle fantastiche apparizioni di Satana nella Mosca staliniana.

TERZA VOCE — *Berlioz non stette ad ascoltare lo smorfioso maestro attaccabrighe; corse al molinello e lo spostò con una mano. Passò oltre e stava già per attraversare le rotaie, quando gli schizzò in piena faccia una luce bianca e rossa: nella casetta di vetro si era acceso il segnale: « Attenti al tram ».*

Sebbene si trovasse al sicuro, il prudente Berlioz decise di tornarsene dietro il molinello; afferrò l'arnese girevole e fece due passi indietro. Di colpo però la sua mano scivolò dalla sbarra, un piede sdruciolò irrefrenabilmente come sul ghiaccio, sulla pietra in pendenza verso le rotaie, mentre l'altro veniva lanciato in aria e lui veniva scaraventato sulle rotaie.

Berlioz cercò invano di aggrapparsi a qualcosa, annaspando, e cadde supino battendo, non troppo forte, la nuca sulla pietra. Fece in tempo a vedere in alto, non seppe se a destra o a sinistra, la luna dorata, a girarsi sul fianco raggomitando disperatamente le gambe sul ventre, e, dopo essersi voltato, a scorgere il viso della conducente, bianco di terrore, che si precipitava sopra di lui con forza irrefrenabile.

Scorse ancora il suo bracciale rosso.

Berlioz non gridò, ma intorno a lui, con disperate voci femminili, urlò tutta la strada.

La conducente diede uno strattone al freno elettrico. La vettura si impennò sbattendo il muso per terra e subito rimbalzò mentre dai finestrini volavano e tintinnavano con fracasso i vetri. Nella testa di Berlioz qualcuno gridò disperatamente: « È possibile? ». Ancora una volta e per l'ultima volta balenò la luna. Però in frantumi.

Poi venne il buio.

Il tram lo ricoperse, e sotto la grata del viale dei Patriarchi, sul pendio di pietra venne proiettato un oggetto scuro, rotondo, che rotolò giù saltellando sulle pietre del selciato.

Era la testa mozza di Berlioz.

PRIMA VOCE — Il secondo esempio è quello del volo di Margherita che diventa una strega per il dolore e per il compiacente aiuto del diavolo. Invisibile, sul manico della scopa, la donna sorvola Mosca, individua la casa di Latunskij, il critico al quale si deve la morte letteraria e la follia del maestro, distrugge l'appartamento e poi prosegue il volo verso il Sabba di Woland.

TERZA VOCE — *Margherita si tuffò dalla finestra, alzò il braccio e frantumò i vetri con il martello. Risuonò una specie di singhiozzo e giù per il rivestimento marmoreo si precipitò una cascata di schegge... Ciò che successe poi non interessò più Margherita, che cercando di non impigliarsi in qualche filo elettrico, strinse più forte la scopa e in un attimo si trovò al di sopra della malaugurata casa. Il vicolo sotto di lei s'inclinò, sprofondò e al suo posto sorse un ammasso di tetti tagliato da viottoli scintillanti. Poi il tutto balzò di fianco e le ghirlande di luce si fusero.*

Margherita fece un nuovo scatto; l'ammasso dei tetti sprofondò sotto terra e fu sostituito da un lontano lago di tremule luci elettriche, che salì di colpo verticalmente, per poi apparire sopra la sua testa, mentre ai suoi piedi sfavillò la luna. Intuendo di aver fatto un capitombolo, la strega

riprese la posizione normale, e voltandosi indietro vide che il lago non c'era più; laggiù all'orizzonte rimaneva soltanto un bagliore rosato. Un secondo dopo, anche questo era sparito e Margherita si vide con la luna che le volava di fianco sulla sinistra. Già da tempo i capelli scomposti dal vento avevano formato un casco sulla sua testa; il chiarore lunare le scorreva sul corpo fruscando. Margherita vide in basso due file di rade luci fondersi e formare due linee ininterrotte di fuoco che sparirono poi velocemente alle sue spalle. Capì che stava volando a velocità mostruosa e stupì di non sentirsi mozzare il respiro.

PRIMA VOCE — Nel *Maestro* questo filone onirico di ascendenza simbolista (del resto già trasformato e dilatato) si fonde in un rigoglioso eclettismo barocco con altre componenti stilistiche e tematiche: la zoologia farsesca dei tipi, umani e diabolici, la filologia satanica di origine biblica e talmudistica, medioevale e faustiana, la follia, il tema etico di Pilato e di Gesù, e infine la trasfigurazione mistica della morte. I capitoli finali, in cui Woland, demonio della tradizione faustiana e personificazione di Bene-Male, di realtà-irrealtà, induce i protagonisti a sconfinare nella morte, conciliano la tensione non solo narrativa ma anche stilistica delle parti precedenti, e dilatano il simbolo ad una significazione vastissima, ad un livello di assoluta disponibilità. L'ultima parte del romanzo, quella che precede l'epilogo, inizia con un solenne, maestoso epicedio. Margherita, il maestro e i loro amici infernali hanno dato l'estremo addio a Mosca, dalla Collina dei Passeri, e volano in alto, verso il buio del cielo e della morte, sui loro cavalli neri.

TERZA VOCE — *Margherita sentiva che il suo focoso destriero mordeva e tirava il morso mentre il manto di Woland, che gonfiandosi si era steso su tutto il gruppo cominciava ora a ricoprire la volta crepuscolare del cielo. Margherita si voltò in piena corsa, cogliendo al volo un attimo in cui il velo nero si ritrasse prima di chiudersi definitivamente, e vide che alle sue spalle non solo erano svanite le torri variopinte ma la stessa città era scomparsa da tempo...*

Dèi, oh dèi! Com'è triste la terra di sera. Come sono misteriose le nebbie sopra le paludi! Ben lo sa chi tra quelle nebbie ha vagato, chi ha molto sofferto prima di morire, chi ha volato su questa terra portando un fardello superiore alle proprie forze. Ben lo sa chi è stanco e lascia senza rammarico le nebbie terrestri, le paludi e i fiumi, abbandonandosi senza rimpianti fra le braccia della morte, perché lei sola gli darà la pace.

Perfino i magici destrieri neri s'erano stancati e ora portavano lentamente i cavalieri. L'ineluttabile notte li inseguiva. Sentendola avvicinare alle spalle, anche l'esuberante Ippopotamo taceva, e volava silenzioso e serio, con la coda gonfia al vento e gli artigli conficcati nella sella.

La notte stava ricoprendo con uno scialle nero i boschi e i prati.

La notte accendeva malinconiche luci laggiù, lontano: luci superflue che ormai non incuriosivano più né Margherita né il maestro; luci altrui.

La notte aveva sorpassato il gruppo dei cavalieri e si riversava su di loro dall'alto buttando fuori qua e là nel cielo immalinconito le piccole macchie bianche delle stelle.

La notte s'addensava, volava al loro fianco, afferrava i mantelli dei cavalieri e, strappandoli dalle loro spalle, rivelava l'inganno.

Quando Margherita, porgendo il viso al vento fresco, aprì gli occhi, vide che l'aspetto di tutti coloro che volavano con lei verso la stessa meta era mutato. Quando poi, dall'orlo di una foresta, spuntò una luna piena e purpurea, tutte le illusioni sparirono precipitando nella palude, e i labili travestimenti stregati annegarono nella nebbia.

Nessuno forse avrebbe potuto riconoscere Korov'ev-Fagotto, il sedicente interprete del misterioso consulente (cui non occorre nessuna traduzione), nella figura che volava a fianco di Woland, alla destra dell'amica del maestro. Al posto di colui che aveva lasciato i Monti dei Passeri sotto il nome di Korov'ev, adornò di laceri abiti da circo e accompagnato dal flebile tintinnio delle redini d'oro, cavalcava adesso un cavaliere viola dal viso tetro e senza un sorriso. Il mento abbandonato sul petto, l'ex Korov'ev non guardava la luna, non s'interessava alla terra, era assorto in pensieri suoi...

Anche Woland aveva assunto il suo vero aspetto. Margherita non avrebbe saputo dire di che cosa fossero fatte le redini del suo cavallo, ma forse erano raggi di luna e lo stesso cavallo, forse, non era che un ammasso di tenebre, la criniera una nuvola e gli sproni del cavaliere bianche scintille di stelle.

Volarono a lungo in silenzio, fino a quando il paesaggio sotto di loro non cominciò a cambiare. Le tristi foreste annegarono nel buio, trascinandosi dietro le lame opache dei fiumi. Apparvero rocce che mandavano bagliori e tra le quali si spalancavano nere crepe profonde, inaccessibili alla luce della luna.

SECONDA VOCE — In URSS Bulgakov è celebrato (ancora oggi) soprattutto come autore teatrale. In Italia, dove sono giunte per prime le opere di prosa, qualcuno ha intravisto nel fervido dialogo del *Maestro*, nelle squillanti sequenze di *Cuore di cane* e nel dialogato cecoviano della *Guardia bianca* i segni di una inconfondibile vocazione drammaturgica.

In realtà, adesso che conosciamo anche il teatro possiamo dire, con tutta certezza, che Bulgakov è soprattutto un narratore. Il suo dialogo assume un particolare rilievo drammatico soprattutto quando spicca su uno sfondo narrativo. Buona parte dell'efficacia espressiva dei racconti e dei romanzi è costruita sull'alternanza di descrizioni e di azioni dirette, sulle sfasature tra dialogo e illustrazione, sulle allitterazioni sintattiche, sul contrappunto aritmico e lievemente sgangherato di battuta e commento, e su quel lampeggiare intermittente di immagini e gesti che ricorda un teatro d'ombre o la condensazione visiva del moto di certo cinema muto. Inoltre, dove le componenti della sua ispirazione risultano dissociate, dove la satira non è sostenuta dal simbolo mistico e il misticismo inasprito ed elettrizzato dalla satira, Bulgakov non ci offre

invenzioni stilistiche, e il suo eclettismo, altrove superbamente fuso nella tensione un po' ebbra del barocco, disunisce o addirittura disgrega la pagina o la scena. La teatralità esuberante, ma in fondo calcolata e cerebrale, di Bulgakov trova la sua espressione più viva nella prosa e non nel dramma, che lo stesso autore sente come forma derivata, come « sceneggiatura » e quindi riduzione, concentrazione e semplificazione di una struttura narrativa più ampia e complessa.

PRIMA VOCE — Per quanto curioso possa apparire, Bulgakov è un autore sovietico degli anni Trenta arrivato ad un clamoroso successo negli anni Sessanta grazie all'attenzione e all'interesse del pubblico e della critica per la letteratura russa degli anni Venti. *Il maestro e Margherita*, che resta la sua opera fondamentale, è piaciuto e piace, crediamo, proprio per il suo eclettismo stilistico, a sua volta sintomo di una personalità artistica e umana assai più complessa di quella degli altri scrittori del periodo postrivoluzionario, in genere più legati a una scuola, a uno stile, a una formula. Il romanzo di Pilato, di Satana, di Gesù, del folle Ivàn, del maestro infelice è stato scritto fra il Trenta e il Quaranta, e cioè negli anni più duri della dittatura di Stalin, della chiusura culturale sovietica. È un dato importante, che forse può spiegare perché quest'opera ci dia ciò che nessun'altra opera sovietica precedente (e neppure dello stesso Bulgakov) può darci. Ne *Il maestro e Margherita* sono state utilizzate le tecniche espressive più varie e più care al pubblico attuale perché anteriori alla grande e generale deviazione realistica degli anni Quaranta e Cinquanta. E ciò per comunicare un'esperienza nuova, importante, positiva, forse l'esperienza decisiva del xx secolo: quella di una reazione al materialismo (ormai non più soltanto teorizzato ma vissuto); di un rifiuto del razionalismo, non regressivo ma proiettato verso il futuro, teso a superare in avanti la ruminazione tautologica di una esistenza inchiodata alla sua realtà immediata e a riscoprire un orizzonte di possibilità inesauribili. Bulgakov risolve il problema ricorrendo al simbolo mistico, ma il pubblico di oggi (e qui emerge il secondo aspetto del successo del *Maestro*: quello legato non alle mode stilistiche ma ai sommovimenti profondi della psiche umana) vi sente forse ciò che Marcuse, rivalutando un termine caro a Thomas Moore, ha recentemente chiamato utopia: uno zenit ideale in cui le varie dimensioni del presente e del futuro, i vari piani della vita psichica, mentale, morale e materiale, trovano un'articolazione più duttile e aperta e si allineano nuovamente verso un punto di fuga posto all'infinito.

Le citazioni contenute nel presente scritto sono state tratte dai volumi *Uova fatali* e altri racconti, *Cuore di cane* e *Il maestro e Margherita* tradotti da Maria Olsoufieva, Editore De Donato, Bari.

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

Itinerari poetici: dalla famiglia al cosmo — L'a-poesia

Alla macchia, con continuità, si producono libretti di poesia, ciascuno dei quali richiederebbe un'approfondita attenzione che testimoniassse se non altro in favore del disinteresse dei loro autori. Appunto di fronte alle vocazioni disparate (ed anche contraddittorie) che sono sottese a questi prodotti, in prima istanza sarà indizio di lealtà decidere per un'attitudine neutrale ed obiettiva, che tenda a dare preferenzialmente notizie ed indicazioni al lettore appassionato di poesia, piuttosto che giudizi ed interpretazioni.

Si può cominciare schematizzando per temi, dal momento che si passa dall'ispirazione domestica a familiare di Pier Luigi Bacchini (*Canti familiari*, De Luca, Roma 1968) a quella cittadina di Lina Galli (*Mia città di dolore*, Società Artistico Letteraria, Trieste 1968), per giungere all'ultimo approdo planetario di Marcello Landi (*La prova dei pianeti*, Trevi, Roma 1968), che con le sue correlate proposte formali già ci avvicina alle prove più spericolate dell'avanguardia, ben rappresentata da *Somnia* di Guido Davico Bonino,

c.d.e., Novara 1968, e da *Ma noi facciamone un'altra* di Nanni Balestrini, Feltrinelli 1968.

Bacchini e la Galli, com'è naturale, si mostrano molto legati ad una concezione elegiaca della poesia, che è poi in stretto rapporto con gli ambienti culturali di cui sono autorizzata espressione, Bacchini di Parma, la Galli di Trieste.

L'aurea Parma conserva nel tempo una rilevante tradizione poetica, che ha un capofila in Attilio Bertolucci ed una schiera molto ampia di compagni di strada, da Gian Carlo Conti a Artoni, da Ponzini al compianto Mario Colombi Guidotti ecc., che si raccoglievano attorno al supplemento letterario del « Raccoglitore » e della rivista « Palatina »: il tempo, le circostanze, il deperire della vitalità culturale dei centri piccoli hanno sfilacciato le strutture organizzative di questi collettori, ma non hanno impedito ai singoli la prosecuzione indipendente del loro discorso.

Di solito si tratta di una poesia che procede con gli occhi voltati indietro, nella contemplazione di sentimenti, sensazioni, paesaggi che vanno inesorabilmente scomparendo dalla geografia umana e poetica: eppure certi ricordi d'infanzia di Bacchini si svolgono in luoghi che riemergono intatti dalla memoria del passato. Perché è vero che la civiltà industriale tende a sommergere tutto sotto la sua coltre, ma non è men vero che

basta addentrarsi in qualsiasi «centro storico» o fare qualche chilometro fuori dalle città e dai paesi, per ritrovare campanili, aie, ruscelli, alberi e colline proprio come prima. Senonché un diverso progetto di poetica ha la possibilità di spiazzare la capacità evocativa degli oggetti e sentimenti cantati da Pier Luigi Bacchini, con impennate anche surreali: basta ipotizzare il sentimento del mondo di un ventenne di oggi, alle sensazioni che può affidare alle complesse architetture tecnologiche di una raffineria petrolifera ecc.

In altre parole siamo in presenza dell'interazione di una coscienza individuale con le offerte di un ambiente: quello che capita a Lina Galli, che in *Mia città di dolore* esterna parallelamente un sentimento di rimpianto per l'irrimediabile degradazione della sua città, Trieste, dal ruolo mitteleuropeo dell'era asburgica alla dominazione straniera per finire all'attuale decadenza, insieme ad una visione malinconica della vita, letterariamente da connotarsi vicino al neo-romanticismo carsico di Scipio Slataper, senza escludere certe sottili consonanze con due grandi letterati del posto, Svevo e Saba.

Dal canto suo Marcello Landi offre con *La prova dei pianeti* un'altra eccellente prova della sua vocazione poetica, che meriterebbe forse di essere più conosciuta di quanto non lo sia attualmente, anche se *Uomo a uomo* del 1964 ebbe pochi lettori, ma molto entusiasti (tra i quali colleghi come Pignotti). In quest'ultima *plaque* Landi, pur sottolineando la linearità del suo svolgimento col rappresentare in apertura due poesie apparse in una precedente raccolta, *Via dalla Terra*, edita da Vallecchi nel 1954, si lancia in vertiginose riflessioni sullo spazio planetario, in una dimensione fantastica che non può non ricordare l'Italo Calvino delle *Cosmicomiche* e di *Ti con zero* e in una dimensione espressiva segmentata che si avvicina a *La beltà* di Andrea Zanzotto. Inoltre Landi proietta tutta questa sua riflessione su fondamenti filosofici, religiosi, dove al posto di Dio si situa il Niente. Non manca nemmeno l'ormai onnipresente componente ironica, che opera anche nei prelievi operati da Guido Davico Bonino in *Somnia* (nella prima parte da universi di discorso

poetici precedenti, tipo Dante, nella seconda da lessici stranieri, latino o inglese) e più ambigualmente nella ossessiva e volutamente illeggibile poesia di Nanni Balestrini, con le sue programmatiche sospensioni di senso, con i suoi aggregati combinati casualmente, meccanicisticamente ecc. (non per niente Balestrini è noto sulla piazza per i suoi esperimenti di poesia *ex machina*, s'intende elettronica).

E l'oltranza di Balestrini rischia di divenire uno dei caratteri essenziali dell'*a-poesia* dei nostri giorni: la casella del poeta «laureato», ammesso nella buona società, antologizzato e venerato nella sua sacralità di individuo socialmente inutile, viene occupata (proprio nel gergo della contestazione) per farne risaltare la frivola laidezza. Ma vi sono due rischi: 1) che l'*a-poesia* non venga riconosciuta nella sua scaturigine individuale (abbiamo letto da poco un discorso critico sull'*a-poesia* in termini generali, con rimandi in nota a casi specifici assolutamente arbitrari, punto per punto, ma non nell'insieme, quasi che ormai firmarsi Balestrini, Pagliarini, Cacciatore o Torricelli fosse rilevante solo per l'appartenenza ad un universo chiuso di discorso); 2) che l'*a-poesia* non venga caratterizzata da tratti esclusivi di un qualche rigore (nel qual caso ci si ridurrebbe ad aporie vicine a quelle che tormentano i classicisti, nella scelta fra Omero e i rapsodi, con la difficoltà supplementare che trattasi di un canone in libero corso), per cui sarebbe da deversare nella categoria negativa, nella quale l'*alfa* privativo sarebbe addetto a maramaldeggiare con una ben fragile ed indifesa attività. Ma a questo punto si fa chiara la grande importanza che, magari in contrasto con le dichiarazioni esplicite, le ultime generazioni hanno visto nello *status* della poesia, addirittura addetta ad una forma di lotta con gangli vitali (sia pure infrastrutturali o sovrastrutturali) dell'attuale società dei consumi, «tecnologica», «unidimensionale» ecc.

Per un «manierista» isolano

Tra il fingere e il tacere del ragusano Emanuele Mandarà (Mursia 1969) riunisce l'attività intensa ed appartata di un ventennio (1948-1968), nel buadro di un gusto tipicamente radicato nella

terra sicula, di cui Mandarà si presenta come postremo rappresentante. Pur nella varietà delle differenti sezioni tematiche (la morte in *La geenna del fuoco*, l'amore in *I giorni brevi*, la riflessione esistenziale in *Rischio di noi*, il manierismo sentimentale e letterario dell'Isola in *Tra il fingere e il tacere*), l'accento più ribattuto è quello che lega il fare poetico di Mandarà alla più vicina tradizione meridionale, nella ricca sfaccettatura delle sue offerte. Gli stilemi di Quasimodo sembrano ancora i più continuamente dominanti (sostantivi non attualizzati, inversioni, incastri, corrispondenze fonetiche lungo la catena del verso ecc.), ma non mancano gli incontri omogenei con Vittorini e più in là con Pirandello.

Senonché, per dire che il progetto letterario di Mandarà si affisa soprattutto ad un legame etnico, non saranno da sottovalutare le consonanze con la meteora realistica di Rocco Scotellaro, e in più con la significativa e costante presenza di Vann'Antò, a caratterizzare un ventaglio di scelte molto ampio, che parrebbe sconfinare ed includere perfino certo Luzi (oltre, naturalmente, Ungaretti e Montale), là dove è più proverbiale, nella sua dialogistica fra sé e un «tu» femminile, necessario e misterioso:

*Forse la vita dura in queste pause.
Un anno: e pare un'era incalcolabile
da quella sera di ginestre e mare.
Allevio, come posso, la tua pena
ch'è la mia stessa di saperti ancora
senza un approdo, esposta alla bufera.
Come resisti a tanto fuoco! Tenti
di sorridere e ormai ti riconosco
più forte, se tra il fingere e il tacere
fu la mia forza. Accetto la trafila
e aspetto.*

Un mazzetto di singolari e precise interpretazioni di una parallela «maniera» isolana (cioè di poeti inglesi del '600 ai nostri giorni) conferisce un'altra pennellata di dignità al ventennale esercizio poetico di Emanuele Mandarà.

Un ritorno, una riproposta

Se c'è un intellettuale dell'*entre-deux-guerres* (poeta e critico) che ha lavorato sui tempi lunghi, questi è specialmente Franco Fortini, che è transitato fra le offerte dell'attualità tenendo fisso lo

sguardo lontano, precisamente ai destinatari futuri di una società augurabilmente diversa da quella di volta in volta presente. È chiara la dimensione «estraniata», utopistica, che molto spesso ha assunto il discorso di Fortini, spesso altrove, cioè imprevedibile al momento della sua pronuncia, piuttosto scommessa che restituzione. Da qui la riproposta di diversi scritti fortiniani ad anni di distanza dalla loro primitiva apparizione, come questa *summa* poetica del «giovane» Fortini, *Poesia e errore* (Mondadori 1969), dettratti gli esordi di *Foglio di via*, cioè l'arco di produzione poetica dal '46 di *Al poco lume* al '57 di *Poesia e errore* (eponima), incorniciata in una proposta di «storia» da leggere di seguito (storia «di che, se lo dica il lettore»): insomma le continue fughe in avanti di Fortini spostano lo spazio della sua leggibilità. Effettivamente le verifiche del senno del poi spesso danno ragione a Fortini: ma non sempre (sarebbe troppo pretendere). Se ci rifacciamo alle attitudini, alle prese di posizione, alle letture di dieci, venti anni fa, ci accorgiamo come Fortini fosse dalla parte giusta proprio quando andava controcorrente: si ricordi il suo atteggiamento critico nei confronti del marxismo ufficiale, netta prefigurazione del «disgelo» di là da venire, con tutte le letture giuste e conseguenti, sì a Lukàcs, ma anche a Pasternak e a Babel, no a Ehrenburg, sì a Auerbach, a Marcuse, ai formalisti russi, no (purtroppo) a Lévi-Strauss, chiara preveggenza di tutta la polemica circa la mancanza di decisionalità in ogni attività rinchiusa nello specialismo ecc. Ad un certo punto parrebbe, dunque, che il connotato emergente della posizione di Fortini fosse l'avanguardismo o se si vuole il neo-avanguardismo: ma si sa invece quanto Fortini sia polemico nei confronti degli ultimi movimenti letterari italiani, riportati negli elementi validi alle trovate delle avanguardie storiche, in un contesto di motivazioni a suo parere più portanti. L'attitudine di profeta disarmato di Fortini è perciò solitaria, svincolata da qualsiasi tattica di gruppo, anzi un po' nell'accezione del bastian contrario che non vuole intruparsi. E non va taciuta la circostanza che in Fortini gioca un'aspirazione al livello dello stile «sublime» della letteratura:

basta rileggere in questa raccolta la sezione *In una strada di Firenze* (1947-1954) per accorgersi come nelle forme chiuse della sestina, delle rimalmezzo, delle scelte elette in campo lessicale si riproponga il discorso di certo Montale, ma anche di certi ermetici fiorentini come Luzi, nella tematica di Firenze «gelida», «ventosa», nell'equazione di ascendenza brechtiana male / non-umanità ecc. I crucci di quegli anni sono tutti racchiusi in nodi sintattici che con diverse dissonanze (incastri ed inversioni) tendono all'epigrammatico, a volte col giro concluso del *refrain*: netto anticipo su una delle imprese più audaci e lambiccate di Fortini poeta, quello della *suite* delle «Rose» di *Una volta per sempre*, in quella combinatoria aperta di segni e di simboli, il cui fascino con lo scorrere degli anni molte rughe intaccano.

Per concludere, *Poesia e errore* resta un libro che il tempo ha solo in parte logorato: forse si è assottigliato il margine di anticipazione che in un primo momento sembrava detenere. Ma non sta certo qui il punto importante: in fondo per un'opera essere «data» da dieci giorni è forse più grave che esserlo da dieci anni, cioè in ultima analisi non possiamo dedurre valori positivi differenzialmente rispetto al tardo passo di una situazione culturale colta ai livelli di media. Semmai dobbiamo dare atto a chi si innesta con l'acuta partecipazione di un Fortini nella laboriosa vicenda dei propri tempi, guadagna molte *chances* per un'udienza prolungata negli anni, anche allorché siano rimasti in pochi a giurare su un'arte come *κτῆμα εἰς αἰ.*

ALDO ROSSI

Narrativa

Vecchi e nuovi racconti di Giovanni Arpino

Giovanni Arpino è nato come narratore nel breve e largo indirizzo neorealista dell'ultimo dopoguerra, e i suoi esordi si richiamano, per alcune affinità sia pur vaghe, a Pavese. Anche

Arpino (nato a Pola, nel 1927) piemontese: per madre, e per aver a lungo abitato in quella regione. Successivi spostamenti portarono nuove esperienze. Torino, e Milano, sono presenti anche in questa raccolta, *27 racconti*, edita da Mondadori, e preceduta da altra, presso lo stesso editore: *La babbuina e altre storie*, del '67. I racconti della *Babbuina* riflettono interessi e forme del periodo più recente della sua narrativa; invece i *27 racconti*, scritti tra il '53 e il '67, ci restituiscono l'intero svolgimento, sia pur di scorcio e per sintesi, del suo lavoro fino ad oggi. Nel quale è dato rilevare innovazioni, risolutamente affrontate anche dove in contrasto con interessi e orientamenti già assunti a esperienza artistica. In particolare, abbastanza presto si manifestò in lui un'incertezza circa le possibilità di ulteriori sviluppi del neorealismo. Né si può dire che le varie ricerche di Arpino dimostrassero un carattere stabile: la sua storia passa da innovazioni a ritorni, cosicché non sembra la via migliore per definire i caratteri della sua narrativa cercar di reperirvi una ordinata linea di svolgimento. I *27 racconti* offrono l'opportunità di rintracciare le ragioni interne che hanno a volta a volta determinato mutamenti, innovazioni: e spiegano, insieme, perché manchino d'un carattere di necessità. La narrativa di Arpino ha origine in esperienze non pervenute veramente ancora a una espressione unitaria ma costituite ciascuna in una sua particolare relativa concretezza, come fila d'un disegno di per sé determinanti ed espressive, ma in fase ancora di sistemazione per poter quindi passare a un senso nuovo e omogeneo. Formazione difficoltosa: come è frequente, del resto, in scrittori piemontesi. E Arpino, appena quarantenne, ha un lavoro, al suo attivo, ricco di esperienze positive anche se non pervenute già a soluzione. Del '58 *Gli anni del giudizio*, ancora sospeso tra l'attrazione, sul modello neorealista, dei fatti sociali, e la curiosità per le ragioni proprie d'un mondo morale dell'individuo, il gusto dell'esplorazione delle diverse indoli umane. Da tale incertezza, presente pur in altri scrittori dello stesso indirizzo neorealista, volle uscire con *La suora giovane*, del '59, approfondendo, delle due esperienze, la seconda, quella dello scavo in due diverse nature. Prota-

gonisti, un impiegato di Torino e una giovane di campagna, consapevole, contro le ambizioni della madre, di non avere vocazione religiosa. Il conflitto tra mondo di città, e di campagna, era stato fortemente espresso da Pavese, ed ha avuto particolari sviluppi nei neorealisti. Ne *La suora giovane* di Arpino, tale elemento è sentito come materia da interpretare nelle due diverse indoli umane dei protagonisti: la solitudine dell'uomo di città, l'istintiva consapevolezza della giovane contadina. Del '61 *Un delitto d'onore*, nel quale, come ne *L'ombra delle colline* e in genere nei romanzi, lo scavo nell'intimità dei protagonisti non si libera del tutto dai temi sociali e politici, mentre l'elemento più concreto, una provocazione morale che scaturisce dai fatti narrati, prende rilievo da questi stessi piuttosto che sciogliersene, come meglio sembra riuscirci nei racconti. Soprattutto, dei racconti della nuova raccolta, nei meno vecchi: in questi ultimi invece insiste ancora, in parte, la premura per i casi aneddotici che sono materia delle varie storie.

La raccolta è divisa in tre parti: *Ultime storie*, *Altre storie*, *Storie di provincia*. Solo i tre ultimi racconti risalgono al '53; gli altri vanno dal '59 al '67. Nei più vecchi, i soggetti sono un po' scontati, e più palese vi risalta il proposito di risolverli in una condizione morale, spia più intima di indagine nella natura dei protagonisti. Tale, l'insoddisfatto bisogno di evasione, tema de *Gli amici del martedì grasso*: ma che, in forme diverse, è presente, più o meno direttamente, in tutti i racconti. Ogni pretesto o tema narrativo si riporta, tuttavia, a una difficoltà e anzi inanità dell'evasione stessa, e vi si libera di quanto portava in origine di troppo diretto e aneddotico. Le parti più connesse con gli interessi documentari del neorealismo, paesi, ambienti, amicizie, legami sociali, cedono, e così lasciano effondersi conflitti o disagi indefiniti, il cui opportuno dato espressivo è il dialogo, fitto in tutto il volume. I dialoghi hanno il vantaggio di portar qualcosa di non strettamente circoscritto al tema dell'evasione, di rompere così gli schemi delle storie in ritratti o scorci di situazioni interiori, in cui gli altri elementi tornano, ma come indiretta e sensibile

stratificazione. Questo ottiene anche in racconti tra i più recenti: così riesce a proiettare come in uno specchio deformante una vecchia siciliana, ottusa, in una sua gelosa dignità, in *Una compagna di viaggio*; e un ottuso, doloroso stupore, sa esprimere in *Bobby sapiens*; come, in *Passeggiata di Natale*, l'inespresso disagio d'un padre davanti alla caparbia sicurezza delle domande del figlio piccino. In altri, s'avverte la tirannia del soggetto: così in *Felice sabato*, *Trota sensibile*, *Tra madre e figlia*. Ma s'è detto quale il vantaggio di questi racconti, anche, in parte, nei confronti dei romanzi; e quali gli elementi — relativa distruzione dei nuclei aneddotici delle storie, sviluppo dei dialoghi, evasione mantenuta in termini d'umori indefiniti, patetici — del loro vantaggio nella narrativa di Arpino: una narrativa in pieno sviluppo ancora.

«Azorin e Miró» di Manlio Cancogni

Azorin e Miró di Manlio Cancogni, edito da Rizzoli, accoglie due racconti già al loro apparire indicati, a ragione, come prove eccezionalmente felici: *Azorin e Miró* e *Dov'era la verità*. Il primo apparve nel '48 in «Botteghe Oscure»; nel '58 il volume *Cos'è l'amicizia* univa, ai due oggi rappresentati, un terzo racconto, che dava il titolo alla raccolta: *Cos'è l'amicizia* (editore Feltrinelli). Giudicato inferiore agli altri, e di tono giornalistico, è scomparso in questa nuova edizione. I due racconti svolgono un tema unico: l'amicizia. Non trarrà in inganno l'ambiente letterario del primo, *Azorin e Miró*, la condizione puramente esistenziale di *Dov'era la verità*. Anche nel primo la fedeltà a un mito d'arte, che unisce i due amici protagonisti, ha un valore solo esistenziale. Quel mito d'un ideale, segreto, che dovrebbe distinguergli dagli altri letterati o incapaci o negati a coglierne la rivelazione, si decanterà nel tempo sino a scoprirsi come un'illusione destinata a sfociare nella morte, che chiude due esistenze dimidiate. L'amicizia di Azorin e Miró, strettamente letteraria, riceve una specie di sigla araldica dai nomi, che son quelli dei due scrittori spagnoli José Martinez Ruiz e Gabriel Miró, nati nel terzo ultimo decennio del secolo scorso; ed è da ag-

giungere che vari particolari tendono, se pur in modo vago, a dar una patina spagnola al racconto che, in realtà, risale nella sua origine all'amicizia dell'autore (da riconoscere in Azorin) con Carlo Cassola (Miró), negli anni dell'ermetismo, alla vigilia e al principio dell'ultima guerra: « i ritratti non potevan essere più veri e sinceri », commentò De Robertis recensendo la prima edizione, nel '58, dei tre racconti. La vita prova duramente Azorin e Miró. Ma la realtà contrasta con la « poetica » dei due amici, come l'autore stesso la definisce. Cogliere momenti rari, di rivelazione, da parte delle cose, è quanto essi chiamano il « subliminare »: che si risolve in un rifiuto d'ogni interesse reale, e, di necessità, anche della stessa attività creativa. I due protagonisti invecchieranno col senso di non aver vissuto le diverse età, col loro apporto successivo di esperienze: « Lo scrivere per Miró era un modo insufficiente di commentare l'esistenza delle cose che gli stavano a cuore ». Lo colpirà proprio ciò su cui più si era come incantato: « Matrimonio, morte; sono date intorno alle quali le immagini del passato si ordinano spontaneamente; alcune *prima*, altre *dopo*. Miró non conosceva *prima* né *dopo*. Il tempo per Miró non segnava una linea ascendente; girava su se stesso »; « Parlando rievocavano il passato. Non parlavano mai dell'avvenire ». E Azorin: « il tempo non lo aveva lavorato, trasformato insensibilmente, facendone un adolescente prima, quindi un giovane, infine un uomo maturo ». Così invecchiano, e la fuga degli anni li estromette dalla vita, rendendo ottusi anche i dolori reali.

Il racconto è come una parabola che implica un giudizio sulla generazione che acquistò fisionomia culturale e artistica negli anni tra la guerra di Spagna e il secondo conflitto mondiale. Il richiamo a impegni collettivi era in atto già: nel racconto, perciò, è da cogliere piuttosto un giudizio severo sul pericolo del rifugiarsi in ideali di poesia pura — anche se erano schermo d'altri interessi e non soltanto una poetica compiaciuta delle proprie teoriche asserzioni. Questo giudizio negativo nasceva in Cancogni dalla lezione dei fatti nuovi, della guerra. Ma, pur ristretto alla pura pronuncia d'una poetica, quell'ideale

distacco esaltava la ricerca d'una libertà di comunicazione, in sede diversa, intima, d'una esperienza da salvare. E che in effetti venava, arricchiava, sommuoveva già quella poetica. Coscienza nuova, e, insieme, attaccamento a un tempo, circoscritto e definito, di ricerche segrete, tengono in equilibrio il racconto tra una complessa combattuta rievocazione che nasce da una acuta analisi morale, e di tono saggistico, e l'urto, il confronto con un destino che si estende per una intera carriera umana. Il tono aperto, spiegato, di questa seconda componente s'afferma come interesse centrale nell'altro racconto, *Dov'era la verità*, mentre il tono saggistico è all'origine di *Azorin e Miró*. Anche nel secondo racconto, due amici, ma d'estrazione comune, e non letterati: qui gioca solo una condizione esistenziale. Lotti ha con sé una donna sposata, Clara. La relazione, difficoltosa, mette a fuoco un impaccio che è nella natura debole di Lotti. Mosca, l'amico, gli è al fianco, con rimproveri e inviti a facili scappate che inclineranno Lotti a un relativo disinteresse per Clara. La morte della donna separa i due amici. Non migliore la sorte di Mosca, che, dopo vani tentativi di superare il distacco frapposto tacitamente da Lotti, in un estremo proposito di riaprirsi con lui, suggerito da un improvviso e irresistibile, patetico affollarsi di memorie comuni, morrà in viaggio, d'un incidente d'auto. Lo spazio concesso all'amicizia è conteso, negato, da una ininterrotta dispersione in vicende individuali, che accumulano dolori e allontanano da qualcosa d'intimo, proprio dell'amicizia, e che sembra irraggiungibile. Infatti il racconto sfocia nella morte di Clara, che muta l'amicizia in un reciproco rancore segreto, e in quella di Mosca, appena decide di superare gli ostacoli frappostisi tra lui e l'amico. Il racconto è stato spogliato d'alcune insistenze e reso più spedito nella nuova redazione: lo lega all'altro un fondo senso della dispersione della vita entro la spirale delle pur incisive dolorose vicende individuali. Come, in *Azorin e Miró*, la denuncia non tanto era d'insensibilità politica, ma d'una fatale e fin colpevole insufficienza o inadeguatezza e irrealtà d'impostazioni ideali, perché in se stesse egoistiche, riduttive, così la natura, vagheggiata,

in *Azarin e Miró*, letterariamente nel «sub-liminare», con più forza, forse, nel secondo racconto dà sostanza alle memorie, nel loro continuo combattimento con rancori e delusioni. L'uomo, col suo destino: e la ricerca d'un segno di tale umano destino nel tentativo di recuperare, più che un contatto, un discorso con la natura. È il tema del suo ultimo romanzo. *Lo scialle di Marie*, del '67, di cui ci occupammo. E risponde pur indirettamente e liberamente a una delle radici più vive e segrete del neorealismo dell'immediato dopoguerra: successivamente assunto come arma polemica in favore d'un narrare più libero e indipendente, contro residui del neorealismo e al tempo stesso contro fautori d'un narrare solo tecnico e strutturale, da Cassola, (uno dei due protagonisti di *Azarin e Miró*). Così che a distanza di venti anni quel racconto interessa anche in quanto porta, e rafforzata, svolta nel secondo racconto, una conferma delle reali radici del migliore neorealismo, e della crisi stessa che già lo insidiava alle origini.

ALDO BORLENGHI

Critica e filologia

I classici italiani e il 1968

La collana Ricciardi ha presentato un nuovo volume della sua collana «La letteratura italiana. Storia e testi»; ed è libro importante, soprattutto per lo zelo competente dei due curatori: Mario Fubini e Luigi Ronga. Si tratta delle *Opere* del Metastasio con un'appendice dedicata all'opera per musica dopo Metastasio (Calzabigi, Da Ponte e Casti). Sempre al Metastasio è destinata una ricca antologia degli scritti nella collana «Classici italiani» (METASTASIO, *Opere scelte*): l'ha allestita Franco Gavazzeni, giovane ma già provetto studioso, il quale ha scritto in questa occasione una introduzione alla lettura metastasiana che è un vero e proprio saggio critico, approfondendo così certe sue acute indagini sul Metastasio pubblicate alcuni anni or sono (*Studi metastasiani*, Padova, Liviana, 1964). La sempre eccellente collana degli «Scrittori d'Italia», diretta da Gianfranco

Folena, s'è arricchita di tre nuovi volumi: il terzo tomo delle *Lettere* di Fulvio Testi, a cura di Maria Luisa Doglio, apparso proprio sul finire del 1967 a completare la raccolta organica dell'epistolario testiano; le *Relazioni di viaggio in Inghilterra, Francia e Svezia*, di Lorenzo Magalotti, a cura di Walter Moretti; e i *Saggi critici* di Luigi Carrer, a cura di Giovanni Gambarin. Un volume, quest'ultimo, particolarmente interessante per gli studi sul Tasso, in chiave prestilistica, e per la *Vita di Ugo Foscolo*, sino ad oggi più citata che letta: esempio cospicuo di biografia romantica.

La collana dei «Classici Rizzoli» presenta due nuovi volumi: il secondo e ultimo tomo delle *Opere* del Meli, a cura di Giorgio Santangelo, e le *Opere* del Cellini (*Vita, Trattati, Rime e Lettere*) a cura di Bruno Maier. Einaudi dal canto suo ha dato alla luce tre grossi tomi del «Parnaso Italiano» dedicati alla *Poesia dell'Ottocento* (due tomi) a cura di Carlo Muscetta ed Elsa Sormani, e ai *Canti* del Leopardi (con i *Paralipomeni*, le *Poesie varie*, le *Traduzioni poetiche* e i *Versi puerili*, e con le preziose concordanze dell'opera poetica leopardiana), a cura di Carlo Muscetta e Giuseppe Savoca. E poi nella «Nuova Universale» (NUE): la *Cronica* di Dino Compagni, curata da Gino Luzzato, la *Crestomazia italiana* del Leopardi, a cura di Giulio Bollati (*La prosa*) e di Giuseppe Savoca (*La poesia*), e *Le avventure di Pinocchio* del Collodi, a cura di Giovanni Jervis; nella «Collezione di poesia»: le *Poesie edite e inedite* di Sergio Corazzini, a cura di Stefano Jacomuzzi; e nella «Collezione di teatro», diretta da Paolo Grassi e Gerardo Guerrieri: *Due dialoghi* di Ruzante, a cura di Ludovico Zorzi. Non basta. Presso lo stesso Einaudi è anche apparso un nuovo volume delle *Opere* di Francesco De Sanctis, a cura di Nino Cortese (vol. XVII, *Un viaggio elettorale*, seguito da *Discorsi biografici*, dal *Taccuino parlamentare* e da *Scritti politici vari*), mentre nei «Coralli» sono state ristampate le *Poesie* di Giovanni Camerana, in cui sono raccolti tutti i versi editi e inediti del poeta piemontese a cura di Gilberto Finzi. Nella Collana «Classici Italiani» diretta da Walter Binni è uscita un'eccellente raccolta delle *Opere* di Ludovico Ariosto, per le cure molto attente di Giuliano

Innamorati. L'editore Sansoni ha pubblicato le *Opere* del Tommaseo, in due ricchi tomi, affidati allo specialista tommaseiano Mario Puppo, e sempre del Tommaseo ha presentato il volume quarto della « Edizione nazionale delle opere », cioè *Del presente e dell'avvenire* (tomo I), inedito a cura di Teresa Lodi; e nello stesso tempo ha rimesso in circolazione, con nuove presentazioni di Eugenio Garin e Nino Cortese, l'antologia di scritti galileiani *Dal carteggio e dai documenti*, già a cura di Isidoro del Lungo e di Antonio Favaro, e *La storia del Reame di Napoli*, già a cura di Francesco Torraca. Entrambi questi volumi fanno parte della « Biblioteca Carducciana » (seconda serie). E l'editore Mursia ci fornisce *Tutte le commedie* di Pietro Aretino, a cura di G. Battista De Sanctis, ovvero un volume che se non è proprio rigoroso sotto l'aspetto filologico (ma un'edizione critica del teatro aretinesco è impresa ardua e che da molto tempo si attende da Giuliano Innamorati), è almeno assai utile non soccorrendo altra siffatta raccolta completa di agevole accessione.

Occorre poi segnalare altre edizioni che non rientrano nelle collane tradizionali o più divulgate, ma che spesso (se non sempre) hanno pregi del tutto particolari e qualche volta addirittura rari. Valga un essenziale « catalogo »: il quarto e ultimo volume dell'edizione critica della *Commedia* dantesca, sulla scorta dell'antica vulgata, a cura di Giorgio Petrocchi (Milano, Mondadori); l'edizione critica delle *Rime* di Girolamo Savonarola, a cura di Mario Martelli (Roma, Belardetti); l'*Apologia di Galileo* di Tommaso Campanella, offerta da Luigi Firpo come « strenna » della casa editrice Utet; la raccolta completa delle *Opere poetiche* di Giulio Cesare Cortese, a cura di Enrico Malato (Roma, Edizioni dell'Ateneo); i volumi X (*Merope*) e XII (*Congiura de' Pazzi*) dell'Edizione Nazionale delle *Tragedie* di Vittorio Alfieri, curati rispettivamente da Angelo Fabrizio e da Lovanio Rossi (Asti, Casa d'Alfieri); i *Saggi critici* di Carlo Tenca, curati e storicamente illustrati da Gianluigi Berardi (Firenze, Sansoni); e il volume terzo dell'« Opera Omnia » di Italo Svevo, cioè *Racconti. Saggi. Pagine sparse*, a cura di Bruno Maier (Milano, Dall'Oglio). Ma sopra

ogni altra edizione s'impone sicuramente, come l'esemplare più illustre della nostra filologia per l'anno 1968, quella di Bono Giamboni (*Il libro de' vizi e delle virtù e il Trattato di virtù e di vizi*) curata con grande rigore da Cesare Segre sia sotto il punto di vista testuale che da quello della illustrazione storica, linguistica e stilistica.

L'anima di Trieste

Non sappiamo se sia accaduto in seguito alla ricorrenza cinquantenaria dell'unione di Trieste all'Italia o per lo stimolo di un rinnovato interesse culturale, autonomo rispetto al gusto celebrativo, oppure per l'una e l'altra cosa insieme, ma mai si era guardato con tanta attenzione a Trieste, alla sua storia e alla sua cultura, come in questi ultimi mesi. Hanno infatti veduto la luce quasi contemporaneamente, nell'ultimo scorcio del 1968, tre volumi dedicati alla città giuliana, i quali in un modo o nell'altro ne interpretano e ne definiscono aspetti ed esperienze fondamentali sia nel campo del costume che in quello politico e letterario.

Il primo di questi libri ci viene direttamente da Trieste. Lo ha pubblicato l'editore Lint per iniziativa del « Circolo della Cultura e delle Arti di Trieste » e per le cure di un comitato di triestini: Bianchi, Cecovini, Fraulini, Maier, Marin e Todeschini. Si tratta di una nutrita antologia di *Scrittori triestini del Novecento* che reca in apertura una prefazione di Carlo Bo, intesa a illustrare, nelle sue radici più profonde, la particolare natura, etica e inventiva, degli autori di nascita triestina, e a cui è allegata una vera e propria storia della letteratura triestina del nostro secolo dovuta a Bruno Maier con capitoli maggiormente impegnati su Svevo, Saba, Slataper, Michelstaedter, Stuparich, Giotti, Marin e Quarantotti Gambini, e quindi pagine minutamente informative sugli scrittori più giovani o comunque recenti: da Anita Pittoni a Lina Galli, da Oliviero Honoré Bianchi a Manlio Cecovini, da Sisinio Zuech a Franco Vegliani, giù giù sino a Enzo Bettiza, Fulvio Tomizza, Renzo Rosso. Un panorama, con debite biografie e bibliografie, che da ultimo

si fa persino troppo generosamente gremito di nomi e di opere e che attesta in ogni modo, dopo la grande stagione del primo Novecento, la vitalità non esaurita, anche se un po' ripiegata su se stessa, della cultura triestina dei nostri giorni.

Gli altri due libri provengono invece da Firenze, la seconda patria degli scrittori triestini. A Firenze infatti s'è verificato l'unico vero grande incontro tra la letteratura italiana e quella triestina: giusto negli anni che precedettero la prima guerra mondiale, quando in Toscana dimorarono Saba e Giotti, e a Firenze studiarono e operarono, tra gli altri, Michelstaedter, i fratelli Stuparich e Slataper, e quando le pagine della rivista «La Voce» si aprirono liberalmente alla collaborazione dei giovani intellettuali di Trieste. Entrambi questi libri sono stati pubblicati da Vallecchi, e il primo di essi è dovuto alle cure intelligenti di Antonio Rinaldi, il quale sotto il titolo *L'onda di Trieste* ha riunito scritti di triestini che illustrano la loro città nel suo passato e nel presente, e anche nelle prospettive future, sotto l'aspetto storico, urbanistico, economico e del costume. I testi, a cui fanno seguito, splendide immagini della Trieste antica e nuova, sono di Roberto Costa, Elio Aphi, Carlo e Fabio Padoa, Salvatore Cirrincione, Antonio Marussi e Nora Baldi. Non manca una essenziale antologia di scrittori: da Slataper a Saba, da Svevo a Giotti, da Stuparich a Marin. C'è anche un testo di Montale dedicato a quella singolare e impareggiabile figura di uomo e di intelligente lettore che fu Roberto Bazlen.

Il secondo volume vallecchiano, ultimo di questa rassegna ma da collocarsi forse avanti a tutti per la sua originale struttura e per l'impegno tutto personale di chi lo ha concepito e scritto, è dovuto

ad una sola penna, questa volta, e precisamente a quella, tanto acuminata quanto appassionata, di Anita Pittoni, a cui la cultura di Trieste tanto deve. Giova infatti ricordare almeno le «Edizioni dello Zibaldone», cioè la preziosa collana di studi e testi che la Pittoni ha creato in questo dopoguerra, e portata innanzi quasi esclusivamente contando sulle sue forze, e nella quale sono apparse opere di triestini o su Trieste allo scopo di fissare nel tempo il profilo più autentico della città giuliana. Ed ora la Pittoni, che ha già al suo attivo due eccellenti volumi di liriche, in lingua e in dialetto, e già prepara un libro di racconti, dà alla luce una raccolta di lettere indirizzate ad un anonimo professore, tra vero e immaginario, dandogli ragguagli storici e culturali sulla sua città. Il volume si intitola *L'anima di Trieste* e le nove lettere che lo compongono vi appaiono corredate di rari documenti d'archivio, inediti o quasi sconosciuti sinora: sono pagine (assai significative per intendere la natura pragmatica, concreta e realistica, dei triestini) di Antonio de Giuliani, Domenico Rossetti, Valentino Pittoni e Giani Stuparich. Rivive così, tra rievocazione intensa e viva e filologia storica, il volto di una città interpretata nel profondo della sua vita antica e moderna: luogo di incontro e di fusione di stirpi diverse, emporio commerciale e porto di grandi traffici, con l'Europa alle spalle, tra Settecento e Ottocento, e ancora proiettata nel Novecento verso l'Italia, verso la cultura e la lingua italiana, anello di mediazione e congiunzione tra la grande cultura della Mitteleuropa e la secolare tradizione del nostro paese.

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA FRANCESE

Proust dal tempo allo spazio

Non si è mai cessato di leggere Proust: il vero libro del Novecento, accanto a Joyce, Kafka e Musil; ma in questi ultimi anni gli strumenti di penetrazione in un libro tanto compatto si son

fatti estremamente sottili. Oggi la lettura di Proust è rinnovata nei suoi schemi, e qui ci basti indicare due studi che ci paiono ormai insostituibili, di Gilles Deleuze e di Georges Poulet.

Il primo è *Marcel Proust e i segni*, uscito nel '64 per le edizioni delle Presses Universitaires de

France e tradotto nel '67 da Einaudi, del giovane Gilles Deleuze, parigino del '25, che accanto a Foucault e a Derrida sta rinnovando le prospettive di una lettura, attraverso il linguaggio, rigorosamente interdisciplinare delle opere prese in esame, se anche la filosofia e la psicologia sono messe a frutto non solo nel momento che si fanno linguaggio ma anche nel luogo in cui se ne contesta il loro essere *autres*: appunto il luogo finale e unitario, sentito allo stato puramente tensivo, che è il linguaggio: linguaggio allora non come dato ma come darsi, e che in questa condizione perpetuamente critica stabilisce il proprio sistema: che è dunque il sistema della crisi dell'alterità verso l'essenza. Deleuze capovolge il percorso classico: l'essenza viene dopo rispetto ai fenomeni che l'affermano, ponendosi dunque come una sorta di epifenomeno.

La *Recherche* può anche mostrare il suo rapporto inconscio col filone della *sensiblerie* preromantica aperto dall'*Oberman* di Senancour proprio perché è la sensibilità sofferente, come scrive Deleuze, a spingere «l'intelligenza a cercare il senso del segno e l'essenza che vi s'incarna». È dunque una sensibilità che coadiuva l'intelligenza; ma mentre nei preromantici la sensibilità trova sfogo nell'immaginazione, per Proust «un uomo nato sensibile, ancorché privo d'immaginazione, potrebbe scrivere romanzi stupendi. Le sofferenze causategli dagli altri, i suoi sforzi per prevenirle, i conflitti insorti fra lui e l'altra persona crudele, tutto questo, interpretato dall'intelligenza, potrebbe fornir materia a un libro... altrettanto bello che se fosse stato immaginato, inventato». È un'invasione dell'intelligenza dei segni da parte della sensibilità, ed è in definitiva una messa in atto sensibile degli stessi segni da parte di un'intelligenza sollecitata in maniera, si vorrebbe dire, fisica, di un'intelligenza insomma sensificata. Alla ricerca delle essenze, è naturale che sia l'intelligenza l'elemento stesso della penetrazione nel regno delle essenze, ma è altrettanto naturale che l'elemento stabilizzatore delle essenze, l'elemento che le renda visibili in quanto percepibili, sia la sensibilità. Essa, quasi la retrovia dell'intelligenza dopo esserne stata la punta che penetra nella

materia del segno, è sempre pronta a organizzare il nuovo terreno conquistato. Dice ancora Deleuze, in questa svalutazione della memoria e dunque del tempo rispetto alla valutazione della sensibilità e dunque dello spazio per la *Recherche*, che «il passaggio da un amore a un altro trova la propria legge nell'Oblio, e non nella memoria; nella Sensibilità, e non nell'immaginazione. In verità, solo l'intelligenza è facoltà capace d'interpretare i segni e di spiegare le serie dell'amore. Per questo, Proust insiste sul punto seguente: vi sono campi in cui l'intelligenza, coadiuvata dalla sensibilità, è più profonda, più ricca della memoria e dell'immaginazione».

E il proprio di una tale intelligenza è una sorta di letizia platonica. «I fatti sono sempre tristi e particolari; ma l'idea che riusciamo ad estrarne è generale e lieta. Infatti la ripetizione amorosa non è disgiunta da una legge di progressione grazie alla quale ci avviamo a una presa di coscienza che tramuta in gioia le nostre sofferenze. Ci accorgiamo che queste non dipendevano dall'oggetto: erano "beffe" o "tiri birboni" che facevamo a noi stessi, o meglio ancora tranelli e civetterie dell'Idea, scherzi dell'Essenza. C'è qualcosa di tragico in ciò che si ripete, ma c'è una comicità nella ripetizione, e più profondamente una gioia della ripetizione scoperta o della scoperta di una legge. Dai nostri dolori particolari estraiamo un'idea generale, ma l'Idea c'era già prima, era già presente, come la legge della serie già esiste nei suoi primi termini. L'humour dell'Idea consiste nel manifestarsi del dolore, nel mostrarsi essa stessa come dolore. Così, nel principio c'è già la fine: "Le idee sono dei surrogati dei dolori... Surrogati, però, solo nell'ordine del tempo, giacché sembra che l'elemento primordiale sia l'idea, e il dolore soltanto il modo come certe idee entrano dapprima in noi"». Sono, quest'ultime, parole di Proust nella *Recherche* citate da Deleuze che ci pare voler porre a centro motore della *Recherche* un'Idea ludens che contiene, nel suo giuoco, molto più di nietzschiano che di platonico, o almeno fonde Platone con Nietzsche, sia pure attraverso Spinoza, attraverso la cristallizzazione delle essenze spinoziana, in questo *revival* nietz-

schiano a cui stiamo assistendo negli anni Sessanta e che a Deleuze serve a « renverser le platonisme », secondo il saggio apparso nel numero di ottobre-dicembre 1966 della « Revue de Métaphysique et de Morale ».

Dunque « l'essenziale nella Ricerca non è la memoria e il tempo, ma il segno e la verità. L'essenziale non è ricordare, ma apprendere. La memoria infatti non vale se non come una facoltà capace d'interpretare certi segni, il tempo non vale se non come la materia o il tipo di questa o di quella verità. E il ricordo, ora volontario ora involontario, interviene soltanto in momenti precisi dell'apprendimento, per contrarne l'effetto o per aprire una nuova via ». Come si vede, già in Deleuze c'è tutta una strategia destinata a svaloriizzare il tempo nella sua facoltà operativa, e in definitiva a staticizzarlo « come la materia o il tipo di questa o di quella verità ». Se « l'essenziale non è ricordare, ma apprendere », il tempo finisce per materializzarsi o tipizzarsi per acquistare in estensione quello che perde in profondità; il tempo proustiano, già in Deleuze, finisce implicitamente per spaziarsi, proprio in quanto materia o tipo di una determinata verità, che è tale solo in quanto è a carico dell'essenza, solo da questa dipende ed è infine atemporale. L'essenza è fuori del tempo; e dunque il tempo, mentre materializza l'essenza, in realtà si materializza o si tipizza, cioè si pone come una *res extensa*.

Dice ancora Deleuze nel capitolo conclusivo intitolato *L'immagine del pensiero*: « Se nella Ricerca ha grande importanza il tempo, è perché ogni verità è verità del tempo. Ma la Ricerca è anzitutto ricerca della verità »; per arrivare a sostituire alla formula della memoria involontaria quella più conclusiva della verità involontaria: « Sta di fatto che la verità che si concede, si tradisce; non si comunica, s'interpreta; non è voluta, ma involontaria », talché « questo è il grande tema del Tempo ritrovato: la ricerca della verità è l'avventura precipua dell'involontario ». Ed ecco che il Tempo ritrovato si risolve piuttosto nella « *joie du réel retrouvé* », che non può non spaziarsi, cadendo pertanto sotto l'impressione umana, « *si chétive qu'en semble la matière, si invraisemblable la trace* ».

I segni insomma, proprio per la loro qualità espulsiva, si spaziano in una realtà controllata dallo spirito: quella realtà che le idee, pur logicamente giuste, non possono produrre. Il vero è proprio una tale realtà che sta intorno al segno, come il filo intorno al rocchetto, se però fosse il rocchetto a produrre il filo insieme all'avvoltolarsi e dunque allo snodarsi del filo stesso. « La creazione », è ancora Deleuze, « è la genesi dell'atto di pensare nello stesso pensiero »; e « sempre la creazione, in quanto genesi dell'atto di pensare, parte dai segni. L'opera d'arte nasce dai segni, ma anche li fa nascere; come il geloso, il creatore, il divino interprete, sorveglia i segni attraverso i quali la verità *si tradisce* ».

Vediamo in che modo l'essenza della *Recherche* sta dunque in questa *res extensa*. Qui ci soccorre lo stupendo saggio di uno dei maestri della nuova critica francese, appartenente alla cosiddetta scuola di Ginevra, Georges Poulet. *L'espace proustien*, edito da Gallimard nel 1963 e sul quale finora in Italia non si è posto abbastanza l'accento, ci pare rivelatore sui modi della connessione in cui l'ordine della *Recherche* si rivela e si stanZIA, si rivela stanziandosi in uno spazio, stanziando « uno spazio illustrato » che potrebbe anche dirsi « tempo vissuto »: « Si direbbe che lo spazio è una sorta di mezzo indeterminabile in cui errano i luoghi, nello stesso modo che nello spazio cosmico errano i pianeti ».

Ricordate come comincia la *Recherche*: il personaggio che dice io si sveglia in piena notte e si chiede a quale epoca della sua vita si collega il momento in cui riprende coscienza di sé. Intorno alla ricerca del tempo perduto il sonno e il sogno fanno il vuoto, ingarbugliano le tracce: il sonno è la cimosà, che agitata scompostamente sulla lavagna tutta scritta, la rende una superficie colma di segni incomprensibili: il discorso è definitivamente inintelligibile. Un dormiente svegliato nella piena notte della sua vita è dunque l'io che si fa personaggio della *Recherche*; e questo tra l'altro avvicina storicamente la *Recherche* proustiana al sonno ad occhi aperti del surrealismo, ai mezzi onirici della ricerca surrealista, pur se questa rifiuta a priori quella società che l'opera proustiana

invece sviscera con la sua critica integrale perché tale, e non altro che tale, è la sua possibilità di figurarla nel suo massimo comune divisore. Ci piace aggiungere questo punto di riferimento storico a quelli ideali che Georges Poulet in *limine* pone a un tal dormiente risvegliato che è l'io proustiano: i nomi cioè di Marivaux e di Pascal. E vorrei ancora aggiungere, seppur di passata, che l'opposizione più radicale al modo dell'intelligenza proustiana è stata esercitata nel primo cinquantennio del secolo dalla ricerca senza ricerca rappresentata dall'opera di Picasso: il suo « *je ne cherche pas, je trouve* » è l'indice di un oggetto sempre pronto allo sguardo inventivo, ed è, se io volessi definirlo, una continua materia inessenziale, laddove il « *je ne trouve pas, je cherche* » proustiano segnala questo infinito allontanarsi dell'oggetto della ricerca fino a confondersi con l'essenza stessa e dell'oggetto e della ricerca che si mantiene tutta soggettiva proprio per dichiarare meramente essenziale la propria innata e insieme finale validità oggettiva. Che dunque viene a fondersi con l'essenza, la quale appunto è l'oggetto stesso della ricerca di ogni oggetto e peculiare di ogni singolo momento oggettivo. Questo sbocconcellarsi dell'essenza attraverso la serie plurima dei segni è, direi ancora, il valore proliferante della scrittura proustiana, abnorme in questa caccia, che attraverso di essa si stanza, dei minimi comuni multipli dell'essenza. L'operazione sarà tanto più compiuta quanto più i segni diraderanno in una quantità essenziale, che mira all'infinito, proprio la qualità dell'essenza che, come tale, è di per sé imprendibile. È proprio il diradersi della trama attraverso l'infittirsi dei segni che può, se mai, dare per trasparenza non tanto un equivalente dell'essenza quanto il punto d'incontro, e di rovesciamento, della segnalazione oggettiva in soggettività finale dell'essenza: ed è l'assorbimento del segno nel simbolo stesso della sua funzione di segnalatore. L'essenza non può darsi altrimenti che in questo valore assorbente del segno, in questo sfuggire del segno alla sua stessa segnalazione. Si ricordi che, per definizione, la *recherche* non *trouve*: il tempo ritrovato è ancora tutto dato sui segni della perdita: è infine, per antifrasi, il *lucus a non*

lucendo della *Recherche* che se mai stanza il proprio valore di opera d'arte proprio in questo rimando all'infinito del ritrovamento. Le parallele s'incontrano all'infinito solo nella geometria iperbolica, e la *Recherche* si pone proprio come una geometria iperbolica dei segni.

L'opera che accanto alla *Recherche* proustiana pone i dati dell'introvabilità come elementari per l'impianto e la prosecuzione del proprio cammino, che è quello della ricerca della verità che si dà proprio nel darsi della ricerca stessa, è l'opera gidiana. Gide è davvero, accanto a Proust, il suo opposto — e tralasciamo pure l'aneddotica, il rifiuto della prima parte della *Recherche* consegnatagli inedita per la lettura, seguito dal lungo atto di contrizione —, ma è il suo opposto organico, complementare. La *Recherche* combacia ed è contenuta nell'opera di Gide per opposizione: l'opera di Gide è vuota dove il romanzo di Proust è pieno; ma è significativo che la lunga eloquenza gidiana, questo ciceronanesimo dell'immoralista, alla fine, mentre « sembra che più si parla, e più resta da dire. Il difficile è fermarsi », mentre dunque avverte la difficoltà di fermarsi, il 13 febbraio 1951, sei giorni prima della morte, nel momento di fare il punto sulla propria posizione « nel cielo », si avvicina alla problematica che apre la ricerca proustiana, quella dell'eroe svegliato in piena notte che si domanda a quale epoca della sua vita si collega il momento in cui riprende coscienza. « Momento totalmente privo di rapporto col resto della durata », dice Poulet, « momento sospeso in se stesso e profondamente angosciato, perché colui che lo vive, non sa letteralmente "quando" vive. Perduto nel tempo, è ridotto a una vita tutta momentanea ». Ebbene Gide, già nelle spire del sonno della morte, è simile, ma come il calco vuoto, all'eroe pieno di Proust: questo Gide finale all'ignoranza del dormiente svegliatosi all'inizio della *Recherche*, che non sa né « quando » né « dove » vive. La soluzione estetica di Gide, che fa il punto, come i naviganti perduti, per rapporto alle stelle, è l'ultimo atto di Gide scrittore: è l'iniziale dell'eroe della *Recherche*, che si ricerca in un « dove » e in un « quando » a cui l'infinita ricerca tenta di

rispondere in termini etici, facendo il punto, passo dietro passo, della propria perdita nella società come un eroe paladino *perdu* nella foresta pericolosa dei poemi cavallereschi, o come Dante «per una selva oscura», alla ricerca del proprio spazio teologico. Gide così chiude, così *exit*: «No, non posso dire che tutto sarà chiuso con la fine di questo quaderno; tutto sarà compiuto. Forse avrò voglia di aggiungere ancora qualcosa. Di aggiungere non so che. Di aggiungere. Forse. All'ultimo istante, di aggiungere ancora qualcosa... Ho sonno, è vero. Ma non ho desiderio di dormire. Mi sembra che potrei essere ancora più stanco. È un'ora, non so quale, della notte o del mattino... Ho ancora qualcosa da dire? Ancora da dire non so che. La mia propria posizione nel cielo, in rapporto al sole, non deve farmi trovare l'aurora meno bella». Ebbene Proust, il personaggio che dice io, il personaggio che si mangia con la memoria il proprio passato, il dormiente risvegliato, si trovava alle prese con un compito infinito: il tempo si trasformava in spazio all'infinito, e le *paperoles*, i cartigli proliferanti sul tronco della *Recherche* come foglie all'infinito sul ramo, le *paperoles* gli dimostravano la necessaria infinità di una scrittura perché non solo il più resta sempre da dire ma anche perché il tempo perduto diventava uno spazio infinito da ricoprire di segni: lo spazio dei segni. Scoprire era ricoprire di segni questo infinito pericoloso ma necessario.

Così introduce Poulet il suo *Espace proustien*: «“Noi giustapponiamo, dice Bergson, i nostri stati di coscienza in modo di percepirli simultaneamente; non più l'uno nell'altro ma l'uno accanto all'altro; insomma, noi proiettiamo il tempo nello spazio”. È la critica più grave che il bergsonismo rivolge all'intelligenza. La quale tenderebbe ad annientare la continuità reale del nostro essere sostituendovi una specie di spazio mentale in cui i momenti si allineerebbero senza compenetrarsi. Donde, per Bergson, la necessità di distruggere questo “spazio”, di ritornare con l'intuizione alla pura durata, al murmure modulato attraverso cui l'esistenza rivela la sua natura inestinguibilmente mutevole allo spirito. È singolare che colui di cui si è voluto fare così spesso un discepolo

di Bergson abbia assunto, probabilmente senza saperlo, una posizione diametralmente opposta. Se il pensiero di Bergson denuncia e respinge la metamorfosi del tempo in spazio, Proust non solo vi si adatta ma vi si insedia, la spinge all'estremo e ne fa infine uno dei principi della propria arte. Ecco quel che vorrebbe mostrare il breve saggio che segue. Alla cattiva giustapposizione, allo spazio intellettuale, condannato da Bergson, s'opponesse una buona giustapposizione, uno spazio estetico, in cui ordinandosi i momenti e i luoghi formano l'opera d'arte, insieme memorabile e ammirabile».

Più sopra ho parlato del sonno ad occhi aperti del surrealismo come di un sonno storicamente vicino alla memoria proustiana; qui però mi occorre subito dire che il murmure modulato bergsoniano, mentre è alle origini del murmure surrealista e bretoniano, è quanto Proust rifiuta quando dalla pura durata passa allo spazio estetico, alla buona giustapposizione. Il surrealismo in definitiva è molto più bergsoniano, e rapsodico, e dunque strutturalmente fragile, della tensostruttura proustiana, costituita di momenti e luoghi giustapposti secondo una catena elementare che vorrei dire molecolare.

La follia di Saussure

I migliori, i più fini, «orecchi» di Francia — e parlo, nel caso particolare, di Jean Starobinski, anche se abita a Ginevra dove professa letteratura francese all'Università, e del poeta, e sottilissimo cervello critico, Michel Deguy — si sono bene accorti dell'importanza che hanno nella riflessione attuale intorno alla poesia, alla poesia come linguaggio, le riflessioni rimaste finora inedite di Ferdinand de Saussure nei centoventuno quaderni che il grande linguista ginevrino ha riempito di note, mentre a Ginevra teneva i suoi corsi che sarebbero sfociati nell'edizione postuma della *Linguistica generale* a cura degli allievi Bally e Sechehaye. Tali note, dei primi anni del secolo, parallele al trattato di colui che è stato definito da Aldo Rossi il «Copernico della linguistica contemporanea», hanno però una preoccupazione diversa, e di-

remmo ulteriore, e son rimaste inedite non solo — Saussure era un rapsodo del proprio pensiero —, ma frammentarie altresì e, nel loro sforzo di invenzione progressiva, tutte buttate al limite delle proprie contraddizioni e contro i dubbi della propria scientificità obiettiva. Talché lo stesso Starobinski è costretto a osservare che « la scienza in apparenza più “obiettiva” suppone alle sue radici una domanda o una curiosità nata liberamente nell'osservatore ». E qui Saussure è al limite critico della propria stessa vocazione di linguista: dove essa cozza, ed è gioco-forza, direttamente con le difficoltà che il poeta intrattiene — e non può non intrattenere — con la lingua che diviene poesia per generazione della sua potenzialità fonetico-semantica, nel percorso sotterraneo e tutto interattivo dai significanti ai significati: partendo insomma dai suoi ipogei, dalla parola-tema saussuriana o, come da qualcuno si diceva ai tempi dell'ermetismo, da sotto la pagina.

Secondo Starobinski, « la preoccupazione maggiore riguardava una varietà particolare di anagramma, che Saussure ha chiamato di volta in volta *anafonia*, *ipogramma* o *paragramma* ». Si sa cos'è un *anagramma*, cioè uno scambio di lettere che compongono una parola o una frase, in modo da ottenerne un'altra di significato diverso; l'anagramma è divenuto persino un giuoco di pazienza e d'intuizione, come le parole incrociate e gli indovinelli che le riviste propongono ai propri lettori, tanto l'uomo ama cimentare la propria incerta pazienza di parlante al limite combinatorio del proprio scibile, giocando a fiore dei significati mutevoli, come chi appena riesca a tenersi a galla sulla superficie ondante del mare. Naturalmente, nel caso che ci interessa, a proposito dell'anagramma fonetico studiato dal Saussure come ipotalamo d'ogni sviluppo poetico, la questione è grave e fonda: addirittura drammatica, e coincidente con la mallarméana ossessione del Libro, del libro unico che sta dietro a tutti i libri; in questo caso, di un linguaggio, di un ipolinguaggio, che sta dietro, o sotto, al linguaggio apparente. Senza entrare qui in merito alle distinzioni successive proposte da Saussure partendo dal basilare *anagramma*, « a proposito della poesia omerica o di

qualunque altra poesia indo-europea antica », sul tessuto fonetico del linguaggio, così scrive Starobinski, che per primo ha rivelato gli inediti saussuriani depositati nella Biblioteca pubblica e universitaria di Ginevra: « Di grande utilità sarebbe la conoscenza dell'origine dell'anagramma... Ma se avesse origine dal fatto che Saussure ha deciso di leggere la poesia di Virgilio e di Omero da linguista e da studioso di fonetica? Economista, vi avrebbe scoperto sistemi di scambio; psicanalista, un groviglio di simboli dell'inconscio. Non si trova che ciò che si è cercato; e Saussure ha cercato un sistema fonetico sovrapposto alla metrica tradizionale del verso. Resterebbe da verificare se ciò che ha cercato e trovato leggendo gli antichi poeti corrisponde ad una regola da essi coscientemente seguita. Nulla parrebbe allora più necessario che scoprire, presso gli antichi, una testimonianza esplicita che ci venga a confermare l'esistenza di una regola o di una tradizione effettivamente osservate. Ferdinand de Saussure ha cercato tale prova, ma non ha trovato nulla di decisivo. Silenzio imbarazzante, che costringe talvolta a formulare l'ipotesi d'una tradizione “occulta” e di un segreto gelosamente conservato; talvolta ad azzardare che il metodo dovesse sembrare così banale ed assolutamente scontato da non far sentire agli iniziati la necessità di parlarne: di qui l'estrema prudenza di Saussure nei suoi quaderni, quando si tratta di risalire dai “fatti” constatati alla loro spiegazione. Se i fatti gli appaiono evidenti, il loro *perché* resta inaccessibile, come se si trattasse di un fenomeno naturale e non di un disegno umano ». E conclude, sempre Starobinski, il suo assaggio sui testi inediti di Saussure, pubblicato nel numero di febbraio 1964 del « Mercure de France »: « Ferdinand de Saussure interpreta la poesia classica come un'arte combinatoria, le cui strutture, una volta sviluppate, sono tributarie di elementi semplici, di dati elementari che la regola del gioco obbliga tutti insieme a conservare e a trasformare. Si trova soltanto che ogni linguaggio è combinazione, senza che intervenga neppure la volontà esplicita di praticare un'arte combinatoria. I deciffratori, siano essi cabalisti o studiosi di fonetica, hanno libero campo: una lettura simbolica o

numerica, o sistematicamente attenta ad un aspetto parziale, può sempre portare in luce un fondo latente, un segreto dissimulato, un linguaggio sotto al linguaggio. E se non ci fosse nessuna cifra? Resterebbe questa attrazione senza fine del segreto, questa aspettativa della scoperta, questi passi smarriti nel labirinto dell'esegesi ».

La follia di Saussure — tale è il titolo del saggio che ora ci interessa di Michel Deguy, apparso nel numero di gennaio 1969 di « Critique » — è da accostare alla mallarméana follia di Elbenhon in *Igitur*: il personaggio mallarméano si corica nella tomba come la ricerca linguistica di Saussure discende negli strati originari — nella culla-tomba — del linguaggio: là dove esso non può rinunciare a dirsi linguaggio, ma dove s'incontra con lo spettro pericoloso — pericoloso per la « materialità » del fatto linguistico — che il Saussure stesso chiama « intenzione poetica », quasi un Anchise parlante nell'Ade ad Enea. Là dove i poeti sanno che esiste necessariamente, con un salto categoriale, il prelinguistico. Il prelinguaggio fa parte del fondamentale mutismo dell'uomo, e si ripete, come nel respiro le due fasi di ispirazione ed espirazione, ogni volta che la poesia parla, cioè ogni volta che essa crea e distrugge entro di sé, con la sua sola presenza, i propri istituti. E se è vero che l'uomo s'intende con l'uomo al di là della sua stessa incomprendimento, mai al di qua. Allora anche il calcolo combinatorio, e questo abisso fonetico, non può che mirare all'incalcolabile perché appunto si basa sull'incalcolabile, su una parola prima, sul saussuriano « nome sacro » posto a caposaldo dell'« analisi fonica delle parole », a capostipite di « questa scienza della forma vocale delle parole » che ha costituito, « fin dai più antichi tempi indo-europei, la superiorità, la qualità peculiare del *Kavis* indiano o del *Vates* latino ». La parola del poeta è tale, è una parola sempre prima, anche dove egli tenda, come in questo pieno Novecento, a dissacrare la poesia, o a prolungarne in modo parodico la funzione originaria, la prima pronuncia: che è pur sempre condizione dialettica implicita al sistema. Quello che Saussure chiama *mot-thème* è proprio di ogni parola poetica anche se poggia sulla sabbia mobile della sua

couche anagrammatica, perché al fondo di ogni rumore, e dunque di ogni murmure fonetico, di ogni variante litanica, di ogni melopea, la parola del poeta postula appunto il silenzio: il grande, sorpreso, perplesso silenzio del primo giorno dell'uomo, e che l'uomo porta seco in ogni giorno. Qui termina anche il « rumore senza fondo » della lingua, di cui parla Deguy, come il rumore del mare nell'idea del mare. Chi sia vicino al rumore del mare, di un mare agitato o addirittura tempestoso, percepisce affidato agli ipogei dell'udito, dove il senso acustico si confonde con la memoria stessa dei suoni, il ricordo primordiale del silenzio. In tal modo, un tale rivierasco, ricostituisce l'integralità del mare, lo vede calmo, lo sente silenzioso nell'istante stesso che ne ode il rombo minaccioso: restituendo al mare percepito l'idea stessa del mare. Perché noi crediamo che anche le idee abbiano un corpo: siano l'antimateria di quella materia che si agita davanti ai nostri organi percettivi, ma che non appena si idealizza, cade in stato di antimateria. Di là si può operare sulla materia, per una sorta di forza antitetica, che però non è immateriale.

La combinazione dei suoni nel linguaggio ipogrammatico, cioè inteso nel suo valore di variante combinatoria, non è in questo senso mera musica, ma diviene già, appena si dà come tale, un significato: un significato che, come tale, postula l'improbabilità della propria origine attraverso tutto il significabile quale appunto è il linguaggio prima di essere messo in atto. Parlare è esaurire tutto il caso proposto dal mallarméano « colpo di dadi », anche se è subito dopo riproporre il caso in tutta la sua integrità, e dunque instaurare ancora una volta nella sua integralità il calcolo combinatorio che la saussuriana « materialità » fattuale del linguaggio ipogrammatico implica. Non per nulla sembra concludere Saussure stesso, mentre riconosce che « non è mai esistito altro modo di scrivere versi latini, che parafrasando ogni nome proprio nelle forme codificate dell'ipogramma »: « La materialità del fatto può forse essere dovuta al caso? Le leggi dell'« ipogramma » non sarebbero dunque così ampie da potervi ritrovare immancabilmente, proprio per questo, ogni nome proprio

senza doversene stupire? Questo è il problema diretto che noi accettiamo e il soggetto stesso del libro, perché questa discussione sulle probabilità diviene la base ineluttabile di ogni cosa, per chiunque abbia preliminarmente dedicato in qualsiasi misura la sua attenzione a questo fenomeno ».

Saussure prolunga la sua ricerca scientifica al limite dell'esistenza stessa del linguaggio poetico inteso nelle sue facoltà combinatorie fino a un nome iniziale. « Il "discorso" poetico non sarà dunque che il secondo *modo d'essere* di un nome: lo sviluppo di una variazione che lascerebbe scorgere, al lettore perspicace, la presenza evidente (ma dispersa) dei fonemi conduttori. — L'ipogramma insinua un nome semplice nella complessa struttura delle sillabe di un verso; si tratterà di individuare e raggruppare le sillabe direttrici, come Iside riuniva il corpo smembrato di Osiride. — Ciò significa che il poeta, strutturando il verso sugli elementi sonori di un nome, s'imponeva una regola supplementare, in aggiunta a quella del ritmo » (STAROBINSKI). In verità, la poesia è sempre davanti al corpo, sempre riunito e sempre disiecto, di Osiride; pur non negandosi che sia suo compito anche quello mnemonico e traslativo di riunirne le membra, ogni membro è per la poesia il corpo intero, ogni parola è soggetta a un'anamnesi integrale, a una fulminea percezione di integralità primaria. Quello della poesia è un compito simbolico: di simbolo univoco in entrata, *a parte subiecti*, e polivalente in uscita, *a parte obiecti*, con l'avvertenza che il poeta è il primo ma non il più autorizzato lettore di se stesso, una volta richiusosi su di sé quel determinato valore simbolico: che è valore totalmente verticale e totalmente antilinguistico, inteso il linguaggio come mezzo di comunicazione e non come finalità assoluta della *res* comunicata. Dunque il simbolo attiva sì il linguaggio di cui consta, ma senza sollecitarne più oltre alcuna ambiguità né alcuna progressione combinatoria. Il simbolo essendo al limite, essendo il limite, del linguaggio stesso, attiva *à rebours* il linguaggio di cui è costituito, dall'oggetto che è divenuto fino al soggetto da cui è partito. Insomma mentre il simbolo ha una dinamica in senso verticale, il linguaggio come mezzo di comunicazione

in atto ha una dinamica totalmente orizzontale. Sollecitare pertanto la storicità, o la primordialità, del linguaggio, è sollecitarne *ipso facto* il carattere simbolico, il valore multiplo; ma è anche porre *ipso facto* l'orizzonte dei parlanti in fase di ascolto, in fase ricettiva. Perché se il linguaggio è divenuto poesia, è altresì non più oltre combinabile, voglio dire utensile, come linguaggio dell'uso, sottraendosi dunque alla sua mera orizzontalità linguistica.

La poesia sa che il suo compito nasce dove terminano proprio tali facoltà combinatorie, dove la probabilità si rivela non più oltre protraibile. La probabilità simbolica, che è tale solo nella sua illazione storica (l'ambiguità del simbolo è nella sua stessa vitalità storica, nel suo persistere storico, è il permanere di una funzione in condizioni diverse di funzionamento: un simbolo che vivesse nell'assoluto non sarebbe ambiguo, in quanto non funzionerebbe più proprio rispetto a quell'assoluto), una tale probabilità si sviluppa in termini inversamente proporzionali alla probabilità linguistica: dove termina la probabilità nella parola raggiunta da tutte le sue combinazioni, si apre una probabilità produttiva di significati che non è più linguistica, ma simbolica. Ma, ripetiamo, per il poeta l'opera si compie al limite della sua improbabilità: cioè dove il linguaggio ha raggiunto un solo significato, l'unico che il poeta non sapeva. Lo scatto simbolico della parola è alla fine di ogni combinazione e la frase poetica è al limite del silenzio: è appunto linguaggio come momento finale, decisivo dell'attualizzazione dell'essere. Adamo non ha parlato prima della propria compiutezza; anzi la parola è il segno di quella compiutezza raggiunta. È la fine di qualcosa: per questo inizia qualcosa. Il linguaggio non tanto è essere quanto, appunto, un inoltro nell'essere: e insomma, e insieme, l'ultimo atto del non essere che non è, e il primo atto dell'essere che è; ma l'atto è unico e drammaticamente contraddittorio nella sua stessa essenza, negativa e positiva. I poeti lo sanno, che si portano dietro la contraddizione nell'essere agonico stesso della parola. Il poeta agisce come il linguista, voglio dire nella stessa linea direzionale, ma in senso contrario: mentre il linguista cerca gli istituti, il poeta è tale in quanto — ecco

la platonica pericolosità della poesia in quell'«uomo in grande» che è lo Stato — distrugge, *et pour cause*, ogni istituto. La poesia è l'esempio stesso dell'improbabilità che nasce dall'esperienza di tutto il probabile. Già il «colpo di dadi» è stato gettato e ha echeggiato con sinistra drammaticità alla fine del secolo scorso. Ormai sappiamo che la probabilità linguistica termina nell'improbabilità poetica. La poesia che chiude ogni probabilità endolinguistica, dentro la lingua, dentro un sistema statuito, apre la probabilità stessa del linguaggio nella sua integralità, fuori del sistema stabilito, anche quando il poeta sta al giuoco e finge o crede di accettarne le regole. Linguaggio dunque come atto integrale dell'uomo prima che l'uomo accetti di dividersi nella parzialità delle sue attività operative. È questa la «attualità» che il linguaggio «improbabile» premette a ogni momento della prassi. Diciamo insomma che l'uomo può parlare in quanto i poeti parlano al limite del possibile stesso del linguaggio, e ogni volta lo portano più in là, ogni volta con la difficoltà in cui mettono l'istituto linguistico aprono all'infinito per l'uomo la possibilità d'intendersi anche sul piano più comune e utilitario. Diciamo di più: se non esistessero i poeti, arriverebbe il momento in cui gli uomini, per usura, non riuscirebbero più a intendersi fra loro. Il poeta è felice perché ha la morte nel cuore; vuol dire che la tiene a bada, ma anche, intanto, che l'ha sottratta fin dove arriva il suo sguardo.

Nel nostro secolo la follia combinatoria di Saussure ha trovato un inconscio adepto in Joyce, pur tenendo conto che in questo caso l'ipogramma mirava, attraverso le permutazioni e gli incastri verbali, a una sorta di enorme superlingua intesa come il destino finale del parlare umano. Una tale superlingua arena l'opera in una specie di madreporica proliferazione di espressività in cui l'azione si fa compresenza totale di ogni suo momento e di ogni scarto. Al passato mentalmente archetipico, almeno nelle intenzioni, fino al *mot-thème*, di Saussure, e fino al Libro di Mallarmé, si oppone una sorta di enorme, eterno presente sussultante nella sua autonoma superstoria che non ammette né passato né futuro. Il Libro in tal caso è proiettato tutto

in se stesso: il futuro dell'*Work in progress* è quello simbolico del Pellicano che si nutre di se stesso. Il futuro è esaurito così come il passato: tutto è occupato, senza possibilità di contraddizione, da quest'Opera la cui attualità sta tutta nel suo perpetuo e illimitato attuarsi per linee che dire interne è tautologico sol perché l'esterno, il non presente, è stato abolito. L'Opera, questo moderno *horror vacui*, è non altro che il limite della propria illimitatezza che si è stanziata in luogo dell'infinito perduto. Il *progress* in questo senso, per definizione, non può aver fine e l'opera totale è destinata a rimanere incompiuta proprio perché possa seguire a compiersi secondo il termine strutturale del proprio statuto di opera aperta verso la propria continua clausura: non aperta all'infinito, ma aperta in se stessa, verso un centro sempre più macroscopico perché coincidente con la mancanza di ogni limite, con l'integralità stessa dell'illimitato, il quale per analogia non può darsi che come incompiuto.

Ci sia permessa una breve parentesi, ma a precisare un punto che ci pare storicamente sostanziale, per definire questa crisi del *gramma* nel primo decennio del secolo, e subito dopo, anche per quanto ha attinenza con la poesia novecentesca. La parola sillabata — e per esempio il sillabato ungarettiano — nasce fondamentalmente dalla parola frammentata in suono, dalla «parola in libertà», con l'onomatopea futurista, e insieme dal calligramma in cui la parola si sillaba o addirittura si fonematizza entro un'immagine tipografica che imita un'immagine naturale. Il calligramma apollinariano insomma è bidimensionale, la sillaba o il fonema perde la profondità, il suo valore ipogrammatico, per riversarlo tutto in superficie, parallelamente a quanto avveniva nel campo delle immagini artistiche col cubismo, in cui la forma bidimensionale, tutta stesa in superficie, moltiplica i punti di vista mentali proprio verso lo spettatore, che non è più un punto di fuga fuori del quadro, ma un punto sintetico di dubbio visuale sulla «certezza» analitica della materia offerta allo sguardo. Questa è la gran forza immaginativa del «vedere» novecentesco. Si sfa in superficie, per forza fenomenologica, lo spazio prospettico

perché si manifesti un nuovo spazio come funzione del segno. È intanto ben significativo che l'operazione poetica del calligramma, con la profondità che è in esso rallentata in operazione mentale, o sincronia, di superficie, avvenisse poco dopo che a Ginevra il Saussure si era andato costituendo la sua teoria dell'anagramma; pur sempre tenendo presente che il verso tipograficamente libero del *Coup de dés* mallarméano è il capostipite diretto di una tale operazione indirizzata verso quell'Arte unica che è lo scopo segreto della grande aspirazione romantica; ma in verità anche nel campo sensibilissimo della linguistica si era messo in crisi il valore immobile del segno espressivo, mentre la relatività einsteiniana poneva su nuove basi il valore interattivo dello spazio-tempo. Né si dimentichi che nel '14 i calligrammi erano ancora, per confessione dello stesso Apollinaire, degli *idéogrammes lyriques colorés*. La pronuncia, sostituita o aiutata dalla visualità dell'immagine calligrammatica, tende a portare in superficie, a far emergere in un corpo sonoro-visuale, proprio tutto quel calcolo combinatorio che l'anagramma saussuriano vede scalato nella diacronia, con quel tanto di magico che in essa è più o meno consciamente implicato, della *couche* fonetica. Pertanto la sillabazione nasce dal rallentamento della pronuncia per una sorta di inveramento vocale del testo che acquista corpo, cioè si inoltra nel suo valore simbolico, mentre si oggettiva come corpo segnico, si dà ai significati mentre e nello stesso istante in cui si costituisce come significante. È un vero tentativo di captare in una sincronia fono-visuale tutta l'anteriorità magica dell'opera poetica, che porterà alla rivoluzione fenomenologica della poesia novecentesca, dal sillabato ungarettiano alle immagini fenomeniche dell'ermetismo, e insomma alla nuova concezione del simbolo novecentesco: linguaggio che parla emettendo significati-significanti, al livello, che è lo stesso livello, dell'inventore e del consumatore dell'opera; che è opera dunque, più che di contraddizione, di condizione e opera condizionata perché condizionante, cioè creatrice della sua stessa polarità, che è polarità stellare: dal centro al cerchio. Il raggio dà, per così dire, l'area di espansione simbolica, l'area

di irradiazione del simbolo. Questa collaborazione è data appunto dal valore endogeno del segno linguistico, che riesce a mediare i due momenti, stante la convergenza, che è convergenza di interessi, dei singoli momenti verso quell'unico centro produttore o, quanto meno, provocatore. Il venire in superficie della scarica simbolica che il linguaggio chiude in sé, questo appunto significa: è una scarica mediativa; e la mediazione è data dall'immediato riaprirsi dei significanti, dal loro « parlare », nello stesso istante in cui un significato scocca come tale. Si può ben dire che la « simultaneità » futurista ha giocato per qualche cosa nella costituzione di questo valore « centrale » dell'atto poetico inteso nella sua peculiarità di atto linguistico: e come tale, centrale nella sua continua contingenza, ma estremistico nel suo valore continuamente fenomenologico, nella sua apparizione come *parole* che mette in crisi ogni volta il sistema della *langue*.

La parola primaria e induttrice del poema, che Saussure sostituisce al soggetto creatore, affidandogli piuttosto un compito combinatorio *dentro* un linguaggio protetto dal suo stesso confine verbale, la parola che in verità rivela per ogni testo necessario un pre-testo, cioè insomma quella legalità linguistica, per adoperare le parole di Starobinski, che la poesia istituisce se essa non è « ciò che si realizza *nelle* parole, ma *a partire* dalle parole », dovrebbe sottrarre l'atto poetico alla arbitrarietà della coscienza, mentre arbitrario rimane il segno linguistico. È la follia di Saussure questa parola abissale, ma a sua volta la follia poetica del linguista. Questa parola-tema posta nell'abisso del pre-testo, che altro è se non lo stato primario della stessa coscienza soggettiva, il punto in cui il significante, nella sua prima pronuncia, non si è ancora separato nel significato? Una lingua canta se stessa solo quando fa tutt'uno col suo stesso corpo prelinguistico: che non è altra cosa da essa, ma la sua stessa possibilità di costituirsi a sistema; cioè quando implica questo suo stato di mera probabilità, e lo sperimenta. Al teorico della linearità del significante potremmo sempre opporre le sue stesse considerazioni sulla arbitrarietà del segno, perché il « rumore senza

fondo della lingua», secondo le parole di Deguy, non può non poggiare, dico io, su un fondo senza rumore, quello del prelinguistico: su un grande mutismo iniziale, ma su un mutismo compresso da cui esplode la saussuriana «preoccupazione fonica». Lo scarto è arbitrario. Ecco perché i poeti vanno, appena un attimo, più in là dei linguisti: entrano ed escono dalla lingua; vengono dal grande silenzio. Alla parola-tema, sì una parola iniziale, oppongono un inizio fatico che non è ancora parola. La cosa è toccata all'inizio della parola, con un atto che nella sua inizialità segnica è totalmente arbitrario. In verità, mentre noi diciamo che tocchiamo col linguaggio le cose, rendiamo le cose alle loro funzioni: il punto di contatto è insomma una funzione, possiede la dinamica sostanziale di un atto sia pur rallentato fino alla sua lineatura formale. La forma di una parola è il compiersi, nella sua integralità, di quest'atto primario: infine un traslato che nella sua perpetua attualità simbolica annulla la distanza tra i poli. Allora, forse meglio, la parola, più che un traslato, può essere definita un segno trasferente.

Dice infine Deguy: «Non avrebbe senso parlare di uno "scacco" di Saussure. Tuttavia la nota di amarezza che passa nel suo sforzo (anch'esso in definitiva interrotto perché in preda a una specie

di "cattivo infinito") ricadrebbe, per rimetterla in causa, sulla direzione d'una ricerca teorica volta a stabilire la legge delle leggi come un artista che cercasse il *punto di fuga* stesso nel paesaggio. — Forse Saussure s'è esaurito nel sondare la strana "materialità" della poesia, la sua "musicalità", quella prossimità essenzialmente distante della lingua, che non è musica, e della musica, che non parla».

Per pagare infine tutto il debito d'informazione verso i nostri lettori, ci corre l'obbligo di precisare che in Italia chi si è occupato con acume e a tempo della questione è Aldo Rossi, in un saggio uscito sul numero di aprile 1968 di «Paragone»; e la «Palatina» di Parma, che nel numero di aprile-giugno 1965 tradusse, a cura di Patrizio Bocconi, lo studio di Starobinski e i testi saussuriani annessi (e brani di quella traduzione abbiamo qui ripetuto); non senza avvisare da ultimo che lo stesso Starobinski, nel terzo volume dei saggi usciti presso Mouton in occasione dei settant'anni di Jakobson, *To Honor Roman Jakobson*, è ritornato, con lo studio *Les mots sous les mots*, ancora sull'argomento con nuove riflessioni e nuovi inediti.

PIERO BIGONGIARI

LETTERATURA INGLESE

T. S. Eliot e l'Italia

Chiunque voglia scrivere la storia delle lettere italiane del nostro secolo dovrà tener conto di molte presenze straniere, molto più varie e molto più forti che non negli anni precedenti. Fra le maggiori quella di T.S. Eliot, e di questa fa ora una prima storia Laura Caretti col suo *T. S. Eliot in Italia* pubblicato a Bari dall'Adriatica Editrice nella «Biblioteca di Studi Inglesi» diretta da Agostino Lombardo. Centodieci pagine di introduzione e centoventi di bibliografia ragionata, in copertina dal 1923 al 1965, ma in realtà dal 1921

perché, come si legge nel primo capitolo, è in quell'anno che il nome di Eliot appare per la prima volta in Italia (su «Il Convegno», in una rassegna inviata da Londra). Il primo articolo italiano su Eliot fu scritto da Carlo Linati per il «Corriere della Sera» nel gennaio del '26: una presentazione che riecheggiasse anche nel titolo (*Poeta oscuro, critico perfetto*) l'opinione allora corrente in Inghilterra; ma alla fine di quello stesso mese, su «La Fiera letteraria», Mario Praz cominciava quella sua opera di «acclimatazione» dell'Eliot nella cultura italiana che doveva portarlo, nel '32, alla traduzione de *La terra desolata*, il

capolavoro di Eliot poeta e di Praz traduttore. A questo si aggiunga che intanto Eugenio Montale aveva tradotto il *Canto di Simeone* e che tradurrà poi anche *La figlia che piange*: già nel 1933 c'era abbastanza in italiano (e in ottimo italiano) anche per un lettore di poesia che non conoscesse l'inglese. Nessun'altra traduzione italiana sarà poi all'altezza di quelle.

Interviene ora il gruppo fiorentino delle Giubbe Rosse: Montale, naturalmente, presiede, ma l'eliotiano più attivo è Luigi Bertì: le sue *Poesie* pubblicate da Guanda nel '41, e ampliate nel '55, rimangono per venti anni, in un certo senso, il « testo » corrente di Eliot in Italia; ed è opera di Bertì anche la traduzione del saggio su Dante pubblicato ancora da Guanda nel '42. (Forse occorrerà ricordare che fra il '30 e il '40, anni di censura e di autarchia, Ugo Guanda di Parma fu l'editore più coraggioso nel darci poeti stranieri). Il saggio su Dante, per la sua direzione non crociana, e per il suo proporre Dante come « presenza attiva » nella poesia attuale, ricorda la Caretti, ebbe rilievo anche nella critica dantesca in Italia; tuttavia la vera presentazione dell'Eliot critico avvenne più tardi, e non fu letteralmente fiorentina: si deve infatti a Luciano Anceschi, allora milanese, la traduzione de *Il bosco sacro* pubblicato nel '46 con un ampio saggio introduttivo, ancora oggi fra i maggiori contributi italiani. (Ma alle Giubbe Rosse, quando veniva a Firenze, si trovava anche Anceschi).

Alla fine della guerra, quindi, l'Eliot essenziale è già noto in Italia più d'ogni altro poeta moderno di lingua inglese. Laura Caretti ha narrato fin qui più che bene, e con partecipazione, la storia della fortuna e del peso di Eliot in quegli « anni difficili », difficili anche per la cultura italiana. Io stesso, che quegli anni ho vissuti, non potrei aggiungere che qualche ricordo personale.

E fra questi il più importante mi sembra la testimonianza che in quegli « anni difficili » Firenze godeva di una sua intellettuale « libertà vigilata »: vigilata, sì, ma finché solo intellettuale, ancora libertà. Gruppi come quello delle Giubbe Rosse o del « Frontespizio » non sarebbero stati possibili a Roma (troppo vicini al governo) né a Milano

o a Torino (troppo vicini agli operai). A Eugenio Montale fu permesso per qualche tempo di dirigere il Gabinetto Vieusseux pur senza essere iscritto al partito; e al Vieusseux si trovavano, in lingua straniera, libri irripetibili altrove, che allora nessuno avrebbe potuto tradurre. C'era *Im Western nicht Neues* di Remarque in tedesco e in francese, c'era *It Can't Happen Here* di Sinclair Lewis, feroce satira del fascismo; e c'era anche chi li leggeva. A Firenze, dunque, il fascismo lasciò almeno sopravvivere un certo cosmopolitismo intellettuale.

In questo clima la poesia straniera veniva quasi contrabbandata: non si chiedeva il consenso all'autore, e la traduzione trovava ospitalità prima nelle riviste sospette e appena tollerate, poi presso case editrici economicamente minori. Veniva accentuato così, almeno nella nostra letteratura, il suo carattere di « avanguardia ». Nessuno pensò ad un'« involuzione del poeta », come fu scritto più tardi, quando apparvero nel '37 ben due traduzioni di *Mercoledì delle Ceneri* (entrambe a Firenze: sul « Frontespizio » e su « Letteratura »).

Ma dopo la guerra la posizione di Eliot è radicalmente mutata. Eliot è ormai un classico della letteratura moderna; e di lui si sono impadronite le grandi case editrici. La Caretti lamenta che né Emilio Cecchi, né Margherita Guidacci, né Leone Traverso ed altri abbiano completato la loro traduzione dei *Quattro Quartetti*; aggiungiamo che se anche l'avessero fatto non avrebbero potuto pubblicarla in volume. Abbiamo oggi un Eliot ufficialmente tradotto e dai traduttori diligentemente e con molta erudizione annotato (le *Poesie* da Roberto Sanesi, i *Quattro Quartetti* da Filippo Donini, il *Teatro* da Alberto Castelli e Salvatore Rosati) che appartiene a Bompiani e Garzanti. Non questo per dire che quelle traduzioni demeritino; solo per spiegare la mancanza di competizione e la perdita delle traduzioni di Montale e di Praz.

Per di più l'esperienza eliotiana, non come poesia raggiunta in assoluto ma come ricerca tecnica, è oggi un fatto acquisito e scontato. Come nota giustamente la Caretti, la « neo-avanguardia » post-bellica ha seguito altri modelli (forse Auden, certamente Brecht); e semmai intorno a Eliot si è

affermato un interesse accademico. (E qui occorre dire che questo punto poteva essere approfondito: i molti nomi citati alle pagine 101-103 potevano essere sistemati e vagliati meglio, senza che il lettore debba sempre, per questo, ricorrere alla bibliografia). Semmai, nota ancora la Caretti, l'interesse dei più giovani sembra volgersi alla prosa dell'Eliot: da parte dei cattolici agli scritti di religione, da parte della neo-avanguardia agli scritti teorici del primo Eliot, qui poco distinto da Pound.

Rimane ancora aperto un grosso problema: fino a che punto la poesia di Eliot (originale o tradotta) e la sua poetica hanno influito sulla poesia italiana? Lo spoglio non è stato ancora fatto, ma già la Caretti dedica un capitolo alle relazioni fra Eliot e Montale, e un breve cenno a quelle fra Eliot e Luzi. Il breve cenno è ancora sommario, ma il capitolo su Eliot e Montale è veramente notevole e chiarificatore. Sono minimi gli echi diretti, da poesia a poesia; semmai si potrebbe osservare un certo influsso di poetica, o meglio di tecnica, per il quale la pratica di Montale sarebbe stata

« incoraggiata » da quella di Eliot. Ma il momento tecnicamente eliotiano di Montale, secondo la Caretti, « rivela la diversità sostanziale, più che la somiglianza fra i due "apparati" », ed infatti Eliot opera su « uno spesso sostrato culturale », Montale invece su « un sensibile sostrato autobiografico e sentimentale ». L'equivoco è nato, dimostra la Caretti, dalla forzatura del parallelo istituito quasi didatticamente in principio da Mario Praz, e poi da lui accentuato, forse involontariamente, con la sua traduzione in inglese di *Arsenio*, che è traduzione alla Eliot. Infatti la derivazione è più sostenuta nei paesi di lingua inglese che non in Italia (ma noi conosciamo Eliot meglio di quanto loro non conoscano Montale).

In conclusione un'ottima « opera prima », se non per risolvere almeno per affrontare il problema della sprovincializzazione delle lettere italiane, che avvenne proprio in tempi di proclamata « autarchia », in quegli anni infelici, e felici, fra le due guerre.

SERGIO BALDI

LETTERATURA TEDESCA

L'edizione storico-critica delle opere di Jeremias Gotthelf

Circa trent'anni or sono in una mattinata di primavera, mentre i pavoni ornati come un principe orientale, colle loro piume variopinte, si muovevano ancora indisturbati e liberi nei vialetti poco frequentati di Villa Sciarra, lanciando i loro striduli gridi, mi venne fatto di parlare con Giuseppe Gabetti di un grande scrittore tedesco (meglio: svizzero) che era, si può dire, completamente sconosciuto da noi e a cui volevo dedicare un mio studio. Giuseppe Gabetti, un uomo di cultura smisurata, che è scomparso purtroppo senza lasciar compiuto il suo lavoro più importante, sugli umanisti tedeschi, ed era allora il direttore dell'Istituto di Studi Germanici, che

aveva sede appunto a Villa Sciarra, tentava, con me, di trovare una definizione precisa di questo eccezionale artista, e gli venne sulle labbra una espressione, che ancora mi ricordo e mi ha dato spesso da pensare: « Un masso erratico nel gran flusso della letteratura tedesca dell'Ottocento ». Così appare infatti a chi lo consideri, per così dire un po' dal di fuori, particolarmente sul metro crociano. Intanto, si chiamava Albert Bitzius, e pare che il cognome sia derivato dalle ultime sillabe rimaste dal nome latino Sulpicius. Era figlio di un pastore e pastore fu egli stesso, senza tentennamenti di nessun genere. Come possono saltar fuori dei capolavori da un uomo dalla esistenza così comune, si domandano molti? E Gabetti rispondeva a me, come nella voce della Enciclopedia Italiana: « È un fenomeno inspiegabile, una specie di roccia di tempi remoti, per-

venuta a noi per chissà quali vie, ma comunque unica e sola, inspiegabile, dovuta forse a un capriccio del caso, non a una logica evoluzione nel tempo e nella cultura». Prevale qui la valorizzazione letteraria più di quella storica e morale. Certo un modesto pastore di campagna che scrive per intrattenere i suoi ancor più modesti lettori storielle piacevoli da leggersi nel calendario, cioè nel *Kalender*, una specie di Sesto Caio Baccelli o Barbanera di quei tempi, come può diventare tutto a un tratto un grande scrittore, uno che ha molto da insegnare agli scribacchini che seguono con zelo, anche se con fatica, il mutar continuo delle mode? Eppure Jeremias Gotthelf ci è riuscito, e ormai, dopo più di cento anni lo si può dire senza paura di essere smentiti. Egli cominciò a scrivere a quarant'anni circa, senza il proposito di creare un'opera d'arte. Ostentava anzi verso gli scrittori del suo tempo un certo disprezzo; si vantava di esser giunto a scrivere senza aver letto tutto Goethe. Gli è che il fine che si proponeva non era e non fu mai soltanto letterario, ma morale. Non ci potrebbe essere, agli occhi dei moderni, uno *handicap* peggiore. Eppure Gotthelf riuscì a superarlo senza alcuna fatica. Intanto, proprio perché non si proponeva un pubblico colto e letterato, giunse di colpo a una trovata che solo dopo parecchie decine di anni doveva diventare di moda. Scriveva in tedesco quando narrava, ma i suoi personaggi parlavano in dialetto (svizzero, naturalmente, anzi più precisamente dell'Emmental). Le sue erano storie divertenti o anche drammatiche ma sempre con un fondo morale che traspariva, senza nessuno sforzo, dalla narrazione stessa. Tutto ciò dava una evidenza, una veridicità a quei racconti come poche volte l'avevano avute opere simili, anche di maggior rilievo. E il pastore di Lützelflüh nel Bernese, il paesino ove egli esercitò il suo ministero dal 1832 al 1854, quando morì, si inserì, senza volerlo, senza averne davvero la minima intenzione, in quel *fluir* così vario di correnti letterarie che si manifestarono con forza nella prima metà dell'Ottocento. Per certi aspetti, specie in *Die schwarze Spinne* («Il ragno nero»), che è considerato da alcuni il suo capolavoro ed è

scritto in un periodo successivo, quando Gotthelf era giunto già a una certa fama e pensava perciò di dover presentarsi in un tedesco comprensibile a tutti, si ritrovano tracce innegabili del Romanticismo. E le sue storie che si svolgono quasi tutte nell'ambiente dei contadini o almeno campagnolo possono farlo considerare come un anticipatore geniale della *Dorfgeschichte* (storia paesana) che doveva avere tanta fortuna più tardi per merito di B. Auerbach. D'altra parte l'ambiente raccolto, le vicende che hanno come punto di volta un sentimento interiore e una trama che si svolge in un «piccolo mondo», lo ricollegano a suo modo al *Biedermeier*. Gli elementi che lo collegano al realismo sono ancor più evidenti. Le sue storie, i suoi romanzi si svolgono in un mondo che egli conosce bene, e infatti egli «raffigura le persone come erano», scrive Hermann Hesse, un buon giudice, «come erano proprio ai suoi tempi nell'Emmental e come sono ancora su tutta la terra nel loro infantilismo, nella loro stupidaggine, nella loro malvagità e nel loro segreto presentimento, nell'oscuro sentimento dell'elemento divino. E rappresenta tutto con una sicurezza, una evidenza, una precisione senza pari: non c'è nulla in lui che sia abbellito, falsato, pettinato bene. Con ugual forza mostra il cuore degli uomini. Ma sa che sul debole essere umano ha forza l'elemento divino, a cui l'uomo può legarsi e affidarsi e abbandonarsi, per liberarsi della sua paura e della sua debolezza. Un'opera simile vive intatta nel tempo e continuerà a vivere, quando molti lavori letterari del nostro tempo saranno ricordati solo come delle specialità». C'è in Gotthelf una istintiva sicurezza di vero artista che gli fa scegliere, come avrebbe detto Baldini, «tra dieci quei due particolari che possono bastare anche per gli altri otto». E, come ha scritto a proposito del *Ragno nero*, da lui tradotto quando era in prigione, se non erro, uno scrittore, un critico come Massimo Mila: «Ne viene una straordinaria nitidezza, che è la nota stilistica saliente di questo racconto: colori vividi, particolari esattamente a fuoco, come un panorama alpino in una giornata di vento, quando la limpidezza dell'atmosfera ti rivela tutte le nervature della montagna e ti scopre

i distacchi dei piani. A passare dalla pedanteria di tanta narrativa tedesca alla succosa agilità di questo racconto, si prova l'impressione che prova un miope quando fa uso per la prima volta d'un paio d'occhiali appropriati: la visione si fa lucida e precisa, i contorni si definiscono, i colori acquistano una freschezza e uno splendore di vernice» (v. JEREMIAS GOTTHELF, *Il Ragno nero*, traduzione e presentazione di M. Mila, A. Minuziano ed., Milano 1945, pag. x).

Di tutti questi movimenti, così importanti nella produzione letteraria del primo Ottocento, si trovano tracce in Gotthelf, a volte evidentissime, ma sarebbe fuori luogo parlar di lui soltanto come scrittore, come un artista che ha anticipato e sentito diverse correnti del suo tempo. Dopo tanti anni ripensando alla definizione che mi rimase impressa dal colloquio con Gabetti di «masso erratico nel gran flusso della letteratura tedesca dell'Ottocento», questa non mi pare tanto esatta, proprio da un punto di vista storico. C'era stato prima di lui Pestalozzi e il romanzo pedagogico *Lienhard und Gertrud*, che si svolge prevalentemente in zone, diremmo oggi, depresse; è il precedente più illustre dei romanzi e racconti di Gotthelf, per non risalire addirittura a Rousseau e ai romanzi «lagrimosi» del Settecento. Solo che mentre gli altri, lo stesso Pestalozzi, erano attirati come da una luce unica, dalla morale, dal fine educativo, Gotthelf, per quanto «impegnato» si dimostri, non perde mai di vista la realtà; è insomma più artista, forse senza volerlo, dei suoi maestri.

Si noti inoltre che Gotthelf, tacciato negli ultimi anni dai suoi compatrioti di «conservatore», perfino da Gottfried Keller, che pur ne ammirava la grandezza, fu, nei primi tempi, una specie di rivoluzionario. Come pastore e come insegnante, se lo passavano da un paese all'altro, perché, nella sua dirittura, nell'affermazione dei meriti di ogni cristiano, non aveva paura di nessuno. Alla fine lo si relegò nella diocesi di Lützelfüh, un paesino ove si pensava non potesse nuocere a nessuno. Del resto Gotthelf è rimasto vivo ancor oggi perché ha saputo ritrarre una mentalità, un tipo di persone che sono sempre esistite e forse sempre esisteranno: i contadini, la gente di campagna.

Si è parlato a volte perciò, nel caso di questo modesto pastore, di una epicità omerica, o da Antico Testamento. Ma è più l'oggetto della sua arte che la sua personalità artistica che si vuol individuare con questo raffronto, che del resto dimostra la sua levatura. C'è solo una difficoltà alla conoscenza profonda di Gotthelf: quella del testo. Gran parte dei racconti e dei romanzi sono scritti in dialetto, o almeno con vaste zone di dialetto, quello tipico dell'Emmental, ma di più di cento anni fa, cioè già diverso da quello moderno. Certe inflessioni precise, concise non si possono neppure tradurre nonostante la loro concretezza. Me ne sono convinto traducendo una trentina d'anni or sono *Der Besuch* («La visita», in *Germanica*, Bompiani, Milano 1940), e credevo di esser il primo in Italia a cimentarmi in una simile impresa, ma consultando le bibliografie ho visto che molto prima di me Carlo Fasola, che andrebbe ricordato subito dopo Farinelli per il merito nella diffusione della conoscenza della letteratura tedesca, proprio sulla sua «Rivista di Letteratura tedesca», stampata ai primi del secolo a Firenze, aveva tradotto un racconto, e dopo di me sono venuti Mila, come ho detto, Dora Burich Valenti e altri sino a che non è comparso anche un romanzo, considerato il capolavoro di Gotthelf *Uli der Knecht* («Uli il servo», ma direi meglio «il garzone», Mondadori, Milano 1953). Lionello Vincenti gli dedicava per primo uno studio nei suoi *Saggi di Letteratura tedesca* (Milano, 1954), ma con questo la serie delle citazioni italiane è finita. Ho un monte di schede pronte e il disegno di un saggio almeno su di lui, ma chissà quando, se si va avanti così, potrò scriverlo.

La Svizzera ha voluto onorare questo suo eccezionale figlio nell'unica maniera in cui, a tanti anni di distanza, era possibile: stampando integralmente la sua opera. Non è stata una impresa facile, tanto è vero che è cominciata poco dopo la prima guerra europea, nel 1921, e ancora non è completamente finita. Ma la mole del lavoro presentato è tale che se ne può parlare distesamente già e trarne qualche conclusione. Alla edizione critica delle opere misero mano il pro-

fessor Rudolf Hunziker e il dott. Hans Bloesch, che nel frattempo sono morti; hanno avuto i fedeli continuatori nel prof. Guggisberg e nel dott. W. Juker. Un editore di Zurigo-Erlenbach, Eugen Rentsch, si è preso coraggiosamente sulle spalle la grave impresa: le opere di Gotthelf da sole occupano ben ventiquattro volumi. Poi sono venuti gli inediti, gli abbozzi, le prediche, gli scritti politici e ben sei volumi di lettere, per un totale complessivo di altri dieci volumi! L'ultimo, che contiene o meglio conterrà la bibliografia e l'indice generale, non è ancora uscito, ma si può dire che coi ventiquattro volumi di opere e i sei delle lettere il profilo di Gotthelf ci sta già dinanzi in tutta la sua spontaneità e involontaria grandezza letteraria. Può stupire che nel 1969 non si sia posto fine a una edizione cominciata nel 1921, ma occorre tener presente che il pastore di Lützelflüh aveva disperso la sua opera in una quantità di pubblicazioni ebdomadarie, mensili, specialmente annuali come i famosi *Kalender*. Andare a ricercarli non era facile e così si può dire per le lettere che sono in gran parte una sorpresa, nonché per le prediche che sono state tenute dal pastore Bitzius in diverse località e conservate negli archivi. Mentre questa grandiosa edizione sembra riservata alle biblioteche e agli studiosi specializzati, lo stesso editore ha stampato una altra serie delle stesse opere in diciotto volumi e infine una in carta velina in nove volumi, senza contare quelle comparse presso altri editori anche tedeschi. Questo dimostra che il favore del pubblico moderno non è diminuito verso questo modesto pastore. E non si tratta solo di un tipico caso di « elvetismo », di affermazione di uno scrittore destinato a restare nell'ambito di una piccola nazione, suddivisa linguisticamente in tre zone: quanto più verrà conosciuto, tanto più verrà amato, questo oscuro pastore che si nasconde dietro il nome del protagonista del suo primo romanzo *Jeremias Gotthelf* (che si potrebbe tradurre senza falsare forse le intenzioni dello scrittore in *Geremia Diotaiuti* oppure a senso, per dar corpo al significato simbolico; *quando uno si lamenta spera nell'aiuto di Dio*). Proprio R. Hunziker ha scoperto nel libro che ha dedicato al suo autore (*J. G., Winterthur 1932*) che questo romanzo non è una pura creazione fantastica, ma sin dall'inizio dimostra il senso di concretezza di Albert Bitzius, in

quanto vicende e figure sono spesso tratte direttamente dalla vita avventurosa e infelice del fratello dell'autore. Reminiscenze pestalozziane e jeanpauliane si hanno in *Leiden und Freuden eines Schulmeisters* (« Dolori e gioie di un maestro di scuola ») che dovrebbe esser letto dai tanti nostri studenti di pedagogia, perché mostra quanta poesia e vita ci possa essere nella pur semplice esistenza di un insegnante, anche delle prime classi. Che Gotthelf combattesse le superstizioni lo si vede nel romanzo successivo intitolato a una figura femminile, *Anne Babi Jowager*, ove c'è tutta la diffidenza (ancor oggi viva) di una contadina verso i rimedi suggeriti dai « dottori » a cui l'ingenua preferisce le arti dei « guaritori » più o meno onesti del suo tempo. Poi ci sono quasi cinquanta racconti lunghi, tra cui alcuni bellissimi, e due volumi di *Kalendergeschichten*, spesso, in dialetto, sempre divertenti ma senza prediche. C'è da osservare che questo conoscitore di uomini, sa raffigurare con particolare maestria le donne. Certi profili, disegnati da lui con la sicurezza e la sapienza del grande narratore, non si dimenticano più. Sono donne ingenue, fedeli, affettuose, piene di un intuito femminile e di una specie di tenerezza materna verso gli uomini, che fanno, al loro confronto, la parte di esseri un po' grossolani, come, ad esempio, il più famoso, Uli. E via via che queste donne si rivelano sotto la sua mano sapiente, sembra di assistere a un miracolo, tanto più ai nostri giorni, come se si vedesse spuntare una statua greca dal fondo terroso di un tempio sepolto. Né gli studiosi — e non solo svizzeri — hanno cessato di interessarsi a lui, a Gotthelf. È dello scorso anno uno studio di Reinhild Buhne su *Jeremias Gotthelf und das Problem der Armut* (« J. G. e il problema della povertà », Berna 1968), quasi che dai racconti e dagli scritti del modesto pastore svizzero ci fossero insegnamenti da trarre anche per il nostro tempo. Né possiamo fare a meno di segnalare alcuni dei piccoli scritti (raccolti in onore del suo settantesimo compleanno) di Werner Günther, tra cui figurano *Gotthelfs Grösse* (« La grandezza di G. », Berna 1968) e *Gotthelf et Ramuz*, scritti che a questo benemerito studioso di Gotthelf aggiungono nuovi meriti. Perché la vera, la grande poesia trova sempre i suoi fedeli, nonostante il mutar dei tempi.

RODOLFO PAOLI

LETTERATURA SPAGNOLA

Spagna senza miti *Gli occhi che non si chiudono*

« La Spagna è sempre stato oggetto di definizioni appassionate e controverse. Le sue repentine fortune storiche e l'inizio quasi immediato di una lenta decadenza propongono ancora allo storico ardui interrogativi. Le sue stesse origini etniche sono spunto di aspre discussioni. Permane il mistero delle razze sommerse nel magma centralista dei re cattolici... ai giorni nostri la lunga dittatura che succede al periodo di intenso fervore politico e di accese tensioni culminato nella Guerra Civile del '36, se attira una valutazione pressoché unanime sul piano etico, è oggetto, nel merito, di giudizi di valore distinti se non opposti ».

Con questa sintesi dei caratteri opposti della civiltà spagnola, sintesi brillante che al tempo stesso sottolinea e nega la diversità inerente alla Spagna, Ludovico Garruccio pone le basi di uno studio altrettanto brillante e diversificato della situazione spagnola attuale. In questo inizio sta la forza e al tempo stesso la debolezza del libro *Spagna senza miti* (edito da Mursia, Milano 1968), frutto di un lungo soggiorno spagnolo, di « una analisi volutamente non personale e per quanto possibile documentata, partita dall'interno e non dall'esterno, senza indulgenze a razionalizzazioni sistematiche ».

È caratteristica della Spagna, anch'essa forse degna di studio particolareggiato, suscitare nello scrittore un atteggiamento che partecipa del dogmatismo, dell'ironia, dell'indulgenza, ed è curioso vedere come a tale atteggiamento non si sottragga neppure chi, come l'autore di *Spagna senza miti*, parta proprio dal presupposto di smitizzare una nazione fino ad oggi così annebbiata dalla « cortina fumogena di psicologismi senza capo né coda, da occultare le fattezze autentiche del paese reale ».

Al « vecchio gioco spagnolo », cioè l'« identificare e sublimare le caratteristiche nazionali », Garruccio sostituisce l'identificazione con certe banalità così diffuse nel mondo di oggi da non

rappresentare più la prerogativa di un paese specifico: basta guardare i titoli di alcuni capitoli: *La bottigliata in testa ai figli della lupa*, *Sancio Pancia va in Germania*, *I centomila bikini di San Luigi*, *Si alla seicento*, *I pretoriani del doppio impiego*, *Il tempo degli occhiali neri*, per rendersi conto che in questo sforzo di dissacrazione il « vecchio gioco spagnolo » cacciato dalla porta è rientrato dalla finestra e l'introspezione della generazione del '98, di cui Garruccio non si sforza neppure di intendere le ragioni storiche (« Angel Ganivet, figlio della gaia Granada, inventa il mito della Spagna "stoica", ... Miguel de Unamuno individua nella Castiglia l'essenza della Spagna, confonde la denutrizione secolare del contadino castigliano con l'austerità, una sorda rassegnazione con una composta severità... Nessuno, nemmeno D'Annunzio, ha osato proporre all'Italia postrisorgimentale, come nazionalmente esemplari, l'Umbria e gli Abruzzi »), ha fatto posto, qui, ad una giovialità tetra da rotocalco.

Ma il libro è migliore, assai migliore, dei suoi sottotitoli presuntuosi e burbanzosi, e proprio perché risultato evidente di ricerche e contatti personali, ricco di una bibliografia ampissima, avrebbe potuto fare a meno di facili effetti giornalistici che poco hanno a che fare con la serietà che al problema dedica l'autore stesso. Anche per Garruccio, infatti, la Spagna rimane il problema di sempre, e « problema », « preoccupazione », sono le parole chiave di questo esame da cui, soltanto grazie ai tempi mutati e alla diversa nazionalità, l'autore, a fatica, riesce ad eliminare l'angoscia unamunesca. La tesi proposta dal Garruccio è piena di interrogativi tragici, anche se tenuta sul filo delle immagini femminili cinematografiche e turistiche. Secondo l'autore, « l'ultima immagine europea della Spagna », infatti, « è quella divulgata dagli intellettuali del '36: la Spagna intrepida della Guerra Civile... la Spagna "vergine", la *Virgin Spain* di Waldo Frank, la fidanzata dell'Europa antifascista », trasformatasi inspiegabilmente tra il '40 e il '60 in una nuova immagine oleografica

di « Spagna dei turisti, piacevole, godereccia, à la page ».

L'illustrazione di questo drammatico passaggio è il compito del libro e, per assolverlo, l'autore, pur con le inevitabili chiusure mentali al '98, a lui evidentemente non congeniali (così come scarsamente congeniale gli è la grande letteratura spagnola del secolo xx), spinge lo sguardo fin nelle cause profonde del marasma attuale, che riscontra nella condizione disgregata della società spagnola durante la Prima Guerra Mondiale. Altrettanto acuta è la disamina che dalla Guerra Civile porta al momento odierno: se sulle cause della guerra stessa si può differire storicamente, l'apporto fornito dal Garruccio sugli ultimi trenta anni è ottimo e di prima mano. (Obietteremo però a quell'immagine, davvero ingiusta, di Azaña e Sánchez Guerra, associati nel « morir bene »: al Garruccio dovrebbe esser noto che Azaña ricevette l'Estrema Unzione non più cosciente e che Sánchez Guerra non « tornò alla fede dei padri », semplicemente perché in quella fede, come cattolico convinto, benché segretario generale della Presidenza della Repubblica, era sempre rimasto).

Ma il vero interesse del libro sta nell'esame delle varie forze in gioco in Spagna in questo momento e delle prospettive che dopo questo gioco estremamente pericoloso e complesso potranno aprirsi. Vagliate tutte le possibilità, Garruccio è costretto, e giustamente, a intravedere il futuro con molta cautela. « La Spagna », egli ammette, « ha assimilato le idee europee e le ha restituite all'Europa con un suo marchio peculiare... l'ago della bilancia tra democrazia e neautoritarismo potrà essere dato dall'economia... tutti i miti negativi che inceppavano la marcia del paese sono stati spazzati. Nel presente affiorano contraddizioni, problemi, turbamenti, ma non fino al punto di provocare gravi lacerazioni... Tra le due Spagne, la Spagna ideale e la Spagna della forza, s'interpone la Spagna della generazione di mezzo, la Spagna neocapitalista... La giovane Spagna si fa già ascoltare, essa conquista in nome della libertà aree sempre più vaste. Ma la parola decisiva spetta alla borghesia dello sviluppo. Il vero *pronunciamiento* compete ai tecnocrati, a questi colonnelli del neocapitalismo ».

Una Spagna in minogonna, salvata dal rinnovamento e dalle aspirazioni di una gioventù nuova: tale l'immagine, un po' ironica ma piena di speranze, che ci fa intravedere l'autore.

Il romanzo *Gli occhi che non si chiudono*, scritto da Asturias nel 1960, appartiene al ciclo episodico iniziato nel 1950 con *Vento forte*, anch'esso pubblicato da Rizzoli, ma può facilmente essere letto e considerato quale opera a sé stante, così come opere indipendenti sono gli altri romanzi, i maggiori di Asturias, anch'essi ormai tradotti in italiano: *Il Signor Presidente*, del 1946, e *Uomini di mais*, del 1949, la cui pubblicazione coincise con il Nobel; e il *Papa verde*, del 1954. In tutti questi libri i personaggi appaiono e scompaiono, emergono e sono riassorbiti dall'ombra: tutti personaggi del popolo guatemalteco, cioè mulatti, meticci, lavoratori, spagnoli d'antica origine, venditori di marihuana. Fisse rimangono invece le grandi figure degli sfruttatori del popolo, i magnati della Compagnia bananiera, della *United Fruit Co.*, che nella mitologia asturiana sono davvero i rappresentanti delle forze del male e le cui morti o scomparse sono non tanto il tema quanto lo scopo delle vicende di Asturias.

Sbaglierebbe tuttavia chi dopo questa introduzione credesse di trovare un narratore realista o soltanto populista. Populista Asturias lo è, ma in modo particolarissimo, in un modo che è in diretta relazione con tutta la letteratura latino-americana di oggi e con la importanza recentemente acquistata sul piano internazionale. Il tema dello sfruttamento della miseria contadina, e al tempo stesso delle enormi risorse dell'economia latino-americana, è stato per anni il tema classico di questa letteratura e ha assunto, in una prima fase, colori folkloristici e populistici. Oggi si può dire sia diventato invece il banco di prova dei migliori scrittori nuovi, oltre a costituire il passaggio dalla letteratura tradizionale a un sentimento nuovo e moderno del linguaggio e della narrativa.

Ogni scrittore latino-americano di qualche importanza risolve questo tema e questo passaggio in maniera originale e non staremo qui a parlare

neppure di quelli che il pubblico italiano ha già avuto modo di ammirare particolarmente: García Márquez e Vargas Llosa, ad esempio. Ma qual è il modo di Asturias, qual è l'aspetto dell'immensa civiltà che egli ha fatto ed è divenuto suo? Si tratta, innanzi tutto, di uno scrittore fedele alle sue origini: «vi è una poesia, o prosa, che salta, sorge, che non si fabbrica, ma nasce da sola», ha detto Asturias; poesia fedele cioè alle origini specialissime dell'America centrale: «I nostri artisti sono i figli della luce dell'America centrale, che non è una luce diretta, immediata, accecante, ma una luce di specchio e di sogno come quella della Grecia», ha detto ancora Asturias. Queste origini implicano un linguaggio particolare: «Adattare le ossa dell'alfabeto che, fin dall'alba della scoperta, si è impossessato dei simboli, è stato il compito dei poeti e degli scrittori meticci. Essi lavoravano con i materiali di lingue preziose — latino e castigliano — e lungi dall'esserne schiavi, traggono da essi la libertà verbale figlia dell'onomatopea, esaltazione di quanto è personale», questa è ancora una definizione di Asturias. Ma la fedeltà va ancora oltre il linguaggio: va ai sentimenti, ai dolori, alle pene, a quello che è stato chiamato il sorriso timido dell'indiano delle alte terre del Guatemala, perfino alla speranza rivoluzionaria di vedere un giorno le alte terre delle Ande trasformate nella «Sierra Maestra del-

l'America Latina». Dice Asturias: «Gli scrittori dell'America meticcica sono i grandi operai della luce che circola in quest'America: non è la luce del sole, della luna e delle stelle, ma una luce acquatica, marina, lacustre, fatta dei due oceani, di innumerevoli laghi e fiumi, luce fantasmagorica per un popolo di uomini che sognano con gli occhi aperti».

Un popolo che sogna con gli occhi aperti: gli occhi che non si chiudono: la vicinanza di queste due espressioni può farci pensare e darci forse addirittura la chiave della narrativa asturiana. Al di là delle lotte del popolo sfruttato contro la Compagnia bananiera, lotte che culminano in questo libro nella splendida pagina dell'uccisione di uno dei magnati e in una grandiosa dimostrazione di sciopero, va cercata una poesia tutta particolare, fatta di elementi indigeni ed elementi castigliani, di lingua indigena, *quechua* e di castigliano classico, di elementi modernissimi, economici e politici, Asturias non erra a parlare così come spesso fatto di «sogno lucido» posto accanto alla realtà storica. È proprio questo sogno lucido a riscattare la parte più onerosamente descrittiva e realistica della sua opera, a darci il senso di una civiltà dotata di altre dimensioni e altre angolazioni che tuttavia coincide con la nostra nelle comuni e sempre calpestate aspirazioni umane.

ANGELA BIANCHINI

LETTERATURA AMERICANA

Prose di Walt Whitman

Può sembrare il richiamo a un luogo comune, ma il principio di contraddizione rimane un punto fermo riesaminando Whitman, un salutare e necessario reagente per il processo di sgretolamento di un'immagine fissa e sterilmente omogenea che di lui si tende spesso a presentare. «Mi contraddico? Benissimo, e allora mi contraddico»: la chiave la fornisce lo stesso Whitman, e molto

opportunamente vi insistette Randall Jarrell nel suo saggio whitmaniano raccolto in *Poetry and the Age*, un documento con scoperte intenzioni tendenziose ma di singolare forza provocatrice. La rilettura del Whitman prosatore diviene a questo punto indispensabile, onde l'utilità di una raccolta ampia e acutamente introdotta come quella che ci offre Mariolina Meliadò Freeth (*Giorni rappresentativi e altre prose*) nella collana diretta da Agostino Lombardo per l'editore Neri Pozza. La

contraddizione vi è sparsa a piene mani, e, ciò che più conta, l'interrogativo spesso inquieto e magari scontroso, peculiare di colui che si tende ad associare troppo insistentemente con l'indiscriminata accensione dionisiaca, con ciò che Josephine Miles ha definito «poesia della lode».

La prospettiva degli anni non nuoce alla rilettura, almeno nel senso che avvalora la plausibilità di tutta una serie di indicazioni, indipendentemente dall'accettabilità delle risposte, anch'esse — peraltro — provvisorie e dinamiche in misura molto maggiore di quanto solitamente si pensi. Si dilegua, in altri termini, l'immagine di Whitman poeta ufficiale e celebratore di una abbastanza ipotetica democrazia americana, e si rafforza l'opposta, di Whitman uomo inquieto e avaro di certezze. Il «profeta» dispensatore di verità assolute, altra maschera sovrapposta *a posteriori*, lascia il posto al testimone turbato; del resto, a suo tempo Richard Chase si era riferito molto opportunamente agli *Specimen Days* (riportati nella parte iniziale della raccolta della Meliàdò, e che danno il titolo al volume) per ricordare che Whitman insisteva nel mettere in secondo piano l'accezione divinatoria del termine. La profezia andava intesa dunque come presenza costante, come presa di posizione e non come risoluta anticipazione del futuro. (Poco importa che Chase confondesse nella sua citazione, la fonte, che è in particolare il *Sillabario americano*).

Giorni rappresentativi, pur nella sua struttura fatta di accumulazioni e insieme nel suo taglio un poco impressionistico, è assai più di un voluminoso taccuino. Contiene la sostanza della tematica whitmaniana, e per un periodo particolarmente critico della sua vita e della sua esperienza non soltanto di poeta vale quanto una autobiografia purgata di ogni abbandono aneddótico. Ma sarebbe inadeguato giudicarla un'opera di sostegno, un contributo laterale. In effetti, mi sembra che questo libro raramente disteso e spesso nervoso o irrequieto si ponga quale anello di congiunzione tra il Trascendentalismo e la cultura americana del Novecento: in certo senso, è il *Walden* di Whitman, o meglio ancora l'esito di un incontro a tre, tra Whitman, Thoreau ed Emerson, nel quale le pre-

messe thoreauviane ed emersoniane si scontrano con l'urgenza di alcune scottanti realtà storiche (la guerra civile) e letterarie (la ricerca di un linguaggio e il rapporto tra oggetto e linguaggio). Ecco allora una delle ragioni tutt'altro che oziose del recupero whitmaniano cui stiamo assistendo in questi anni.

L'osservazione del paesaggio, e in qualche occasione la tendenza a catalogarlo, se si riallaccia a precedenti americani ed europei (Thoreau riprende, come sappiamo, modelli inglesi e tedeschi in questo suo esercizio), rivela in *Giorni rappresentativi* un intenso lavoro di inventario di materiali retto da una continua dinamica, e di conseguenza una ricerca di strumenti per la poesia, di suoni, di parole-segno, di metafore. La «densità» di cui parla giustamente la Meliàdò, ritenendola peculiare di Whitman rispetto a Thoreau, la «scoperta di suoni e ritmi meno ovvi», la rugosità che Whitman attribuisce al suono, rientrano in un preciso disegno di poetica, anch'esso, peraltro, aperto al confronto e al dubbio non meno che risoluto nelle esclusioni e nelle denegazioni. Se ne ha una conferma percorrendo le pagine dedicate a Poe, cioè a un poeta che Whitman sente istintivamente remoto. Ora, se è vero che Whitman appare propenso ad accreditare la nozione di «positività» della poesia e della letteratura in genere, per cui la «volizione», in Burns, Byron, Schiller e George Sand, consente «tra fallimenti e pene e momentanee cadute», uno sforzo per ritornare «alla bontà e all'eroismo», e «mai li perde di vista», nondimeno egli riconosce che Poe, il quale in questa categoria non può venir collocato, «rende un servizio» che si identifica «proprio in quel contrasto, quella contraddizione totale», vale a dire nel riflettere «l'essenza e la malattia del secolo» nel quadro di «questa malattia chiamata umanità». Difatti, «la portata di un'epoca, i punti deboli dei suoi argini, le sue correnti profonde (sovente più significative delle più grosse correnti di superficie) vengono infallibilmente indicate dai suoi poeti. Il gusto del voluttuoso e dell'irreale che in misura così straordinaria si è impossessato degli amatori di poesia del secolo decimonono, che può voler dire?».

La domanda, posta da Whitman senza voler proporre una risposta preclusiva, e proprio nel momento in cui rivendica l'importanza di « tutte le realtà concrete di prima mano, perenni e democratiche, il corpo, la terra e il mare, il sesso e simili », definendo esplicitamente la portata del contributo di chiarificazione e di arricchimento che sta offrendo alla letteratura americana, ribadisce una concezione aperta che allontana l'equivoco di una sua maschera fissata. Del resto, nella prefazione a *Rami di novembre*, contenuta nella raccolta di cui stiamo parlando, Whitman ritorna su Poe (« L'area Poetica è molto spaziosa — ha posto per tutti — e tante dimore! ») confessando un debito risolutivo: « ...nelle prose di Poe venni ripagato con l'idea che... non può più esistere un poema lungo », e fornendo così una indiretta chiave di lettura per se stesso.

Il poeta apre dunque in *Giorni rappresentativi* le porte del suo laboratorio, e da questo punto di vista il libro incide ancor meglio della ammirabile prefazione alle *Foglie d'erba*, che dal canto suo conserva tutto il peso di uno dei maggiori e più organici, meditati documenti della cultura americana dell'Ottocento. I due testi andrebbero visti, se mai, l'uno accanto all'altro. Che significa la proverbiale affermazione premessa alle *Foglie d'erba*, che « gli Stati Uniti di per sé sono essenzialmente il più grande poema »? In *Giorni rappresentativi*, per restare sul piano della letteratura e del fare poesia, essa si scompone al livello cellulare. Il poeta, infatti, non tanto celebra o loda, quanto piuttosto istituisce un rapporto con gli oggetti, gli individui, e lo realizza nel linguaggio. Si rammenti il capitoletto « Catidi e locuste », specie nella conclusione: « Ma lasciatemi dire ancora qualcosa sul canto della locusta...: quel crescendo cromatico, prolungato e tremulo, simile a un disco d'ottone che turbini su se stesso emettendo ondate di note... un canto che certo svela a un orecchio più raffinato un'armonia tutta particolare; monotono — ma che ritmo in quel basso, ondulato ronzio come d'ottone, o cembali — o piuttosto dischi di rame che ruotino vorticosamente ». Whitman mette a nudo le radici del suo esperimento di linguaggio; i modi per i quali l'oggetto

diventa segno e gesto. Le riflessioni sullo *slang*, contenute nel *Sillabario americano*, inteso come « linguaggio indiretto, il tentativo del comune mortale di sfuggire alla glabra letteralità ed esprimersi in modo illimitato », « salubre fermentazione o eruttazione di quei processi eternamente attivi in una lingua grazie a cui bave e corpuscoli vengono rigettati in superficie, per scomparire il più delle volte, ma anche, occasionalmente, fissarsi e cristallizzarsi », prolungano e rendono ancora più articolate le argomentazioni di cui si diceva. « Il linguaggio, non si dimentichi, non è un'astratta costruzione di dotti e di compilatori di dizionari, ma è qualcosa che nasce dal lavoro, i bisogni, i legami, le gioie, gli affetti, i gusti di lunghe generazioni di esseri umani, e ha basi ampie e basse, vicino al suolo ». Whitman sfugge alle secche di una assunzione diretta del linguaggio popolare, alle lusinghe dell'espressività del dialetto che, intesa in sé, conosce come sappiamo limitazioni soffocanti. La poetica aperta definita in queste pagine racchiude la premessa necessaria a tutta un'età della poesia americana.

Ma anche le professioni di fede ideologiche si sottraggono a sistemazioni categoriche. Certo, la mancanza di realismo politico rimproverata a Whitman, e che si inquadra nella collisione con la storia così caratteristica della cultura americana, non viene del tutto smentita da queste prose. Anche di fronte a una realtà conturbante come quella della guerra civile Whitman appare mutevole e contraddittorio, e l'insidia maggiore risiede ancora nel recupero vitalistico che trova scarso conforto nelle circostanze. Pure, proprio le circostanze smentiscono le postulazioni ottimistiche di Whitman, e nella misura del conflitto tra utopia e realtà quotidiana sta la tensione drammatica delle prose più specificamente politiche. La « gente comune », che esprime assai più delle istituzioni e della classe politica il « genio » degli Stati Uniti, è la grande protagonista della guerra, e nell'avvicinarsi ad essa Whitman sembra incline a dimenticare le grandi contraddizioni che percorrono il paese. La megalopoli, la « umana, eroica New York », ancora una volta identificata nella gente che la popola, si apre agli occhi di Whitman nella

sua dinamica che annulla « cinismo e pessimismo » e quindi l'angoscia che la contraddistinguera più avanti. La Brooklyn di Whitman non anticipa sicuramente quella del Miller di *Primavera nera*. Pure, la potenzialità della democrazia americana non nasconde i rischi futuri e le antinomie presenti; si alimentano qui nuovi interrogativi che tradiscono una visione pervasa di dubbi. Basta aprire a caso *Prospettive democratiche* (le *Democratic Vistas* del 1871): « Gli Stati Uniti sono destinati o a trascendere la splendida storia del feudalesimo o altrimenti a rivelarsi come il più terribile fallimento di tutti i tempi ». E, se si intravedono le nervature di una giustificazione dell'America missionaria e rigeneratrice (« la repubblica dovrà superare ben presto... qualsiasi esempio offerto dalla storia, e dominare il mondo », una anticipazione che esiste già in Thoreau accanto all'insoddisfazione e alla ribellione), non ci si ritrae di fronte alle promesse tradite, alla grande crisi del « sogno americano »: « Io dico che faremmo meglio a guardare i nostri tempi e il nostro paese scrutandoli in faccia... Mai forse prima v'è stata tanta falsità di cuore come oggi e qui negli Stati Uniti »; « esiste un occhio penetrante che non riesca a percepire tutto ciò sotto la maschera? ». Non basta: « La depravazione della classe commerciale del nostro paese non è minore, bensì supremamente più grande di quel che si suppone ».

E, con eccezionale e appassionata lucidità: « Nel mondo degli affari (questo termine moderno che tutto divora, affari), l'unico obbiettivo, a qualsiasi costo, è il guadagno. Il serpente dello stregone, nella favola, divorava tutti gli altri serpenti; il nostro serpente magico oggi è il far quattrini, ormai unico padrone del campo ».

Il « vero nocciolo » della democrazia « è ancora addormentato profondamente » per il Whitman della *Democrazia in America*, per il conservatore, se si vuole, che crede ancora nella possibilità pratica di una redistribuzione della ricchezza, ma che al tempo stesso si appella ai giovani perché con la loro partecipazione diretta, all'interno delle istituzioni ma anche in polemica con le istituzioni, esigano che le grandi promesse si realizzino. « Sta a voi non incanalarvi e impastoiarvi in un partito, non sottomettervi ciecamente ai loro dittatori, ma mantenervi in ferma posizione di giudici e signori su essi tutti ». Il conservatore anticipa così i temi e i motivi del radicalismo del Novecento. Si comprende che non senza fondamento una generazione stia riscoprendo Whitman, in particolare questo Whitman; il medesimo, v'è da supporre, la cui ombra corrucciata Ginsberg crede di incontrare in uno dei templi della società opulenta, un supermercato della California.

CLAUDIO GORLIER

LINGUE E LETTERATURE ROMANZE

Il Libro de' Vizi e delle Virtudi di Bono Giamboni

« Se non si trascurasse tanto, come oggidi suol farsi, la nostra prosa delle origini per correr dietro a poeti e poetucoli, senza dubbio la vita e le opere di B[ono] G[iamboni] sarebbero meglio note »: con queste parole Santorre Debenedetti denunciava nel lontano 1913 una grave lacuna negli studi sui primi secoli della letteratura italiana. A distanza di oltre mezzo secolo si può dire

che quella lacuna non sia stata ancora interamente colmata, mentre non pochi torti filologici e critici restano da raddrizzare nei confronti di opere e di scrittori quasi dimenticati sebbene meritevoli di assidua frequentazione. Ma proprio per l'autore che aveva indotto il Debenedetti all'amara constatazione citata possiamo sentirci finalmente con la coscienza a posto, ora che un'edizione del suo *Libro de' Vizi e delle Virtudi* è stata approntata da Cesare Segre (Einaudi 1968, « Nuova raccolta di classici italiani annotati », n. 7). La sorte ha

così risarcito davvero generosamente il Giamboni della lunga attesa, destinando all'opera in cui egli dette senza dubbio il meglio di sé le cure del più esperto ed autorevole fra gli studiosi dei nostri antichi prosatori, del quale molti lettori certamente ricorderanno i lavori sulla storia della prosa italiana raccolti nel volume *Lingua, stile e società*, edito da Feltrinelli nel 1963.

Oltre alla scarsa attenzione lamentata come si è visto dal Debenedetti, il Segre fa osservare adesso nell'Introduzione al *Libro* di Bono che questi ebbe pure « la strana fortuna di essere più noto per i suoi volgarizzamenti che per le sue scritture originali », con forte pregiudizio della stima in cui è generalmente tenuto: stima che è troppo modesta, come troppo esiguo è lo spazio che gli dedicano le storie letterarie di uso corrente. Anche in considerazione di ciò non sarà forse inutile fornire su questo alquanto negletto prosatore, compatibilmente con i limiti del presente discorso, qualche indispensabile ragguaglio.

Figlio di un giudice e giudice egli stesso nella Curia del Sestiere di Por San Pietro in Firenze nel secolo XIII, Bono Giamboni, nel tempo che l'esercizio della professione gli lasciava disponibile per altri interessi, si applicò con diletto proprio e profitto dei suoi concittadini ignari di latino alla traduzione di opere istruttive o edificanti, quali il *De miseria humane conditionis* di Lotario Diacono, le *Historie adversum paganos* di Paolo Orosio, l'*Epitome rei militaris* di Flavio Vegezio. L'importanza di queste traduzioni, misurata col senno del poi di una stabilizzata prospettiva storica, va ben al di là del loro originario intento divulgativo, quello cioè che promosse lo sviluppo della prosa volgare in tutto il medioevo romanzo. Sviluppo che, come il Segre ha mostrato benissimo in altra sede, avvenne generalmente più tardi di quello della poesia, perché « rivelandosi la coscienza di autonomia del volgare sul piano linguistico della comunicazione, è naturale che essa si espliciti dapprima in fenomeni collettivi: di carattere sacrale (narrazioni ed inni agiografici o comunque edificanti) o guerresco-feudale (canzoni di gesta, serventesi) o mondano (lirica amorosa); e col costante sostegno della musica e del ritmo ».

L'esigenza di una prosa romanza, invece, fu sentita vivacemente solo quando ci si rese conto e ci si cominciò a preoccupare del fatto che il distacco del volgare dal latino era ormai tale che quest'ultimo funzionava sempre meno bene (cioè raggiungeva un pubblico sempre più ristretto di iniziati) come veicolo di diffusione della cultura. Per ciò che è dell'Italia in particolare, occorre poi aggiungere che le finalità pratiche di una prosa volgare furono avvertite in primo luogo nell'ambiente giuridico per la necessità che anche gli illetterati potessero intendere gli atti processuali e seguire le fasi del dibattimento. Rispondono a tale necessità da una parte le formule testimoniali quali quelle dei famosissimi placiti cassinesi del secolo X (« i documenti in cui per la prima volta il volgare appare in piena luce, coscientemente contrapposto al latino »: così si legge nella *Storia della lingua italiana* di Bruno Migliorini), dall'altra il « tentativo di trasporre le norme dell'*ars dictandi* al volgare » in servizio dell'eloquenza forense e politica (si pensi ai *Parlamenta* di Guido Faba, al *Fiore di retorica* di Guidotto da Bologna, alla *Rettorica* di Brunetto Latini). Si può facilmente immaginare come la sua matrice giuridico-politica (alla quale è sostanzialmente riconducibile anche l'epistolografia ufficiale a cui il suddetto Faba destinava un formulario dal titolo di *Gemma purpurea*) predisponesse fin dalle origini la nostra prosa ad una particolare sostenutezza retorica. A questa, per la sua natura specifica si prestava meglio di ogni altro il volgare fiorentino che, meno condizionato da fatti di sostrato e di superstrato, « si orientò con sicurezza verso il modello latino, raggiungendo in breve un assetto definitivo ». L'efficienza e la duttilità dello strumento linguistico favorivano ovviamente nell'utente l'iniziativa e l'impegno alla elaborazione formale e nell'opera dei nostri volgarizzatori resero più agevole il connubio fra l'intento divulgativo di cui si è detto e « un'aspirazione all'arte, che è l'arte dell'autore tradotto, ricercata nei particolari della sua prassi stilistica, ed è, anche, l'arte del traduttore ». Ciò posto in tesi generale, va da sé che i prodotti di questo connubio furono di volta in volta commisurati alle attitudini e al talento dei singoli traduttori.

Tornando ora al nostro Bono Giamboni, la cui attività si situa in un contesto culturale al quale quanto precede allude in termini necessariamente generalissimi e parziali, c'è da dire che egli manifestò chiaramente anche nelle traduzioni una personale fisionomia stilistica. Nei confronti dei testi che traduceva, Bono si riservava un largo margine di autonomia e di libertà di comportamento, tanto che delle opere di Lotario, di Orosio, di Vegezio egli sembra spesso più che il traduttore un rimaneggiatore operante secondo un suo criterio di opportunità, inteso per solito a snellire le parti più diffusamente didattiche allo scopo di rendere meno faticosa e più ricreativa la lettura. Contemporaneamente, ed è qui specialmente che emerge la sua personalità di scrittore, Bono si abbandonava talvolta a quelle che il Segre ha felicemente definito le « riscosse della fantasia », veri e propri « sfoghi » delle « capacità d'arte troppo a lungo trattenute dalla fedeltà ». In essi più che altrove si nota quanto profitto Bono abbia tratto dal tradurre in ordine alla formazione del suo stile che appare non inferiore, per decoro sintattico, ricchezza e proprietà di lessico ed ogni genere di retoriche eleganze, a quello degli autori tradotti.

In quelle « riscosse » si afferma, insomma, quella « vocazione narrativa » di cui il Segre reperisce acutamente sporadici indizi anche in altri volgarizzamenti, come ad esempio nel *Fiore di filosofi*, traduzione dello *Speculum historiale* di Vincenzo di Beauvais, in cui si riscontra « una duplicità di toni: l'equilibrio dinamico dei racconti e l'equilibrio statico delle sentenze ». Le proficue esperienze compiute nei volgarizzamenti di questo tipo sono un fatto rilevante in vista del successivo atteggiarsi della nostra prosa duecentesca, un passo deciso nella direzione della maniera dantesca verso la quale un ulteriore avanzamento è costituito proprio dal *Libro de' Vizi e delle Virtudi* di Bono Giamboni. In esso, che è sostanzialmente un romanzo allegorico, si narra come l'autore, afflitto perché « subitamente caduto di buon luogo in malvagio stato », sia soccorso benignamente dalla Filosofia che gli deterge il pianto, fuggendo la tenebra che abbuia i suoi occhi privandoli della visione delle supreme verità. Spiegate le cagioni della « malattia », consistenti nella perdita

dei beni della Ventura e della Natura, la Filosofia si offre di portare il « fattore dell'opera » a fare la conoscenza delle Virtù. Comincia quindi il viaggio, la cui prima tappa è presso la Fede Cristiana, « la quale è capo e fondamento di tutte l'altre Virtù a coloro che vogliono intendere al servizio di Dio ». Dalla Fede l'autore viene esaminato sui sacramenti e sulle « credenze del *Credo in Deo* », prima di essere ammesso come fedele di lei ed ottenerne l'incondizionato aiuto per la conquista del paradiso. Ripreso il cammino, i due viandanti si portano sopra un monte che domina una vasta pianura occupata dalle schiere dei Vizi e da quelle delle Virtù, in procinto di darsi battaglia. Dopo lo scontro che si conclude con il trionfo della Fede Cristiana su quella Pagana, la Filosofia conduce il suo protetto al campo dei vincitori e lo presenta alle Virtù, le quali completano il suo indottrinamento e poi l'accettano « per fedele e compagno » promettendogli di dargli in questo mondo la « grazia delle genti » e nell'altro il « regno di Cielo ». Dovrebbe, credo, risultare evidente anche da questo breve sunto che il contenuto dottrinario del *Libro* è tratto da fonti fra le più accreditate della sapienza medievale: la *Consolatio Philosophiae* di Boezio, la *Pyromachia* di Prudenzio, le *Parabole* di San Bernardo. Non è dunque nei temi trattati che va ricercata l'originalità di quest'opera di Bono, bensì nel loro trattamento, nell'essere cioè i materiali didascalici collocati in una cornice narrativa all'interno della quale essi sono compaginati da un'affabulazione elaborata secondo lo schema espositivo del viaggio. L'effetto conseguito mediante un tale accorgimento tecnico è il più auspicabile per un testo didattico, quello cioè di ammaestrare diletstando. Ma i pregi del *Libro de' Vizi e delle Virtudi* non finiscono qui: si deve aggiungere infatti anche il tipo di linguaggio impiegato dal suo autore, un linguaggio per così dire polivalente con cui poter « forgiare una prosa d'arte adattabile a un contesto insieme narrativo, didattico ed eloquente ». È forse questa la più interessante di una serie d'iniziative messe bene in evidenza dal Segre, alla luce delle quali bisognerà procedere ormai ad una revisione del giudizio di merito sull'attività letteraria di Bono Giamboni.

GIORGIO CHIARINI

STORIA E CULTURA

Agli albori dell'espansione europea nel mondo

Le collane di storia economica crescono di numero. A quella della rivista « Economia e storia », fatica particolare di Amintore Fanfani, ed all'altra dell'editore Giannini che si intitola « Economia e società » ed è animata da Luigi De Rosa e Pasquale Villani, si aggiunge adesso grazie alla U.T.E.T. la « Biblioteca di storia economica e sociale » diretta da Carlo M. Cipolla cui si deve anche il volume che la inaugura e del quale vogliamo parlare; *Velieri e cannoni d'Europa sui mari del mondo*, traduzione dall'inglese di *Guns and Sails in the Early Phase of European Expansion, 1400-1700*, pubblicato qualche tempo fa a Londra da Collins.

L'assunto centrale del saggio, un assunto che comunque semplifica ed appiattisce spunti, indicazioni, sondaggi in estensione ed in profondità non facilmente districabili dal tessuto letterario e interpretativo che lo sostiene, può essere illustrato con le parole stesse dell'Autore: « ...Una vasta gamma di opportunità economiche attirava gli europei oltremare. Le occasioni erano molte e i rischi alti, ma i profitti più alti ancora. La religione fornì il pretesto e l'oro il motivo. Il progresso tecnologico compiuto dall'Europa atlantica durante i secoli xiv e xv fornì i mezzi. Il mondo mediterraneo contribuì (invece) all'espansione europea della fine del xv secolo (soltanto) sul piano finanziario e commerciale, non su quello tecnologico. Il veliero armato, creato dall'Europa atlantica « ... — e che in nessun'altra zona del mondo si riuscì per lungo tempo ad impiegare in misura significativa — fu l'invenzione che rese possibile quell'espansione ».

Cipolla era partito ponendosi una domanda chiara e lineare: « Perché dopo la fine del xv secolo gli europei riuscirono non solo ad aprirsi a forza la strada verso le lontane isole delle spezie, ma anche ad ottenere il controllo di tutte le più importanti rotte marittime e a fondare imperi nei

territori d'oltremare? ». Altrettanto chiara e lineare, nelle righe or ora rammentate, appare la risposta. Velieri e cannoni, dunque. Ed il libro è certo ripieno di galere e caracche, di proiettili in pietra e fuoco greco, di polvere da sparo e bombarde, colti, inventariati e seguiti in ogni angolo del pianeta. La fatica di uno storico della tecnica militare e della navigazione? Cipolla è pur stato professore, ed ha scritto, di storia delle esplorazioni geografiche. Eppure non è di questo, o non soltanto di questo, che egli si occupa. Azzarderemmo anzi l'ipotesi che anni addietro un libro del genere sarebbe stato definito *engagé*. Certo lo stile, puntigliosamente ricercato e spesso — non sempre — ammiccante all'ironia ed al sereno distacco, è invariato rispetto alle opere precedenti (da *Le aventure della lira a Moneta e civiltà mediterranea*, per non dire dell'ultimo, *Clock and Culture*). Ma qui l'olimpico scetticismo de *Le aventure*, per non dire della rigorosa tecnica dei primi scritti di argomento monetario, cedono il passo ad una trasparente preoccupazione culturale e civile, politica, per dirla con un aggettivo più esplicito e puntuale. È indubbio d'altronde che l'argomento affrontato ha una sua ben precipua e squisita dimensione storiografica: una dimensione però che nella mente di Cipolla tocca con tutta evidenza i confini della tormentata relazione storiografia-politica. In effetti, posto di fronte alla ragionata convinzione della reciproca influenza fra sviluppo e sottosviluppo, e sinora convinto — come egli stesso ha scritto nella *Economic History of World Population* a proposito dei paesi arretrati — che « per essi non c'è che una soluzione: subire [si noti comunque il verbo impiegato] la rivoluzione industriale », Cipolla batte in questo saggio strade ben diverse. Per un verso egli suggerisce l'idea che la « superiorità » del mondo atlantico sul resto del globo vada imputata non tanto alla industrializzazione che si avvia sul finire del secolo xviii e che costituisce in ultima istanza un fattore di aggravamento, quanto, appunto, alle vele ed ai

cannoni che, a partire dalla fine del '400, permisero all'Europa atlantica di soggiogare con la violenza zone sterminate nelle quali essa prelevò tanta parte delle risorse che le consentirono una rapida crescita (siamo per caso in presenza di una velata complicità del xxiv capitolo del primo volume de *Il Capitale*, quello che ha per titolo *La cosiddetta accumulazione originaria*?). Per un altro, e proprio con un inequivocabile giudizio di merito (scrive: «le cannoniere della regina Vittoria troncarono i nobili tentativi di Lin per porre fine al commercio dell'oppio [in Cina] ma questo non vuol dire che gli ammiragli della regina Vittoria fossero più "civilizzati" del commissario Lin»), giunge ad affermare che il futuro ci riserba una rincorsa verso sviluppi tecnologici più esasperati e non scindibili dalla loro matrice: che egli ora rintraccia, lo si è già detto, non nella rivoluzione industriale ma nella violenza delle navi armate, una violenza che ha riprodotto e riproduce

se stessa. Accenti cupi ma, al giorno d'oggi, abbastanza familiari. Che Cipolla guardi all'immenso scenario del passato, alle sue vele ed ai suoi cannoni, ai suoi De Geer, Albuquerque e Da Gama con il pensiero rivolto a quella «teoria critica della società» che su un impianto hegelomarxiano si è venuta elaborando negli ultimi decenni nella Università di Francoforte? Horkheimer, Adorno, Marcuse potrebbero essere insomma i suoi impliciti punti di riferimento. Non esaustivi, per certo, ma robustamente avvertiti. «Il fine è la tecnica, mentre la filosofia e le relazioni umane e sociali sono degradate al ruolo di mezzi. La macchina che dovrebbe servire l'uomo diventa il suo padrone: la vecchia favola dell'*apprenti sorcier* diventa tragicamente attuale...». Sono le ultime parole del libro. Il pur sorvegliato illuminismo radicaleggiante della *Economic History of World Population* è davvero lontano. Che la nostra domanda sia solo retorica?

GIORGIO MORI

ARTI FIGURATIVE

Gli acquerelli di Morandi

Recentemente nella Galleria De' Foscherari di Bologna sono stati esposti, per la prima volta, circa settanta acquerelli di Morandi. La mostra è stata ripresa a Milano al "Milione" per onorare la memoria di Gino Ghiringhelli e la sua amicizia con l'artista. Si è fissata così la base iniziale per un discorso specifico, che rimane da fare anche dopo il saggio di Leymarie in presentazione della mostra. La scelta delle opere e il volume che l'accompagna, avendo tenuto conto di ragioni storiche e critiche, possono confermare un dato esterno ma fondamentale che aiuta a impostare il problema degli acquerelli nel corso della storia di Morandi; si vede infatti che, mentre per un lungo periodo della sua attività, addirittura dal 1915, Morandi dedica all'acquerello un'attenzione piuttosto ridotta, cosicché la percentuale nei con-

fronti della pittura è molto bassa, secondo un rapporto abbastanza frequente, a partire invece da un certo momento, e precisamente dal 1956 (forse dalla fine di quest'anno), la produzione aumenta, diventando molto fitta nel '58 e nel '59, e continuando così per tutti gli ultimi quattro anni.

E poiché in questi anni il lavoro di Morandi acquista delle caratteristiche tanto nuove da indurre a delimitare un «ultimo periodo», come in sé chiuso e molto ricco di fatti inaspettati, il problema di fondo degli acquerelli si pone subito in rapporto con questo periodo, sul quale contribuisce a gettare una singolare illuminazione. Il problema si allarga così in quello della vecchiaia di Morandi. Che mistero racchiude la «sera della vita» di un grande artista? Gottfried Benn, che ha dedicato a questo problema un saggio bellissimo, dal titolo *Invecchiare: problema per artisti*, scrive: «Sera della

vita, queste sere della vita! I più in povertà, con tosse, schiena curva, tossicomani, bevitori, anche alcuni criminali, quasi tutti non sposati, quasi tutti senza figli, questa olimpiade bionegativa, una olimpiade europea di qua dall'Atlantico, che portava lo splendore e il lutto dell'uomo post-antico attraverso quattro secoli. Chi è nato fortunato ha forse ottenuto una casa, come Goethe e Rubens; chi era in posizione modesta, ha dipinto a vita, senza un quattrino in tasca, i suoi olivi ondeggianti; chi vive nell'epoca che conquista il cosmo, si affaccia, dalla sua stanza che dà sul retro, su una gabbia di conigli e su due ortensie. Se li si abbraccia con un solo sguardo, si può scoprire una sola cosa: tutti erano in stato di costrizione» (1). Così Benn.

Questo « stato di costrizione » può essere inteso in molti sensi ed avere più di una ragione, ma è certo che per tutti determina uno sprofonamento in se stessi, uno sguardo rivolto solo all'interno, che vede la luce nell'oscurità della sera. Nelle opere dei vecchi artisti aumenta lo spessore, cioè la profondità spirituale, dell'immagine: un lieve disfaccimento delle forme indica il rifuggire dalla perentoria sicurezza dei contrasti, delle opposizioni decise; la luce diventa più avvolgente e penetra fin nei più segreti strati della materia, lo spazio perde la sua determinatezza. Tiziano, Rembrandt, Monet e Morandi sono avventurosi esploratori in questo cammino verso le regioni più misteriose dello spirito umano.

Nelle ultime opere di Morandi ogni cosa è resa estrema, intima e drammatica dal sentimento di una solitudine essenziale, dal sentimento forse della morte: una luce chiara, incorporea, senza sorgente che la produce, fa rabbrivire le forme, costringe gli oggetti a raggrupparsi al centro del quadro come per una difesa, scava nelle case le ombre di una finestra, di una porta, di un muro come fessure buie e già tragiche, scolora tristemente il paesaggio. Luce, materia e immagine sono portate, in una riduzione finale, all'essenza più povera del loro esistere.

Il folto gruppo degli acquerelli degli ultimi

cinque-sei anni, nei quali questo processo è spinto molto avanti, stanno nella storia dell'arte come esempi, forse ineguagliati, di opere in cui ad una forte riduzione del significante corrisponde una massima intensità del significato. Si possono ricordare, per confronto, solo certi acquerelli e disegni di Cézanne. Sul foglio di una bianchezza appena opaca sono depositate le cose, come se, spremuta da sé ogni materiale consistenza, fossero ormai ridotte solo ad essere ombre, fantasmi della memoria, inquieti ricordi della vita; giunte alla destinazione estrema da un viaggio lungo attraverso le desolazioni del mondo; una contro l'altra, una sull'altra, sospese in uno spazio che non ha più nessun segno di riconoscimento naturale e sembra aperto da tutte le parti sull'infinito; uno spazio che è come una luminosità spremuta dalle cose stesse.

Qualche macchia lievemente dilatata ai margini dall'assorbimento della carta, qualche striscia di colore pallido e il chiarore, ravvivato nel contrasto, del foglio intatto che si muta miracolosamente in forma: con questi minimi elementi Morandi ha creato delle opere che stanno dentro gli anni estremi della sua vita con lucida desolazione e diventano contemporaneamente risposte disperate alla storia.

Il discorso è appena impostato, ma sarà necessario portarlo ben avanti e approfondirne la sostanza, per svelare tutta la ricchezza di novità racchiusa nella prodigiosa vecchiaia di uno dei maggiori artisti del nostro tempo.

ROBERTO TASSI

Una mostra di pittura e grafica di Lorenzo Viani

Parlando di Lorenzo Viani, il famoso pittore viareggino, è bene tenere presente, a prevenire ogni possibilità di equivoco, che siamo nell'area del decadentismo. E proprio con questa precisazione, appunto, si apre l'introduzione critica di Fortunato Bellonzi nel catalogo della mostra alla Galleria Levi di Milano.

(1) Da: GOTTFRIED BENN, *Saggi*, Garzanti, Milano, 1963, pag. 262.

Perché questa premessa? Perché si sente attrarre facilmente, ad artisti come Viani, un senso della realtà, una presa sulle situazioni più vere della vita, ecc. Ora, è appunto da ricordare che questo atteggiamento fa parte di una poetica, ossia di un modo di affrontare la realtà secondo certi canoni e perciò di trarne certi effetti, di far vedere le cose sotto una determinata luce. In questo l'atteggiamento di Viani si può considerare entro un ambito di intendimenti proposti dalla cultura che l'artista vuole avvalorare, naturalmente portando un autentico contributo di passione e di osservazioni.

Questo può sembrare un modo insolito di avvicinarci al problema dell'attività artistica di Viani: si potrebbe obiettare che, al contrario, come artista di origini plebee, ha affrontato e espresso, in modo diretto e violento, la sua esperienza di vita tra i derelitti della società. Quello era il suo mondo, che bisogno c'è di tirare in ballo la cultura, il decadentismo? Viani era un uomo schietto che rispondeva a delle sollecitazioni di un ambiente che gli apparteneva. Si nasconde il pericolo, parlando così, di attribuire agli artisti di origine popolare una spontaneità ormai irraggiungibile per l'uomo colto. Ma appunto la verità è che essa è irraggiungibile per chiunque, tanto più per la persona più ingenua o meno smalzata, perché se un possibile ritorno esiste, a uno stato di naturalezza, esso non può che passare per gli stadi più alti dell'autocoscienza, dove animalità e cultura si rispecchino una dentro l'altra senza contrasti.

Un'origine sociale così difficile, come quella di Viani, e anche disperata, non è in contrasto con una assunzione della cultura decadente quale chiave di interpretazione della realtà e quale mezzo di riscatto dalle origini, senza tradirle, ma al contrario adoprando quale materiale di ineguagliabile valore umano.

Se confrontiamo Viani ad artisti che, in qualche modo, gli possono essere messi vicino o che lui può aver visto, ci si accorge immediatamente delle differenze di atteggiamento, si rileva quello che io considero il lato culturalistico di Viani, ad onta della sua violenza autentica, e di un temperamento ben presente. Prendiamo Munch o Dau-

mier: è evidente che entrambi questi artisti non rimangono chiusi in una definizione unilaterale del mondo: l'angoscia di Munch è permeata di un mistero esistenziale che non intende denunciare niente, ma solo spingersi sempre più a fondo in un destino assillato dagli psichismi e da domande metafisiche. Così Daumier partecipa con passione a una commedia umana che lo prende nel momento stesso in cui vuole catechizzarla come deformazione di valori morali. Viani invece accentua le tinte di un'umanità derelitta che egli intende illustrare come fatto di scandalo per la rispettabilità dei benpensanti. Parlare di cultura decadente in Viani non deve far pensare che gli si voglia attribuire un particolare tirocinio erudito, al contrario. Viani era un uomo di passione, di sdegno, di rivolta, un moralista e un maledetto insieme. Le sue opere, di cui molte su malati di mente, hanno una evidenza morbosa, senza pudori: « L'ossesso » del '13, « La tentazione » del '24 sono tra le cose più forti della mostra, così come i disegni dei « pazzi del manicomio di Nozzano » del '34 o quello, giovanile, dal titolo « Tutto passa ». Mentre, ne « L'albergo dei poveri », una frase, scritta sul margine inferiore del disegno « Gente, c'è anche il cè » rivela tutta la crudeltà della vita su cui si soffermava Viani. E si apprezza la rapidità dello sguardo, la violenza della situazione, il modo di risolvere la scena, l'intensità con cui ogni volta si appresta a rendere un tratto di abiezione o di dolore o di follia. Bellonzi prova a richiamare il periodo blu di Picasso, le sue figure scarnite per cercare una concomitanza di sguardo, di intuizioni. Ma non regge il rapporto: in quel periodo di Picasso c'è lo sguardo di un giovane sulla miseria e la poesia, la vita bohème con i suoi retroscena, c'è tenerezza, come un'occasione di sentimenti fraterni, ma prevale sempre lo spunto amoroso, la sfaccettatura del vivere. Picasso ha tutta l'elasticità propria dei grandi artisti, di partecipare a fondo senza accanirsi, senza rendere monocorde l'esistenza, donando a ogni periodo nuovi aspetti, come è appunto una vita che si svolge e si matura.

Che Viani rimanga dentro un ambito di pensieri e di emozioni, è sì da mettere in relazione alla

pressione che risentiva di fronte al lato umano negativo — sia dovuto alla società sia dovuto alla natura — tuttavia è anche da ascrivere a una sua partecipazione senza fermenti critici a un certo movimento culturale. In arte non avviene come nella politica in cui uno può essere integralmente anarchico o socialista, in arte accettare i limiti di una poetica è accettare i limiti della propria visione del mondo. Prendiamo, per esempio, l'espressionismo tedesco che è un settore abbastanza rispondente a un senso di esasperazione proprio anche a Viani: l'aspetto vivo del movimento è l'aspetto iniziale, di rottura e di scoperta, poi ogni perso-

nalità del gruppo prende quota nella misura in cui sa liberarsi degli schemi espressionistici.

Nei grandi artisti, o almeno in quelli a cui ci rifacciamo per entrare un po' dentro il processo dell'arte, notiamo la temporalità delle adesioni e sempre un movimento umano, legato anche allo svolgersi e al trasformarsi di una vita, che non può affidarsi a un significato unilaterale come a una chiave con la quale affrontare ogni situazione. L'artista, si può dire, è proprio quello che riesce a vivere, ad accettare di vivere, superando continuamente l'angoscia di non ottenere dalla vita risposte definitive.

CARLA LONZI

TEATRO

Il matrimonio

La proposta critica di un testo come *Il matrimonio* (Slub) di Witold Gombrowicz scritto nel 1946, costituisce un importante contributo alla definizione di un teatro d'avanguardia che sappia recuperare al tempo stesso tutti gli stimoli di una tradizione, ricostruendo pezzo per pezzo una struttura esatta con segni presenti di una realtà onirica che sembra muoversi — con allucinante chiarezza — dentro il tessuto della Mitteleuropa.

Gombrowicz parte dal buio per rientrare nel buio; e il buio è la memoria, la sua immaginazione, il suo dualismo affascinante tra realtà e incubo, tra conoscenza del mondo e la sua coscienza. I personaggi sono i personaggi di un lungo sogno, di un processo automatico, di un risveglio delle cose, dei segni, in un rituale scenico nutrito di ricordi scespiriani, di metafore teatrali, di allucinazioni, di parole ripetute, alterate, sino all'assurdo, al gioco di tensioni e di paradossi. « Porco, porco, porchissimo » è la dilatazione, come in un'eco, dell'invettiva, il grido di ribellione e di protesta, la presenzialità di uno stato di veglia che diviene allucinante, come il dito puntato verso l'intoccabile, dio, padre, o re non importa.

Il protagonista di questa favola misteriosa,

fatta di cose presenti e di memorie segrete, Enrico, scopre una per una le sue follie, i suoi personaggi, il padre, la madre, la fidanzata, e li riscopre nell'antica casa, dando movimento alle ombre, dilatando gli spazi sino a reinventare la follia dell'esistenza. Il discorso si complica quando i personaggi evocati si impastano con un'altra realtà, divengono loro stessi gli autonomi personaggi di un'altra dimensione teatrale, il re, la regina, il principe, la principessa, i cortigiani e il vescovo, di una letteratura teatrale che si diparte da Shakespeare per divenire realtà.

Allora il sogno di Gombrowicz si fa concreto, lo spettacolo acquista un sapore di girotondo, di antica tradizione; ogni elemento sembra ricostruirsi un suo silenzio, un suo modo di avverarsi nella realtà di una tradizione europea, si accende nel cuore dell'Europa centrale, diviene simbolo religioso di una inquietudine che appartiene al grottesco che rievoca una stagione che risente di tutti i segni della deformazione espressionista, andando oltre i silenzi, oltre il gioco delle allusioni. Il breve passaggio tra realtà e fantasia si accentua come in un ballo dove i costumi sono il segno di una situazione di trapasso; Enrico tra saggezza e stoltezza è sempre insidiato dal ridicolo della mediocrità. Sogna di innalzare il padre alla dignità

di re; sogna di sposare Margherita; sogna di diventare lui stesso re e quindi dio in una serie travolgente di situazioni, di parole rifluenti, di esasperazioni semantiche.

Il teatro di Gombrovicz opera una scomposizione della realtà, si muove nella stessa direzione — tanto per citare — di un Joyce, di un Broch, operando una rivalutazione dei mezzi segnificativi.

Assistendo a questa messinscena di Missiroli, pregevole, attenta nei dettagli e nei particolari, sembrava di rivedersi passare sotto gli occhi il film di Polanski sui vampiri (*Per favore non mordermi sul collo*), risentire il clima allucinato di quelle saghe, di quei deliri che entravano nel tempo, riscontrando una *féerie* onirica, caricando di fabulazione il segno scenico e il modo stesso di costruire il racconto. Gli attori, come indicato dallo stesso autore nella sua « Idea del dramma », si sono espressi in forma non diretta, sempre artificiali (...) in un girotondo di maschere, di gesti, di visi, di grida... senza evidenziarsi individualmente, in un collettivo funzionante a perfezione.

Il discorso proposto da Witold Gombrovicz introduce un discorso più ampio sul teatro d'avanguardia, sulle forme che questa assume oggi nel contesto del teatro italiano, in quanto forma di ricerca, di verifica e di impostazione. La Compagnia che ha presentato questo testo — Porco-spino II — ripete il titolo e la formula della precedente formazione che aveva presentato lo scorso anno *Il ricatto a teatro* di Dacia Maraini, portato ora in nuovo allestimento da quegli stessi attori (Cecchi, Graziosi) e regista (Hartman), sia pure con minore incisività e rigore.

Soluzione finale

Un testo può essere un'occasione, un'indicazione, un suggerimento, come appunto *Il ricatto a teatro* di D. Maraini: nel quale caso per verificare contenuti e valori occorrerà una costruzione scenica, un impianto che ne valorizzi ogni piega, ogni ragione d'essere in una « improvvisazione » tutta prevista e calcolata; altrimenti la mancanza

di rigore disperde gli stimoli, sfrangia il contesto e, come purtroppo è accaduto nella recente ripresa, rende inoperante la stessa proposta critica che l'avanguardia propone.

Il Teatro Stabile di Roma a lato dell'attività "accademica" ha cercato di istituzionalizzare il discorso sperimentale, saggiare la possibilità di riprendere una tradizione di ricerca, rendere in un certo modo operativa la proposta di un teatro d'avanguardia. Il primo testo che quest'anno ha aperto la stagione è *Soluzione finale* di Corrado Augias.

Augias non è nuovo a queste esperienze. *Direzione memorie* (1966) e *Riflessi di conoscenza* (1967) avevano già indicato verso quali direzioni muove le sue ricerche, un impasto verbale di parole, un magma che vorrebbe recuperare alla lunga un senso significativo, ma che in definitiva resta alla pura intenzionalità, sfiorando un che di goliardico.

Il disegno di questo *Soluzione finale* è pressoché definito da altri autori, sembra una messinscena non buona di *Fin du partie* tanto approssimativamente simili sono i sudari, i personaggi, le tele macchiate di sangue che si ammonticchiano qua e là per la scena.

Questi appunti riguardano naturalmente Sequi che ha curato la regia dello spettacolo e gli attori che non hanno assolutamente trovato l'espressione conveniente, il tono linguistico, capace a rendere il gelo della situazione in senso drammatico; ma riguardano altresì il testo che con movenze convenzionali tenta di riprodurre i moduli di una ricerca sperimentale senza averne peraltro la solida consistenza.

Gli emblemi istituzionali che si prendono a bersaglio, l'autorità, il militarismo, la retorica, hanno una loro validità operativa; non trovano per contro alcun aggancio nel tessuto espressivo del dramma, si disperdono in vuote esercitazioni che rimandano a un discorso di tipo sociologico con innesti non maturati a sufficienza, di tipo linguistico.

Le nuove forme teatrali hanno bisogno di maturare in esperienze collettive dove autore, attori, regista e scenografo elaborino un discorso il più unitario possibile.

Il punto debole di queste operazioni è la loro casualità, l'esercizio rivolto al già detto, al convenzionale, un tipo di *Kitsch* per un certo *mild cult* intellettualizzato.

2+2 non fa più 4

Decisamente di diverso livello spettacolare, avanguardistico solo per l'impiego simultaneo di diapositive, di filmati, di scene semoventi, è l'opera di Lina Wertmüller *2+2 non fa più 4* presentata per la regia di Zeffirelli dalla Compagnia Italiana di Prosa. Il ritorno al gusto per il *vaudeville* contrassegna gran parte di questa ripresa di stagione (*Aspettando Jo*, *La dame de chez Maxim*), in un recupero polemico del teatro divertente, decisamente caricaturale. I motivi non sono sempre comuni; c'è un aspetto controcorrente, la teorizzazione del disimpegno, il gusto per ritrovare nel grottesco la felicità, anche amara, di una stagione già ai limiti del ricordo. Ma c'è anche l'occasione di sistemare un discorso contemporaneo sotto la crosta di un genere diverso, capace di suscitare nel pubblico reazioni spensierate, intellettualizzando se si vuole lo spettacolo composito, non tanto il *musical* quanto proprio quello che si definiva ieri di rivista. La struttura dell'opera di L. Wertmüller è proprio la rivista, con le sue molteplici scene, con il gusto della battuta divertente, con l'esasperazione tipologica e gestuale, con il recupero dei siparietti al cambiar dell'azione. Insomma una rivista intelligente, un modo di sbriciolare fatti e avvenimenti sotto il segno dell'allegria. Non che il teatro comico, da Aristofane in su, manchi di queste prospettive; solo che i temi con i quali l'autrice impasta l'azione, sono ridotti a livelli inferiori, sono detti e contraddetti, senza il necessario rigore, senza la scelta di un metodo. La confusione ideologica (ma la parola ideologica è forse troppo impegnativa data la limitatezza del discorso) non consente all'opera di discostarsi dai temi di un qualunque diffuso divertendosi della sua stessa aria scanzonata, del gioco scenico impostosi; delle «trovate» ridotte a livello di trovate figurativo-sonore.

Il discorso volge più indicativamente su Zeffirelli che ha curato la regia, che ha sottolineato questo aspetto di rivista, servendosi del testo come di un canovaccio, libero di intesservi altri valori, di sperimentare altri innesti.

Le scene d'amore (di Bibò e di Gianni con Lisa) sono tradotte in immagini filmiche, si svolgono contemporaneamente ripetendo i moduli di certo film erotico di consumo, e i cambi a vista delle scene si avvalgono di una tecnica sperimentata, valida come impianto; le decorazioni ripropongono, con stilizzazione, un certo gusto ambientale neo-liberty, oggi alla moda. Insomma Zeffirelli ha operato immettendo nel tessuto scopertamente i segni di una riproposta critica che non va oltre quel certo gusto bene di una platea borghese che irride e si diverte alle battute ironiche dette da altrettanta gente borghese (il padre, la madre) con presuntuosa sicurezza. La storia dei due fratelli ricchi, dei contrasti con i loro genitori, industriali lombardi, le loro rivolte nel sistema, proponendo riforme (Gianni) fuori dal sistema, proponendo guerriglia, amando entrambi una stessa povera ragazza (Lisa) è il canovaccio tradizionale per cogliere una situazione abbastanza tipica.

Il riformista e il ribelle si muovono su piani a dimensione incomunicabile, i gesti e le parole dei loro genitori risuonano una retorica oramai sempre più logora, e la morale della «favola» è di maniera, dubitosa nel senso problematico, con quel suo lasciare aperto un possibile recupero di chi non sapendo ancora ragionare ha almeno capito che bisogna urlare.

Forse, stante alla dichiarazione di Zeffirelli stampata sul programma, se si riteneva che *2+2 non fa più 4* fosse «finalmente un testo italiano che parla dei problemi vivi di oggi, di personaggi italiani di oggi, per un pubblico di oggi», un maggiore rigore di lettura avrebbe compensato tutta una serie di ingenuità o peggio; così come lo spettacolo appare, il merito finale della sua messinscena è proprio quello di aver distrutto il testo, di aver ridimensionato le eventuali ambizioni, di aver costruito un gioco scenico senza pretese, un fuoco d'artificio allegro ma inutile.

Molto brava, intensa nella parte della «piccola ragazza povera che copre la paura sotto abitini di moda» Anna Maria Guarnieri; divertente, sin troppo *boulevardière* Andreina Pagnani, madre per antonomasia; più valido, per il rilievo immaginifico-filmico, Giancarlo Giannini nel ruolo del fratello *beat* Bibò.

EDOARDO BRUNO

MUSICA

Lettere e fatti della vita di Beethoven

Tra i documenti che più mi hanno interessato e commosso è il quaderno degli appunti che servirono a Beethoven per comporre le famose *Diabellivariationen* per pianoforte: e parlo di « documento » perché in esso è rivelato il tormento della creazione: le modificazioni, e subito dopo i pentimenti che ad esse seguivano; il ritorno alla prima idea e poi un tentativo nuovo, una piccolissima alterazione del ritmo e del discorso melodico, una variante nel movimento delle parti e una inattesa risoluzione armonica; era come leggere il diario più intimo che autore possa lasciare: e ancora oggi ho la sensazione penosa di essere entrato, senza permesso, nell'angolo più riposto di una casa estranea dove sono nascosti gelosamente i ricordi più riservati, ed avere scoperto quanto doveva restarmi segreto, l'elencazione dei mezzi che avevano portato quella casa ad essere splendida. Rammento sopra tutte una pagina di quella raccolta che è narrazione drammatica delle rabbie che portavano Beethoven ad atti di vera e propria disperazione; evidentemente quella volta egli aveva chiusa la matita nel pugno e, come fanno i bambini, aveva girovagato in circolo su tutta quella pagina per cancellare quanto vi era già scritto; la pressione del braccio nel tracciare quei segni disperati era stata così forte che, in un certo tratto, la carta era stata addirittura bucata. È cosa risaputa che Beethoven lavorava con fatica e tormento ma quegli appunti (che il signor Flersheim, proprietario di una delle più importanti raccolte di autografi musicali, mi permise di esaminare attentamente) fanno comprendere come qualche volta la fatica del compositore si trasformava in disperazione.

Del resto Beethoven, ed è storia ampiamente conosciuta, ebbe una vita triste: solitaria quando aveva bisogno di compagnia, affollata di persone sgradevole e da situazioni avverse quando aveva bisogno di solitudine e di pace. Oggi siamo

vicini alle celebrazioni che avranno luogo nel prossimo anno in tutto il mondo per il secondo centenario della nascita di Beethoven e già pensiamo alle esecuzioni delle sue opere che si seguiranno più serrate e frequenti del solito, minacciando di creare saturazione e, addirittura, noia. Ma siamo in Italia ed io penso che la inflazione beethoveniana debba aver luogo in estensione; non già concentrata alle grandi città che posseggono orchestre e, perciò, concerti sinfonici, ma estesa proprio nei centri minori, dove i concerti sono rari se pure vi sono mai apparsi. Ecco il momento per impiegare tutte le nostre orchestre a battere le regioni dove esse operano: tante specie di piccoli Carri di Tespi che permetteranno l'estate del prossimo anno di creare in qualsiasi città, eventualmente all'aperto, non solo il palco dell'orchestra, ma anche la platea che possa accogliere gli ascoltatori: e questo è progetto pratico che, contiamo, sarà realizzato. Ma c'è qualche cosa di più importante da fare: permettere a quanti avranno l'intendimento di approfondire la conoscenza del grande musicista, che fu anche un uomo fra i più grandi, nella sua vita, nel rapporto tra essa e l'opera immensa che egli venne formando anno per anno dalla giovinezza alla morte. Fino a poco fa mancavano i mezzi per cotesta conoscenza; oggi una provvida pubblicazione della ILTE apre tutte le possibilità a chi intende penetrare nell'arte e nella vita di Beethoven; ecco cioè la pubblicazione in tre grossi volumi delle lettere, dal 1787 al 1827, dei quaderni di conversazione dal 1818 al 1827 ed infine del catalogo tematico di tutte le sue opere. Le lettere sono tradotte dalla raccolta più completa che esista, quella di Emily Anderson; i quaderni di conversazione curati da Georg Schünemann sono tradotti da Giorgio Barblan e il catalogo tematico completo è opera di Giovanni Biamonti.

È un complesso imponente che noi musicisti vorremmo finalmente diretto specialmente al mondo della cultura. I nostri sapienti, siano essi

storici o critici, l'ho detto mille volte, ignorano la musica e la ignorano a tal punto da limitare i loro orizzonti a tutto quanto non ha rapporto con essa. Nel trascorso anno rossiniano nessuno che abbia tentato di fissare i rapporti tra la musica del grande e la letteratura e il pensiero di quel tempo, e che si sia mai preso la briga di guardare all'importanza storica del Teatro italiano, e specie di quello lirico, durante il periodo che precedette le azioni per l'indipendenza italiana, il contributo che esso le diede creando i primi accordi unitari, dimostrazione preziosa della possibile unità nazionale, senza parlare poi dei modi di essere del teatro lirico e della nostra musica in generale durante tutto l'Ottocento in relazione alla letteratura e le arti plastiche di allora; studio che porterebbe il nostro Paese, grazie proprio alla musica, ad un livello più alto, laddove le altre arti nostre non godono di considerazione pari a quelle di altri paesi. Se si pensa ai rapporti che ebbero con la musica tutti gli scrittori tedeschi da Goethe a Thomas Mann, non possiamo che soffrire di fronte ai silenzi sapienti che, ignorando la musica, non hanno rilevato la grandezza del nostro romanticismo, grazie proprio a Rossini, Verdi, Donizetti, Bellini: qualcosa di più della scapigliatura milanese che oggi viene innalzata a livelli pericolosi ché le cadute sono più gravi se avvengono da altezze artificialmente raggiunte.

Chiudiamo questa parentesi e torniamo a Beethoven. Giorni or sono un giovane intelligente, preoccupato di scoprire i legami tra l'arte del periodo romantico e la prima rivoluzione industriale, mi chiedeva se l'opera di Beethoven può considerarsi impegnata in qualche modo in quel grosso fatto sociale. Gli risposi che Beethoven crea nel suo tempo ed avverte quanto accade intorno a lui; non si fa propagatore o illustratore di idee rivoluzionarie, ma propone la propria rivoluzione estetica che è contributo di un uomo grande alla grande affermazione del suo tempo, quella della «libertà»; e consiglia a quel giovane di leggere una buona biografia di Beethoven, di ascoltare le opere accompagnandosi con quanto i volumi or ora pubblicati dalla ILTE offrono come documentazione del

pensiero e della vita del musicista, dei suoi rapporti con il resto del mondo che è documentazione di una esistenza interessata ai problemi del suo tempo, e del suo impegno a farsi dominatore delle forme musicali trasformandole in ragione delle sue esigenze, piegandole alle ragioni della sua fantasia tematica, che è un modo di affermare la propria libertà.

Percorriamo nelle lettere le vicende tristi del musicista: tutto quanto ebbe a soffrire per il nipote Karl che adorava, per le ristrettezze economiche, le malattie, i cambiamenti di casa, le piccole e grandi cose di tutti i giorni; pensando alle condizioni dei musicisti d'oggi è profondamente malinconico vedere come Beethoven fosse necessariamente legato ai suoi protettori: i principi e i conti nelle cui case si recava spesso a suonare il pianoforte per riceverne un compenso finanziario, ai quali inoltre dedicò tante sue opere; è penoso leggere le sue lettere deferenti e rispettose, quelle dove è costretto a chiedere (qualche volta ad implorare) ed a scusarsi; in una città musicale come Vienna le case si aprivano ai compositori del tempo e furono spesso il luogo delle prime esecuzioni di opere grandissime, come ad esempio, nel caso di Beethoven, di molte sue sonate per piano, per piano e violino, per piano e violoncello, per quartetto d'archi, per trio, ecc.; ma assistiamo anche al sorgere degli editori (come Peters, Breitkopf ed altri) che già comprano le opere dei grandi di allora (non dimentichiamo Schubert che morì un anno dopo Beethoven il 1828) per diffonderle. Nasce contemporaneamente il concerto pubblico, le sale si sostituiscono ai salotti, anche quanti non sono nobili e ricchi ascoltano le musiche del loro tempo, si avvicinano ai loro autori, contribuiscono al pagamento dei loro concerti, dando la prima spinta alla loro indipendenza.

Ecco ad esempio un avviso sulla «Wiener Zeitung» del 17 dicembre 1808: «*Giovedì 22 dicembre, Ludwig van Beethoven avrà l'onore di dare un concerto all'Imperial Regio Teatro "Theater an der Wien". Tutti i pezzi sono di sua composizione, assolutamente nuovi e non sono stati ancora ascoltati in pubblico. Prima parte: 1) Una Sinfonia intitolata*

Ricordi della vita di campagna in fa maggiore (si tratta della VI Sinfonia Pastorale op. 68); II) Aria Ah perfido, scena e aria per soprano con accompagnamento d'orchestra (pubblicata da Hoffmeister e Kühnel nel 1805, op. 65); III) Inno su testo latino composto nello stile della musica sacra con coro e soli (è il "Gloria" della Messa in do maggiore op. 86); IV) Concerto per pianoforte con Beethoven come pianista (op. 58). Seconda parte: I) Grande Sinfonia in do minore (V Sinfonia op. 67); II) Pezzo sacro con testo latino, composto nello stile della musica sacra con coro e soli (si tratta del "Sanctus" della Messa in do maggiore op. 86); III) Fantasia per pianoforte solo (op. 77); IV) Fantasia per pianoforte, a cui gradatamente viene a partecipare tutta l'orchestra e infine intervengono i cori (op. 80). Palchi e poltrone riservate si possono prenotare nella Krugstrasse n. 1074 al primo piano. La rappresentazione inizia alle 6,30 pomeridiane». Come si vede, si tratta di un programma lunghissimo di circa due ore e mezzo di musica che il pubblico seguì con intenso interesse ed accolse con grande calore.

Fanno fede a proposito dell'attività editoriale all'epoca di Beethoven i contratti di lui con Breitkopf e Härtel di Lipsia, Robert Birchall di Londra, Simrok di Bonn, Cappi di Vienna, ecc. Ma viene anche rivelato qualche atto di pirateria ai danni dell'autore: sono annunci nei giornali dove Beethoven dichiara che alcune trascrizioni per complessi da camera di sue opere orchestrali sono abusive, compiute dall'editore senza la sua autorizzazione: ecco per esempio un avviso sulla «Wiener Zeitung»: «Il signor Karl Zulchner, incisore di Magonza, ha annunciato un'edizione delle mie opere complete per pianoforte e strumenti ad archi. Ritengo mio dovere rendere pubblicamente noto a tutti gli amici della musica che io non ho assolutamente nulla a che fare con tale edizione. Io non avrei mai iniziato una raccolta di opere mie, impresa che di per sé giudico prematura, senza di aver prima discusso la questione con gli editori delle singole opere e senza essermi prima assicurato quella esattezza che difetta nelle edizioni di parecchie composizioni separate. Debbo inoltre far osservare che questa edizione delle mie opere, intrapresa illegalmente, non potrà mai essere completa in quanto fra breve appariranno a Parigi parecchie

mie opere nuove delle quali il signor Zulchner, che è suddito francese, non potrà eseguire la ristampa. In altra occasione farò una dettagliata esposizione a proposito dell'edizione di una raccolta da prepararsi sotto la mia personale sorveglianza e previa severa revisione delle mie opere».

Malgrado l'intervento del pubblico pagante, gli introiti di Beethoven erano in gran parte aleatori e modesti. Né con l'andare degli anni e l'accrescersi della sua fama ebbero ad aumentare sensibilmente; per esempio quando nel 1823 terminò di comporre la *Missa Solemnis* in re maggiore dovette ricorrere ad una sottoscrizione per la vendita delle copie della partitura offerte al prezzo di 50 ducati ciascuna. La fama di Beethoven valse a raccogliere sottoscrittori politicamente importanti quali ad esempio l'imperatore di Russia, il re di Prussia, il re di Francia, il re di Danimarca, nonché principi e arciduchi vari; ed è in certo senso penoso il tono delle lettere che egli rivolge a quanti spera sottoscriveranno. Scrisse anche a Goethe una lettera dove dopo aver ricordato al poeta l'amore sempre dimostrato da lui per l'arte sua e l'invio della partitura di *Meeresstille und glückliche Fahrt*, così continua: «Ora debbo rivolgere una preghiera a Vostra Eccellenza. Ho scritto una grande Messa, che per adesso non voglio pubblicare ma che intendo soltanto inviare alle Corti più importanti. L'onorario ammonta a soli 50 ducati. A tale scopo mi sono rivolto alla Legazione del Granducato di Weimar, che ha accettato la mia istanza rivolta a Sua Eccellenza il Granduca e ha promesso di trasmettergliela. La Messa può essere eseguita anche come oratorio e, come tutti sanno, al giorno d'oggi le società di beneficenza hanno bisogno di opere di questo genere! La mia preghiera tende a ottenere che Vostra Eccellenza richiami l'attenzione di Sua Eccellenza il Granduca sulla mia opera, in modo che anche un così illustre personaggio ne diventi sottoscrittore. La Legazione del Granducato di Weimar mi ha lasciato capire che sarebbe di grande vantaggio potersi assicurare prima l'opinione favorevole del Granduca. Ho composto moltissime opere, eppure da esse ho guadagnato praticamente nulla. Eppoi, adesso non sono più solo. Da più di sei anni faccio da padre al figlio del mio defunto fratello, un giovane promettente di circa sedici anni,

completamente dedicato alla cultura e già proprio a suo agio nella dovizia di scritti dell'antica Grecia. Ma in questo paese questo tipo di educazione costa moltissimo; e nel caso di giovani studenti si deve pensare non solo al presente ma anche al futuro; e per quanto i miei pensieri siano stati rivolti unicamente alle cose ultraterrene, tuttavia la mia attenzione deve ora essere diretta anche alle cose della terra. Il mio reddito ammonta praticamente a nulla. Da parecchi anni la mia salute malandata non mi permette di intraprendere delle tournées professionali né, potrei dire, di avvalermi di tutti i mezzi con i quali uno si procura da vivere! Se però mi ristabilirò completamente, potrò di certo attendermi maggiori e più grandi colpi di fortuna. Ma Vostra Eccellenza non deve pensare che io Le abbia dedicato Meeresstille e Glückliche Fahrt perché stavo per chiederLe di usare la Sua influenza a mio beneficio. Tali opere Le erano state dedicate fin dal maggio 1822; e a quel tempo non avevo pensato di pubblicare la Messa in questo modo — l'idea mi è venuta solo alcune settimane fa. L'ammirazione, l'amore e la stima che ho nutrito fin dagli anni della mia adolescenza per il solo, unico ed immortale Goethe, sono

rimasti immutati. Sentimenti di questo genere non si possono facilmente esprimere a parole, specialmente da un individuo rozzo come me, perché il mio unico scopo è stato quello di padroneggiare l'arte della musica. Ma un sentimento singolare mi suggerisce costantemente di dirLe tutto questo, dato che vivo immerso nei Suoi scritti. So che Lei non mancherà di adoperarsi in questa particolare circostanza in favore di un artista, che avverte fin troppo acutamente quanto il mero guadagno lo allontani dalla sua arte. Eppure, il bisogno lo costringe ad agire e operare per altri e pro altri. Si può sempre sapere chiaramente che cosa è bene, e così io so che Vostra Eccellenza non respingerà la mia istanza. Poche parole che mi venissero da Lei, mi riempirebbero di felicità. Di Vostra Eccellenza, con la più sentita, illimitata stima, Beethoven ».

Questa lettera non ebbe risposta: Goethe, che allora versava in cattive condizioni di salute, non ebbe modo di interessarsi del caso ed infatti il Granduca di Weimar non fu tra i sottoscrittori. Umiliazione penosa che Beethoven ebbe a subire e della quale soffrì profondamente.

MARIO LABROCA

CINEMA

La "storia" contestata

Fin dai suoi inizi il cinema ha saccheggiato la storia e i romanzi ad essa ispirati. Ma chi, per ragione d'età, sia in grado di ricordare qualcuno dei films "storici" dell'epoca del muto, rimane perplesso sul valore di quelle pellicole suscitatrici di emozioni visive che parvero insuperabili. In effetti, il basso livello a cui il genere discese a opera delle imbandigioni hollywoodiane alla Cecil De Mille gettarono presto un'ombra di discredito su tutta una produzione che venne considerata di consumo grossolano, banalmente fastosa e priva di interesse artistico. Così, se non possiamo dimenticare (citando a caso) « Intolerance », « Il ladro di Bagdad », « Robin Hood »; se « La kermesse heroique » ci parve il non plus ultra della raffinatezza: siamo oggi costretti a domandarci che

cosa ne penseremmo se ci fosse dato di rivederli.

Tuttavia, che il film storico non abbia rinunciato ad ambire posizioni di punta e resista con notevole vantaggio al cinema del nuovo corso lo provano tuttora registi di fama mondiale, aperti a ogni problema di linguaggio cinematografico e per nulla alienati al prodotto di evasione: per esempio Tony Richardson e l'infaticabile Buñuel, coi recentissimi — almeno per noi — « I seicento di Balacava » e « La via lattea ».

Tony Richardson non è nuovo all'elaborazione di un tema storico, nel suo « Tom Jones », libera riduzione del romanzo di Fielding, il brio del racconto picaresco non era che un pretesto a squisite escursioni nel mondo settecentesco, tanto pittorico come letterario. Un colore sapientemente dosato, una ricchezza d'invenzione e di fantasia

del tutto eccezionali facevano perdonare certe frettolose risoluzioni narrative, d'altronde più scherzose che insolenti. Qualche citazione cromatica dal Clair di «Le grandi manovre» nulla toglieva all'originalità di un testo dettato da un uomo di cultura per un pubblico che la cultura ancora non rifiutava.

Tutt'altro discorso, quello che nasce da «I seicento di Balacava», e per tutt'altro fine: che è, per così dire, un processo alla storia. Non si gioca col passato senza spremere l'amaro sugo, nessuno crede più alle bravate individuali e collettive, all'eroismo per l'eroismo, alla maschera dei buoni sentimenti. Ne consegue che sul tema del prestigio nazionale (quello, nella fattispecie della spedizione inglese in Crimea) non è più lecito spargere allori. L'episodio di Balacava coi suoi ussari mandati al macello per l'inetitudine dei generali è, alla buonora, descritto senza «carità di patria», con freddezza dissacrante, fin dagli antefatti della strage, nelle caserme mattatoi dove «i culi rossi» perdono ogni dignità umana, fustigati e fustigatori, spioni e spiati. Essi hanno una sola libertà, quella di uccidere e di essere uccisi, sono fantocci che nelle gazzette gli illustratori del tempo disporranno in ordine di battaglia, disciplinati e sempre vittoriosi, a conforto dei londinesi della city e di Vittoria, graziosa sovrana dalle ampie materne gonne. Per avvicinarli ai nostri anni il regista si è servito di questi disegnetti elementari animandoli alla maniera di Walt Disney e innescandoli con la verità di uomini in carne e ossa, costretti a marciare allo scoperto sotto gli occhi di costernati nemici, quei russi che, dalle alture, esitavano a sparare nel mucchio. L'indignazione spegne la pietà, la guerra non è soltanto vergognosa, è anche ridicola. Così si rovescia l'artificioso tessuto della storia e Richardson raggiunge il suo obiettivo, lo stesso che Peter Watkins si proponeva nella sua «Battaglia di Culloden» mettendo alla berlina la criminosa stoltezza dell'ultimo Stuart, causa d'infinte sventure all'Irlanda e di degradazione all'esercito inglese. Ci pare che così interpretato il film storico stia riacquistando un valore determinante.

Recentemente, anche il vecchio Buñuel ha posto mano alla storia per un fine di accusa totale. Forse non è esatto definire film storico «La via lattea», strutturato su piani molteplici a riflesso di cogitazioni allucinate che mistificano il normale scorrere dei secoli e mescolano presente e passato in un unico fluire di mutazioni e ricorsi. Come ogni artista di forte temperamento, Buñuel tesse sempre la medesima tela, dipinta di funerei presagi sul destino di una umanità corrotta. Nessuna meraviglia dunque che i personaggi di questo film, non certo riuscito, migrino dall'una all'altra età perpetrando gli stessi orrori, coll'animus — e spesso le vesti — del cattivo prete e del diavolo, suo eterno terrore e tentazione.

L'antico «Intolerance» deprecava le crudeltà del passato illudendosi di averle sconfitte in virtù delle utopie umanitarie di Woodrow Wilson; «La via lattea» è un invito al rifiuto globale, una profezia beffarda di «tabula rasa». Attaccando il mito di San Giacomo di Compostella e presentandolo come un grottesco simbolo di superstizione, il regista vuol dimostrare che la nostra civiltà è irrimediabilmente finita. Alla volta del santuario, per secoli meta di pellegrini di tutta Europa, si dirigono oggi due pellegrini di nuovo conio, due lestofanti e vagabondi che sperano in abbondanti elemosine. Sin dai primi passi il loro è un viaggio nel tempo, per secoli remoti magicamente restituiti. Essi assistono all'esumazione del falso Giacomo, i cui resti, riconosciuti per quelli dell'eretico Prisciliano, vengono dati al fuoco; sotto diversi aspetti incontrano Satana e le loro avventure s'intrecciano con quelle di tutti i contestatori del passato: baccellieri aderenti alla riforma, d'un colpo tramutati in cacciatori moderni; i giansenisti in illuministi. Dovunque il dissenso si scontra con il conformismo ipocrita, bersaglio mille volte colpito e sempre in piedi; col fanatismo autoleSIONISTA, coll'autorità dei potenti, con la credulità dei deboli. I testi citati, avvertirà Buñuel, sono rigorosamente autentici, ma di senso rovesciato; così la mole del santuario è deformata da contaminazioni pietistiche del tutto inutili giacché esso è deserto di fedeli. Sfumata la speranza delle ricche

elemosine, i due barboni si prestano a realizzare le oscure profezie raccolte per strada, seguendo una prostituta accampata nei boschi, futura madre di due dissacratori definitivi o anticristi che dir si voglia.

Come s'è accennato, « La via lattea », non è un capolavoro, tutto teso com'è più all'attacco di un sistema che ai modi di combatterlo. Spesso le evocazioni storiche di cui è disseminato sono abborracciate alla lesta e intenzionalmente grezze. Valide e suggestive sono invece le sequenze dove interviene l'elemento surreale e onirico: quella, in ispecie, dell'osteria col curato novellatore di miracoli e persuasore occulto: una delle tante perso-

nificazioni diaboliche; e il grottesco mordentissimo dell'istituto di Bordeaux, interpolato dal corteo degli anarchici fucilatori del papa. Per tutto il corso del film, allusioni coperte e stridule accuse mantengono il clima di disagio e di sospetto tipico degli ultimi lavori buñueliani: qui, a volte, appesantito dal volontario uso di immagini oleografiche, tratte dalla più bassa iconografia devota. Valga l'esempio degli episodi evangelici in cui il Cristo, bel giovane riccioluto e paludato, contesta se stesso muovendosi e sorridendo con compiacenza, come un tenore di provincia. A conferma che solo un cattolico frustrato conosce a fondo la voluttà della bestemmia.

ANNA BANTI

© 1969 by ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA - Via Arsenalé, 41 - Torino

RESPONSABILE CARLO BETOCCHI

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

Prezzo lire 750

Spedizione in abbonamento postale - Gruppo IV