

L'APPRODO LETTERARIO

47

Rivista trimestrale di lettere e arti
N. 47 (nuova serie) / Anno XV / Luglio / Settembre 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. 47 (nuova serie) - Anno XV - Luglio-Settembre 1969

GIUSEPPE UNGARETTI	<i>Una poesia e due traduzioni da Ezra Pound</i>	pag.	3
NICOLA LISI	<i>Parlata dalla finestra di casa</i> (racconto)	»	7
CARLO BO	<i>Torniamo a Pea</i>	»	29
MARGHERITA GUIDACCI	<i>Su Christopher Smart e il suo « Jubilate Agno »</i>	»	47
CHRISTOPHER SMART	<i>Da « Jubilate Agno »</i> (trad. di Margherita Guidacci)	»	53
GIANNA MANZINI	<i>Ricordo di Paulhan</i>	»	61
PIERO PÒLITO	<i>Argomenti con letizia</i> (poesie)	»	65
SILVIO RAMAT	<i>Spazio e tempo nella poesia barocca</i>	»	71

DOCUMENTI

Poesia francese contemporanea: profili e tendenze da « Piccolo Pianeta » in onda il 20 giugno 1969 sul III Programma	»	89
--	---	----

RASSEGNE

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	»	99
ALDO BORLENGHI	» » <i>Narrativa</i>	»	102
LANFRANCO CARETTI	» » <i>Critica e filologia</i>	»	105
PIERO BIGONGIARI	<i>Letteratura francese</i>	»	108
SERGIO BALDI	<i>Letteratura inglese</i>	»	112
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	»	114
ANGELA BIANCHINI	<i>Letteratura spagnola</i>	»	117
CLAUDIO GORLIER	<i>Letteratura americana</i>	»	120
GIORGIO CHIARINI	<i>Lingue e letterature romanze</i>	»	124
GIORGIO MORI	<i>Storia e cultura</i>	»	126
ROBERTO TASSI	<i>Arti figurative</i>	»	127
EDOARDO BRUNO	<i>Teatro</i>	»	129
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	»	132

Illustrazioni: Tutte sulla Mostra del Simbolismo a Torino.

UNA POESIA
E
DUE TRADUZIONI DA EZRA POUND
di
Giuseppe Ungaretti

CROAZIA SEGRETA

*Si volge verso l'est l'ultimo amore,
Mi abbuia da là il sangue
Con tenebra degli occhi della cerva
Che se alla propria bocca lei li volga
Fanno più martoriante
Vellutandola, l'ardere mio chiuso.*

*Arrotondio di occhi della cerva
Stupita che gli umori suoi volubili
Con passi di sedurre le comandino
Irrefrenabili allo slancio.*

*D'un balzo, gonfi d'ira
Gli strappi, va snodandosi
Dal garbo della schiena
Divenendo, la cerva,
Una leoparda ombrosa.*

*O, novissimo sogno, non divieni
Per immutabile innocenza innata
Pecorella d'insolita avventura?*

*L'ultimo amore più degli altri strazia,
Certo lo va nutrendo
Crudele il ricordare.*

*Sei qui. L'oblio non mi rechi te
Che come la puledra ora vacilli,
Trepida Gambe Lunghe?*

*Da oltre l'oblio rechi
Da oltre il ricordo i lampi.*

*Capricciosa croata, notte lucida,
Di me vai facendo
Uno schiavo ed un re.*

Un re? Più non saresti l'indomabile?

DA ERZA POUND

DAL CANTO CX

Le purificazioni

*sono neve, la pioggia, l'artemisia,
anche rugiada, quercia ed il ginepro*

*E, o Artemide, in tua mente la bellezza,
come laghi montani nell'aurora,*

Di seta sono e spuma le tue dita,

Kuanon,

e la soavità lunga nel moto di lei,

riflessi salice e ulivo,

Adagio acqua di ruscello,

avverso topazio a pallore di sottofoglia

I lacustri flutti Canaletti

sotto turchese pallido più che non un cielo,

i rocciosi strati come da compasso arcuati,

è questa roccia magnesia.

DAL CANTO CXV

Gli scienziati terrificati

e si arresta la mente Europea

Wyndham Lewis scelse la cecità

preferendola al fermarsi della mente.

Notte sotto il vento in mezzo a garofani,

sono i petali quasi immoti
Mozart, Linneo, Sulmona,
Quando ciascuno degli amici avversa l'altro
come nel mondo si darà uno pace?
Le asprezze loro nel mio verde tempo mi distraevano.
Spiga vuota, finita
ma canta in eterno la luce
fulgore pallido sulla palude
dove il fieno salso sussurra di mutarsi del flutto
Tempo, spazio,
non è vita né morte la risposta.
E di uomo che ricerchi bontà,
facendo il male.
Nel mio proprio suolo
dove camminano i morti
ed erano i vivi di cartone.

NOTA — Ero a Harvard, ospite d'onore di quella Università, e con il giovane Andrew Wyllie, ancora studente e già il mio migliore traduttore inglese, e la sposa sua Christina, abbiamo tradotto questi due frammenti di *Canti* di Pound per manifestargli dalla sua terra il nostro affetto.

PARLATA DALLA FINESTRA DI CASA

di

Nicola Lisi

Uno fra i ricordi che non si è cancellato dal fondo della memoria è quello di uno dei moti insurrezionali, avvenuti sullo scadere del secolo scorso. In un pomeriggio di estate, per la strada del paese, gente infuriata dietro a una popolana, dal viso stregato, che agitava, in cima a un palo, il panno rosso di una bandiera, così tant'alto da vedersi, ai primi piani, di dentro le case. Raro qualcuno, alle finestre. Era di motivo alla rivolta l'avvenuto, in quei giorni, rincaro del pane alle botteghe. Causa la scarsità locale e non soltanto locale del raccolto nell'annata precedente, aggravata dalla esosità accaparratrice, cui la carestia sempre si accompagna.

Fu così che, nella cautela familiare, per la prima volta, intesi parlar dei socialisti. Poco più tardi conobbi quelli che, in paese, n'eran gli esponenti. Ora che da tempo sono morti nessuno li ricorda. Non così gli altri che videro la luce e in parte operarono di là dall'Appennino. In Mugello la più che secolare tradizione di pittori, poeti, musicisti, frati e preti umanisti (di pervenuti alla santità non ne conosco uno) è stata, forse, di vaccino alla troppo ardita, e come tale squilibrata, passionalità del sangue. La cui efficacia, però, sembra attutirsi. Nel vicchiese, per esempio, dove il Beato Angelico fanciullo si sentì ispirato a svelare, tramite la pittura, il segreto dei colori nell'eterno, si è avuta la protestataria scolastica esperienza di don Milani. E lui morto

il trapianto, in trasformata dilatazione parrocchiale, o comunitaria se si voglia, all'Isolotto, di là d'Arno, quasi di propaggine alle Cascine di Firenze. Don Mazzi, divenuto nell'acuirsi del conflitto, o disturna con la Curia, famoso a un tratto, nacque e passò la giovinezza in quel di Borgo S. Lorenzo, distante da Barbiana, dove operò e dove è sepolto don Milani, poco più di un miglio in linea d'aria.

I prototipi del socialismo, diciamo pur nostrano, era facile vederli assieme il martedì mattina: giorno, quello, della settimana, in cui il Pretore, nel Palazzo dei Vicari, al solito, teneva udienza. Specie quando si sapeva di un dibattito, genericamente inteso, tra poveri e ricchi. Da una parte o un boscaiolo o un salariato o uno, allora così facile a trovarsi, senza occupazione; dall'altra, nella interposta persona o del maestro di casa o del fattore, il nobile terriero. Capo di accusa, il più delle volte, la caccia in bandita. In questi casi e simili, difensore quasi d'obbligo il Pescetti, deputato in uno dei collegi di Firenze, ma di nascita marradese e cioè mezzo mugellano e mezzo romagnolo.

Avversario del Pescetti, l'Ungania, con lo studio a Borgo S. Lorenzo. Erano tempi, quelli, in cui la fama di un penalista veniva, se non del tutto, in massima, affidata alla facondia. Se l'intelligenza ad essa era conforme si avevano le quasi affascinanti figure dei « Principi del Foro ». E come tali conosciuti il Rosadi, il Pucci, il Sarrocchi e il Corsi, anch'egli deputato e anch'egli socialista, che al suo vero posto, e cioè in Corte di Assise, si può dire che superasse tutti. Ad ascoltarlo, anche soltanto parzialmente, poiché nella durata delle arringhe non si poneva limiti di sorta, rendeva l'idea di uno alieno persino da bisogni, mentre, invece, si sapeva che ne aveva e persino da annoverarli nella categoria dei vizi.

L'Ungania, invece, nei processi teneva ad essere conciso. Quasi come gli avvocati d'oggi. Egli aveva la particolarità, insolita a quei tempi, di concedersi un giorno di vacanza fra la settimana. Il giovedì. Memore, forse, di quando andava a scuola, alle elementari. Per il gusto innovatore di fotografare quanto in Mugello c'è, o c'era, di antico. Chi sui risultati di questo pionierismo volesse sincerarsi vada in una delle biblioteche fiorentine, di

preferenza alla Marucelliana, e chiedi la « Guida del Mugello » del professore Francesco Niccolai. Di sue fotografie, per di più firmate, ce ne sono a iosa. Suggestive quanto mai se di ville, parchi e fattorie. Non importa aggiungere altro, mi sembra, per capire come mai si godesse la piena fiducia dei proprietari in grande.

Talvolta che le cause, per qualche motivo giuridico, assumevano carattere di gravità maggiore, gli avvocati si presentavano in udienza affiancati, a coppie. In questi casi, spesso, col Pescetti era il Meschiari, repubblicano, poi deputato anch'egli, ma che sforzò gl'impulsi, che erano stati prima dell'interventista, sino ad invischiarsi nel Fascismo e per finire in quel cul di sacco che fu la Repubblica Sociale. Ad essi contrapposti, avvocati, se non addirittura di generazione, di mente liberale. Come il Carena e il Contri. Entrambi amanti pur anche della letteratura, sull'esempio del Rosadi, fra i sunnominati « Principi del Foro ». Anzi, questi, era da considerare autentico umanista; ricco anche di contenuti presentati con toscana, anzi addirittura fiorentina arguzia, che troppo spesso viene fraintesa per superficialità ed è invece di respiro al pessimismo. Fra i due, il Carena, forse, di maggiore dottrina; il Contri, caso mai, più battagliero. Del moschettiere aveva, ma in piccolo, persino la figura, e non escluso, di confacente, il pizzo. Dinanzi al Tribunale di Firenze aveva difeso, in circostanze sempre clamorose, il D'Annunzio, il Papini, il Prezzolini ed altri meno noti personaggi.

Nella occasione di una passeggiata, concessasi per rinfrescar la mente dopo uno degli interventi suoi in Pretura, s'invaghì di una casetta che un maestro muratore si era costruita per suo uso a seguito di un terremoto che aveva, più o meno, spaventato tutti. Come se non bastasse l'applicazione scrupolosa delle regole antisismiche l'aveva internata, di quasi una metà, sotterra. Nel frattempo del lungo lavoro, eseguito in massima parte con le proprie braccia, gli era venuta meno la paura, per cui, attratto dal denaro, la vendette al Contri. Questi, lasciata, a poco a poco, la professione, finì con l'abitarci non soltanto nell'estate, ma ininterrottamente. Forse gli piaceva poiché essa rappresentava, ai suoi occhi, la felice combinazione fra modestia e comodità di stanze e di servizi. Di suo, aggiunse all'esterno, fiori e piante.

Pochi, davvero, gli spazi di terreno prospiciente da lui lasciati vuoti. Persino la cimasa della balaustra sulla strada n'era occupata tutta. Di là oltre, specie all'epoca della fioritura, egli sostava spesso in attesa di attaccar discorso con qualcuno di conoscenza che, sotto, nella strada fosse di passaggio. In tal caso si levava in punta di piedi per la necessità di mostrare, subito, salutando, il viso.

Giungeva il Pescetti, di solito, con la diligenza, da S. Piero a Sieve. La linea ferroviaria tra Firenze e Faenza subì, poi, al passaggio dell'ultima guerra, devastazioni tali che si ritenne dai tecnici economico riattivarla soltanto parzialmente. Prima, in antico, i vagoni di terza classe, legnosi, affumicati, con in alto, al centro, sempre oscillante il lumino a olio, furono gli androni di ritrovo della gioventù studentesca estrapaesana. All'epoca di quando, sul selciato, davanti alla stazione, con mio padre, in attesa del treno, fra l'ambivalenza dei binari, sperimentavo, quasi sensibilmente, la bipolarità del bene e del male. La metafisica, sebbene non me ne rendessi conto, già mi entrava addosso.

Da grande, pensavo, avrei fatto il capostazione. L'automobilismo cominciava a farsi vivo allora. Con l'unico esemplare nel Mugello della macchina scoperta del Martini Bernardi, padrone della villa a Votanidi. Egli al volante e, sedute dietro, impettite di silenzio, la moglie, una russa da lui sposata tramite un annuncio sul giornale, e la governante. Il Martini, per la vasta fissità degli occhi e per la barba a spaglio, ricurvo sulla persona sì da mostrare poco più della testa, rendeva l'idea di un essere fra quelli rimasti a sé, perplessi, di sulla scala dell'evoluzione. Però la gente indigena, sebbene egli parlasse poco o punto, ci aveva confidenza. Non rare le persone che gli facevano cenno di fermarsi, prese dal bisogno. Certo, in quei casi, era indispensabile dar prova di coraggio. Poiché il Martini con colui o colei che gli saliva accanto si prendeva, immancabilmente, la solita rivalsa. Guardando di sottocchi per vedere l'effetto, premeva sempre al massimo l'acceleratore.

Spesso, sulla diligenza col Pescetti, proveniente da Barberino e salito, per l'accompagnamento, a S. Piero a Sieve, c'era Dante Giorgi, ingegnere

o perito agrimensore a seconda della stima fra la gente. Nei confronti del Pescetti era considerato, ma in definitiva a torto, socialista in minore. Quale mugellano poi, indipendentemente dalle udienze, faceva, di tanto in tanto, visita ai compagni. A suo criterio non significava nulla se, pure a cavallo, anche i nobili, dalle ville, andavano a diporto. Anzi ci teneva che il suo fosse di razza. Nato dal medesimo stallone di quello che montava la quasi amazzone Evelina, nome alato che le stava bene perché snella nella persona e sottile in viso. Sul Giorgi c'è da aggiungere che era di famiglia benestante. Sono le classi a darsi la mano più che non si creda. Di media statura, ampio di spalle, il volto in tirare, l'occhio volitivo. E con un neo peloso sulla guancia destra. Vestiva di nero, compreso la cravatta. Questa floscia, semplicemente annodata a fiocco. All'anarchica o, per stare più al concreto, alla Pietro Gori, un elbano, che dell'anarchia era ritenuto il massimo esponente qui da noi in Italia. Dalla rinfrescata in poi, nero anche il mantello.

Dei fasti o nefasti della anarchia io ne conservo un drastico ricordo. Ero seduto per terra nel salotto della casa nativa e, con il martello, raddrizzavo un chiodo, quando mia madre, che s'era affacciata alla finestra, si volse indietro, ansiosa, a dirmi di un vociferio, da cui era riuscita a capire che certo Bresci, di Prato, aveva ucciso il re buono, Umberto. Io non so in forza di quale sentimento dalla notizia restai turbato al punto che, invece di battere sul ferro, mi battei sul dito. Lo stesso, vedi la coincidenza se non dei motivi degli effetti, un par d'anni dopo che, sempre col martello, questa volta imbullettavo il legno di una cassa da petrolio smessa. Allorché mia madre ebbe a darmi la notizia che aveva lasciato il seminario mio cugino Bruno. Sembrava, allora, cosa grave; assai più di sapere oggi che un prete volontariamente si sconsacra e, pare rimediando a tutto, prende moglie.

Penso che il Giorgi, con quel suo modo di vestire, determinasse, latente, una influenza tanto su di me che sul Bargellini. Il cui padre si era trasferito, con la famiglia, prima a Barberino poi, di lì poco lontano, a S. Piero a Sieve, attratto dall'idea di un cambiamento di fortuna per la scoperta di nuove cave di lignite. Correva voce che, all'esame iniziale, il grezzo non fosse della

solita infima qualità detta piligno. La quale, si sa, è il risultato della disintegrazione di foglie e rametti, non di grossi tronchi come occorrerebbe al pregio delle calorie. Se l'aspettativa del padre di Bargellini e di altri andò delusa ciò dipese dal non avere essi abbastanza riflettuto che di presidio al macero era stata acqua di lago anziché di mare. E per giunta di un lago scarso di fondale e perciò anche di sommovimenti. Si parla e si scrive, in questi tempi, che abbia ad essere in parte reintegrato con lo sbarramento di una diga sull'alto della Sieve. Parrebbe di garanzia sicura per l'approvvigionamento idrico a Firenze. La città si vale dell'acqua dell'Arno mentre vi si adagia in mezzo e quasi vi si impaluda durante i mesi caldi.

In me, del Giorgi, più poté il vestito e la cravatta, in Bargellini più poté il mantello. Anche se non ce ne rendevamo conto quella fu la realtà di quando ci ritrovavamo a far progetti di possibili riviste letterarie, sul marciapiede di via Cavour, da S. Marco al Duomo. Però, sempre a proposito dell'abbigliamento, avemmo anche iniziative nostre. Il Bargellini, per esempio, nelle scarpe rialzate in punta, e in estate, quand'era giocoforza andar senza mantello, nelle giacche e pantaloni stilizzati sulla eleganza della persona stessa. Ed io nel completare il nero, nero anche il cappello fatto su misura, poiché la tesa aveva da essere proporzionata al vasto giro da includere la massa dei capelli. Dirò anche che a farmeli tagliare non valse neppure, per un certo tempo, il Regolamento Militare in guerra. In Val Lagarina, per questo, da alcuni del Comando Divisionale ero guardato a vista. Si tergiversò ad impormi l'ordinaria tosatura per la mia nota amicizia con un'autorevole crocerossina. Sulla sera, in riva all'Adige, nelle ore comuni di riposo, lei ed io parlavamo volentieri assieme di giovinezza e di buddismo.

Ho saputo, di recente, che mantelli del Giorgi, per iniziativa della moglie, ben inteso senza che egli lo sapesse, non appena smessi, fors'anche fatti smettere anticipatamente, erano dati di corredo ai ragazzi di famiglie bisognose che andavano per seminaristi. Mi diceva don Agresti di conservare ancora quello che si ebbe e di averne fatto uso anche in recenti giornate fredde. È probabile che l'indumento sia, ormai, passato ad altri, almeno dacché, non è molto, all'Agresti è stato affidato l'incarico, a mio criterio

molto saggiamente, di Rettore al Seminario di Firenze. È da escludere che in un locale di educazione religiosa, oggi, possa mancare il riscaldamento. Sia da parte del clero che dei fedeli si ha ormai un altro concetto, sembra più evoluto, della penitenza. E, bisogna precisare, da prima del Concilio. Ma non ancora quando, anche in rappresentanza degli amici Valeri, Alvaro e Bontempelli, avevo occasione di andare dall'allora rettore Bartoletti, che della nostra nuova edizione dei Vangeli era il consulente. Egli l'ho in memoria nell'atteggiamento di chi soffra, più del normale, il freddo. Alto, magrissimo e un poco ricurvo, specie nello strofinarsi una mano all'altra.

Fra Barberino e Settimello, dov'è nato, anche se la distanza è poca, c'è la salita della Cavallina, un tempo, con la cattiva stagione, di effettivo ostacolo agli scambi, di tutti i generi, fra le due parrocchie. Ora che mi è noto del passaggio del mantello dal Giorgi all'Agresti, mi piacerebbe saper dal Bartoletti, Vescovo di Lucca, se per caso non abbia usufruito, sull'inizio della vocazione, di pari beneficio. Se sì, ma ne dubito per la difficoltà ch'ho detto, la coincidenza sarebbe significativa e bella. Mi riferisco alla scultura, nota non soltanto ai lucchesi ma alla maggioranza delle persone colte, sulla facciata della chiesa primaziale, il Duomo. Essa, come meglio non si potrebbe, esemplifica la sublime e, anche per molti, certo, commovente storia di quando Martino, cavaliere romano della guardia, con un taglio netto della spada, cioè senza esitazione, divide l'abbondanza del mantello, con un casuale, ma rattappito povero di strada.

L'arrivo del Pescetti per l'udienza era salutato a voce e a gesti dai compagni. Con più risolutezza da un coltellinaio, forzuto, che molto volentieri anteponeva al suo mestiere altre occupazioni. Specie, in casi gravi, quella di assistere gli infermi. Non erano allora d'uso le lunghe degenze degli ammalati in ospedale. Da parte dei Comuni si perseguiva la massima oculatezza pur di chiudere il bilancio o in attivo o in pari. Della presenza di un uomo valido, dunque, la necessità nei casi, assai frequenti, delle polmoniti. Senza il rimedio moderno della penicillina capitava al malato di andare fuor di sé dalla gran febbre e con ciò aumentava il rischio di morire allo scadere dispari dei giorni. Il primo morto di polmonite che ebbi a vedere fu il

marito di una zia, sorella di mio padre. Egli la prese, pare, da un colpo gelido di vento, mentre che, a cavallo in costume di soldato romano, sfilava per le strade del paese, nella processione quinquennale del Venerdì Santo. La Pasqua cadeva, in quell'annata, a marzo. Mese, si sa, pericoloso, da prendere ogni sorta di malanni, ma anche ricco, per compenso, di soprannaturale. E per dire della processione, tutti vi prendevan parte; non meno, certo, la gente che, compatta, veniva dai dintorni. In tanta e così unitiva partecipazione accadeva anche che già si respirasse aria, vorrei dire, pentecostale. Per la presenza delle Confraternite o Compagnie della SS. Trinità: ciascuna, è noto, nella parrocchia di origine, vessillifera dello Spirito Santo. Fra tutte privilegiata la nostra, del paese, per il colore rosso fuoco della veste, d'eccezione al bianco, per essere stata tenuta a battesimo, in persona, da S. Filippo Neri, che delle suddette Compagnie, in vita, si fece zelatore. Però ce n'era una d'origine più antica. Da un belvedere nel pubblico giardino, quasi prediletta, la stavo ad aspettare. Là davanti, una alternanza di convalli e perciò di corsi d'acqua, nel paziente filo conduttore della via maestra. Prima e poi, ciascuna a sé, le Compagnie di Montepoli, di Marcoiano, di Lumena, di S. Gavino, di Gabbiano e di Sant'Agata, questa, appunto, singolare per la teoria degl'incappati di color celeste.

Sant'Agata era allora un villaggio in aspettativa di diventar paese. La compagnia in parola di S. Jacopo Maggiore è, sin dall'antico, derivata da quella della Visitazione detta anche di Piazza, della cui sede, dopo che fu rubata l'Immagine robbiana, non rimane nulla. La vicenda non si sa come si svolse. I due angeli adoranti sono a una parete del Bargello. Inclinati come i lati uguali di un triangolo dissolto. Mentre la Madonna, cui virtualmente perseguono nella genuflessione, si trova in un altro museo e di là dal mare. Chi dell'assieme, qual'era, volesse farsene una idea vada, o torni, al santuario francescano della Verna. Lassù, nella chiesa grande è il bassorilievo dell'Annunziazione. Nei limiti della predella di altare vi si avvicini pure. La terracotta è simile, anche d'impostazione, all'altra che fu santagatese. Ma in bellezza non poco, certo, la trascende. Anzi son sicuro che non si sbaglia a ritenerla, fra le quasi innumerevoli madonne robbiane, il capolavoro. Nella pienezza

dei silenzi bicolori è la verginità perenne di Maria. Torna bene avvertire, a questo punto, che non esiste riproduzione che conservi in pari grado quella virtù d'evidenza sì preclara. Massima poi dal seno al volto. Ma io credo, e temo, a dir di Lei avere già speso le mie scarse possibilità di sentimento. E per chiudere dirò che rimasi soddisfatto nel toccarle la punta del piede, che sporge appena appena dalla veste. E allora mi sono, non so proprio da quale lontananza, rammentato che il gesto semplice è di per sé preghiera.

Fu quello di Sant'Agata il primo furto, se non sbaglio, di arte sacra avvenuto nel Mugello. Era d'estate e di mattina presto, a giorno. Squittivano, nella stretta dell'aria parallela al corso, rondini fameliche. Dal letto le ascoltavo nella apposizione di massima quiete delle figurine umane d'ombre riflesse, dalla strada, sul soffitto, presso la finestra. Quando, appunto, mi si diede la notizia del rubamento avvenuto nella notte. Sarebbe il caso di dire, se idoneo nel riferirsi a ladri, e per di più a ladri sacrileghi, che Madonne di pregio artistico fossero, per essi, sparse, a disposizione. Non c'era, invero, granché da camminare all'aperto per raggiungere un tabernacolo, e col preavviso dei cipressi da non si sbagliare. D'incanto la simbiosi fra la coloritura chiara, perché innocente, degli smalti e le messi dei campi, specie se le piante da frutto in fioritura. Fu nella attesa al belvedere che intuì di istinto ciò che divulgo ora: una mistica, o quasi mistica, equazione, i cui termini di uguaglianza erano e sono il bianco rosso delle compagnie trinitarie e il celeste della santagate. Si noti che S. Jacopo e S. Elisabetta erano congiunti con lo stesso grado di parentela alla Vergine Maria.

Può darsi che a causa degli effetti conseguenziali al materialismo mi si possa obbiettare di parlare a vuoto. Nel qual caso potrei, anche se con dispiacere, persino convenire che per quanto, nella religione, si attiene al simbolismo delle cose, molto, se non tutto, abbia a finire tra le cianfrusaglie. Gli stendardi, i parati in accezioni varie, le cappe, appunto, delle confraternite, e tant'altro che sarebbe, forse, lungo enumerare. Ma però che, in tal caso, l'antico finirà col riapparire non restaurato: nuovo. La umanità vive ormai in un tempo di lunga, macerata transizione. Anzi sulla scolta, seppure di se stessa ignara perché contrita fra le agitazioni, d'una gioventù tornata

a rivivere la perenne novità del mondo tende a configurarsi il terzo regno corrispondente al terzo tempo dello Spirito Santo, del quale diede annunzio Gioachino da Fiore più di settecento anni fa. Impari, dunque, l'amico La Pira, se in ascolto, ad avere pazienza con le profezie. Eppoi non si creda che dal belvedere non avessi avuto altri pensieri, e non saprei se di maggiore o di minor vaghezza. Di uno, per esempio, sono sicuro. Cuore e sguardo, di conserva, su di una casetta, nella sottostante piana, in costruzione allora. Ad opera finita, d'indeterminata, dunque, prospettiva, per starci, non andarci a stare, insieme alla Maria, mia coetanea e mio primo amore. La mentale circonferenza di purezza attorno escludeva ogni altra congettura.

Per una più vasta apertura sulla stessa parte del Mugello, dalla siepe bassa sulla via maestra, passato subito il paese per chi venga da Firenze, subii, e con replica negli anni, affine suggestione. Non a primavera, ma in autunno. Con l'apparizione, sul crinale della Calvana, là a ponente, di una fila di lumi, tramontato il sole. Di quel che vi si commemorasse o si celebrasse, nessuno, fra i pochi del resto che come me stavano a vedere, aveva notizie. Un sol dato di fatto del lunario: la coincidenza con la festa di Santa Orsola. L'idea, però, di una qualche relazione mi è venuta quando, con gli anni, più volte, visitai, a Venezia, il Museo della Accademia. Là, davanti alle grandi, anche in superficie, pitture del Carpaccio col susseguirsi, da una stazione all'altra, della vicenda movimentata in un crescendo di avventurata pace sino allo sbarramento d'un fiume di sangue. Erano undicimila, non una, si pensi, le vergini a cui, dopo il fuggitivo pellegrinaggio per mare e per terra, mozzarono il capo. In ogni circostanza, esse, guidate dalla giovane Orsola che non si sbaglia a proclamare, se possibile, più vergine di tutte. Buon per il pittore che riuscì a rappresentarle con fedeltà interiore e minuzia di particolari, dando così di ciascuna, in Orsola, la più bella e quindi anche la più vera fra le testimonianze.

Quel tale di cui parlavo dianzi, votato, più che altro, all'assistenza degli infermi e nella fattispecie, per la drammaticità dei casi, come ho detto, a quelli con la polmonite, si chiamava Goligo. Non ne sono certo, ma è probabile che questo soprannome fosse di richiamo, esterno come si capisce, alla biblica figura del gigante Golia, esemplificato nel libretto, allora diffuso

nelle famiglie per leggersi a veglia, della storia sacra. Nabuchodonosor, per esempio, quale lo vidi effigiato in trono, del tutto, e son tant'anni, non m'esce di mente. Mi rifiuterei persino dal farmene una immagine diversa, come potrebbe capitare dall'invadenza casalinga della televisione. Non dico del cinematografo, al quale vado sempre meno pur avendo avuto, nel cerchio degli amici, già fama di intenditore. Sarà, forse, utile spiegare, a proposito dei soprannomi, che c'era, o era come se ci fosse, in paese, un genietto ozioso e come tale capace di spargere alla chetichella le divertite interpretazioni sulle particolarità delle persone.

Goligo, si faceva, di fra i compagni, largo per aiutare il Pescetti a scendere dalla diligenza. Di giustificazione a tanto zelo anche il fatto che il Pescetti, da bambino, aveva avuto la poliomielite e colpito ad una gamba era rimasto zoppo. A completare il ritratto aggiungo che di temperamento egli era un estroverso; come estroversi, di massima, sono gli uomini politici più cari alle folle. Per la immediatezza degli approcci, dunque, riscuoteva successo di fiducia anche all'infuori delle distinzioni di classe o di categoria. Ad esempio col clero minuto per quanto potesse occorrere presso gli Economati e, quel che più conta, presso i Ministeri. In tali casi restava sottintesa la garanzia reciproca della discrezione. Era di là da venire il Partito Popolare di don Sturzo, ed i liberali, come sempre, davan soggezione.

Al Pescetti stava particolarmente a cuore il rimboschimento di Monte Morello. Non foss'altro perché l'abitato, corrispondente al suo collegio elettorale, n'era sulla pendice cittadina. Inoltre da una finestra di casa vedeva il Monte e, dall'altra, il poggio dell'Incontro, selvoso da sempre. Così, tanto per informare chi non lo sapesse, aggiungo che le soprannominate alture sono fra le più care ai fiorentini. Semmai meno l'Incontro, sede antica di eremiti e frati poverelli coordinata poi in convento a scanso di troppe ingenuità, a sé stanti iniziative. È, dunque, più facile che l'occhio, così spesso inquieto nel veder le cose, abbia a rilassarsi su Monte Morello. Proverbiale le nuvole se lo coprono del tutto o, come s'usa dire, gli mettono il cappello. Se invece, caso più frequente, come su di un palcoscenico, restano sospese, suggeriscono l'idea di una pantomima.

Il Pescetti, in Parlamento, sollecitò l'approvazione della Legge. Con la stessa lena però non intese adoperarsi per estenderla a quella parte, centrale, dell'Appennino, di cui il Morello, quale contrafforte, è da considerare semplice appendice. Ciò per non andare, pare impossibile fino da quei tempi, contro gl'interessi di Partito. Nelle campagne i contadini avevano in uggia gli alberi improduttivi, e per non dire in odio. Li consideravano da nobili o da frati. Non che fra gli uni e gli altri facessero tutt'uno, ma perché ad essi erano, personalmente, note le foreste di Camaldoli, della Verna e della Val-lombrosa. Per avere io detto a un contadino della epigrafe a Camaldoli che ricordava un monaco defunto del suo stesso cognome egli, dopo essersi, con non so chi informato che era suo prozio, se ne andò a piedi, dai monti, per farsi vivo con l'Abate, nel caso, da lui ritenuto probabile, di una eredità da prendere o spartire.

Era, una volta, bramosia, durante la preparazione annuale del terreno pel rinnovo, di sconfinare nelle maggiatriche e nei boschi, bene inteso nel caso di una stessa proprietà fondiaria. Altrimenti era cosa che non poteva neppur venire in mente. Del resto le linee di confine apparivano evidenti a prima vista. Contraddistinte da ciglioni o, più spesso, da torrentelli e fossi. Come se non bastasse anche da cippi rudimentali, seminascosti fra l'erba, ma però avvalorati, come meglio non si potrebbe, da cipressi. Con l'abbandono dei poderi, tutto a un tratto non si badò più a nulla. Tal quale, press'a poco, che se la terra, ancorché coltivata, fosse diventata o deserto o mare. Nella storia degli uomini, a distanze di tempi più o meno secolari, avvengono di queste cose. L'accanimento con il quale si difendevano i confini, senza neppure tener conto né di amicizie né di parentele, si è concentrato ormai, direi, nell'astratto delle nazioni in tema di potenza. Si veda, per esempio, ciò che sta avvenendo ora sulle linee di confine segnate dal corso dei grandi fiumi Giordano, Amur ed Ussuri. Digni, a cominciar dai nomi, di sacrale riverenza. Del Giordano si potrebbe persino dire che vi scorra acqua lustrale. Sui quali, eccitandosi dell'orgoglio proprio e soprattutto altrui, arabi, ebrei, asiatici, si azzuffano tra loro. Persa la vita, almeno per quanto si attiene alla pur vagheggiata speranza terrestre, hanno perso tutto. E chi sa come, invece, si sentirebbero contenti, nella comunità dei traffici, di darsi la mano su

quelle stesse sponde, e i più poveri o meno dotati d'inventiva nel ritrovarsi a pescare insieme: pare che nei citati fiumi, e specie negli ultimi due, di pesci ce ne sian finché si vuole.

La dilatazione del seminativo, almeno da noi, veniva fatta nella prospettiva di un poco più di pane e un poco più di polenta. Anche per la intraprendenza di taluni fra i grossi proprietari si ebbero rapidi gli appoderamenti. Me ne resi conto di persona quando, a lungo, fui costretto ad indugiarmi sui registri catastali, risalienti all'epoca di Napoleone. Per i terreni, di volume in volume, invariabile la qualifica di boschivo, mentre a me risultavano coltivati a grano, a formentone e persino a viti e olivi. E poiché non mi si era ancora presentata l'occasione, da quando, ed è da molto, parlo e scrivo, di entrare in argomento, voglio dire di una carica umana, serbata, col tempo, in quei registri. Nella congerie delle variazioni sono anche storie, abbastanza esplicite, seppure indirette, di vicende familiari, le quali vanno, appunto, dai mutamenti di fortuna alle nascite e alle morti.

Dalle conversazioni, a tavola, fra mio padre e i suoi fratelli venni, poi, a sapere che i comprensori sulle pendici del Passo del Giogo sarebbero stati trasformati in abetie, a cura e spese del Governo. E che erano da fare invidia i proprietari di tali vaste zone, destinate sino allora alla pastorizia, perché passato che fosse il vincolo temporale essi, o gli eredi, ne potevano fare la sterzatura in proprio. Nel sentir chiamare in causa nomi di persone, in dipendenza di quella novità, i miei orecchi si fecero più attenti. Specie al nome del Pescetti, nell'eccezione, questa volta, a Roma, di persuasore occulto, e più ancora, forse, per colui che pareva dovesse essere chiamato a dirigere i lavori, a me noto in quanto padre di una brunettina, con la quale, se ci ritrovavamo, casualmente, per la campagna soli, fra di noi era tutto poetica natura.

Sembrava certo, allora, che la pace fra le nazioni, nel sempre sottinteso ambito europeo, non sarebbe mai venuta meno. C'erano, sì, dimostrazioni studentesche per l'irredentismo, impedito piuttosto docilmente dalla polizia. Io andavo, in quelle circostanze, per mio conto, in vena di tutt'altre cose. Si capisce che in tanta disponibilità di animi e di tempo, i lavori, sia pubblici che privati, fossero eseguiti con metodo, perseveranza e, soprattutto, con

onestà, di cui, ormai, resta impossibile di trovar riscontro. Nell'aspettativa millenaristica di pace s'intese anche la guerra del 15-18. Si era giunti alla accettazione di un ultimo, cioè definitivo sacrificio per la liberazione delle terre di confine dall'imperio di tiranni, nella fattispecie da Francesco Giuseppe e da Guglielmo II. Ora, a cose fatte, pur anche nella loro figura, arcaica e militaresca, in paragone a quelli che son venuti dopo, sembran personaggi da novella. Io fui chiamato, come ancor si dice, sotto le armi. Cominciai da sottotenente del Genio dopo breve corso di esercitazioni, per le quali mi trovai, fra l'altro, a marciare fra anditi e cortili, spesso a fianco a fianco con gli anziani, venuti volontari, fra questi l'obeso conte Volpi e lo smagrito professor Serpieri, entrambi, poi, tra i ministri più accorti del Fascismo.

In attesa di essere inviato al Fronte ebbi l'incarico della requisizione o incetta del legname. Consisteva nell'andare giornalmente in una delle stazioni, di strade ferroviarie secondarie, qua e là, dell'Appennino a prenderne in consegna. Un motivo di urgenza militare, ritardato a quell'autunno, come che l'inverno sulle Alpi non fosse stato da attendersi in quell'anno. Io stesso, poi, avrei dovuto sperimentarne la crudezza sull'Altissimo di Nago, dove rimasi, ininterrottamente, a lungo, con la sola evasione d'animo, tramite la vista, del lago di Garda.

Partivo, dunque, dalla stazione di Firenze di buon'ora; spesso solo nello scompartimento di prima classe, prescritta agli ufficiali dal Regolamento. Verso le colline e i monti. Concedendomi al visivo restringimento degli spazi, mi accadeva di pregustare il senso quasi panico della immedesimazione al vertice delle cose. Che ciò avvenisse nell'alternativa di consapevolezza per quei luoghi, o Mugello o Garfagnana o Casentino o Volterrano, non mutava nulla. Ma bastava che giungessi a destinazione, anzi che mettessi, dal vagone, il piede a terra, per la controparte. Ero il Comandante, ero l'uomo scrupoloso in mezzo ai tre o quattro soldati, miei aiutanti, e agli occasionali appaltatori: dapprima tutti a guardare la catasta del legname in tavole, senza far parola. Ma una sospensione che durava poco: sintanto che non ordinavo di dar corso alle operazioni. Si procedeva, allora, dalla misu-

razione della catasta, quale geometrica figura, alla scelta di pezzi campione per la controprova, assai più impegnativa, del peso specifico.

Ed ecco in proposito una confessione. Fra me, la compiacenza di riconoscere la specie del legname all'odorato o, come si dice più comunemente, a fiuto. Ci tenevo alla perfezione di quel senso, che oggi stimo men degli altri. Ma forse la squalifica dipende dal fatto che esso è l'unico ch'ho perso. Non sarebbe, penso, neppure sbagliato credere che improvvisamente mi fu tolto. Quel che so per certo si è che avvenne dopo un bagno in mare, nella stagione ancora troppo fresca della primavera. A Follonica, in Maremma. Incitato persino a non rasciugarmi da un più giovane compagno, che era campione di nuoto e che del suo spirito di avventura, in ogni caso, dette pubblica e famosa prova, poi, da prigioniero. Però di taluni profumi n'ho un ricordo che mi torna definire esistenziale. Per esempio del giglio, della rosa e del gelsomino. E più del geranio, ch'è speciale, a parer mio, fra quelli che mi dico irregolari. Ne ho avuto conferma dalla lettura di un volantino a cura della Provincia di Pistoia, sul cui territorio operano i maggiori conoscitori delle piante di ornamento e perciò anche di non poche novità sugli animali. Vi si fa invito alle donne delle case rurali, che prima della espansione dei consumi si chiamavano massaie, affinché intensifichino la coltivazione del geranio, dal cui odore — è provato — la vipera rifugge. Odore, lo confesso, simile ad un altro, anonimo, che ho nel sangue, né saprei pensare dove altrimenti accantonato, il quale di tanto in tanto, quando non me lo aspetto, mi si fa sentire.

Nella circoscrizione territoriale del Corpo d'Armata non si usciva dalle stesse qualità di legni. O il quercio o l'abete o il castagno. Ai cipressi, per lo più intorno, com'è noto, ai camposanti, alle case coloniche, alle chiese, ai tabernacoli e alle ville, allora, ma anche poi, nel corso della successiva, e così indiscriminata guerra, si portò rispetto. Se da uno sguardo d'orizzonte la quantità può sembrar diminuita, ciò dipende da una malattia, il cui parassita è stato importato, dicesi, d'oltre Oceano. Se non si scoprisse una sostanza capace di annientarlo — e rimane la difficoltà delle irrorazioni a quelle altezze — la Toscana si uniformerebbe presto alle altre terre. Forse, allora, anche il suo stesso genio, in un comune denominatore esulerebbe.

Già le venne inferto un colpo nei suoi boschi con la epidemia di una specie di fibroma che distrusse, qua e là, interi castagneti. L'anno scorso son dovuto arrendermi all'idea di fare abbattere un cipresso, di lato alla mia casa di campagna. Mia moglie, ma io no, sperava che da quella malattia miracolosamente ne guarisse. Nel suo pur languido aspetto gemeva sangue, resina, dalle piaghe apertesi sul fusto. L'avevo piantato io stesso, al rinnovarsi della speranza comune a tanti nell'immediato dopoguerra. Era così cresciuto che mi dava soddisfazione quando, in estate, uscivo fuori, di mattina presto. Ne ho lasciata la capitozza, segata all'altezza di un metro circa, su cui mi siedo la sera a meditare ch'è finito il giorno.

Durante l'incetta mi capitò persino di aver da prendere in consegna tavole di pioppo. Non chiesi al Comando Territoriale quale particolare uso se ne facesse al Fronte. Forse è probabile che nessuno sarebbe stato in grado di darmi la risposta. La qualità richiesta era quella che ha conservato il nome latino di *Populus Alba*. Ogni volta che mi capita, com'è ora il caso, di doverlo pronunziare, esso suscita in me tale eco dal profondo che ha concordanze di armonia con l'ormai quasi dimesso, in chiesa, canto gregoriano. Quando ero ragazzo, quegli alberi a fila lungo i corsi d'acqua mi sembravano solitari avvii al Paradiso Terrestre, e per farne il pieno elogio non aggiungo altro. Sul selciato del piazzale, esaminavo le tavole di saggio, che facevo estrarre dalla catasta, su mia indicazione. Per veder meglio le portavo, una alla volta, sulle braccia dove era maggior luce. Se possibile, dove batteva il sole. Davo il beneplacito con soddisfazione quando la superficie non ammetteva dubbi: di un grado appena, meno dell'argento.

Le foreste e i boschi furono, dunque, ad effetto della guerra, o più o meno, manomessi. Ma non distrutti, come in gran parte avvenne, con quella successiva, a causa della tanto mai ostica ritirata dei tedeschi. Al nodo del Giogo per esempio: scelto a caposaldo della linea di arretramento che andava, di traverso, dall'Adriatico al Tirreno. Cosa che a me sembra impossibile ancora che ne parlo. Perché da giovinetto mi partivo, a piedi ben s'intende, di nottetempo per andare dal paese al Giogo e dal Giogo, a erta, sul Monte Guerrino: con la vista dei due mari, se il cielo, all'alba, era sereno. Per scacciare i tedeschi, abbarbicati al suolo pietroso più della sterpaglia, gli

Alleati si valsero di una incessante alternativa fra cannonate e bombe. Delle ormai già adulte abetie rimase visibile, a guerra finita, lo straziato e anche pure, di relitti, straziante cimitero, di cui le virtuali cime erano, semmai, di rincrescimento all'indigeno, dato che egli fosse tenero di cuore.

Un poco più in basso, dove un poggio a largo respiro di prato stabile, lo stesso che le alture, domina la valle, gli americani, in memoria dei non pochi che in quelli, ad essi, del tutto sconosciuti luoghi, erano morti, fecero innalzare un monumento. È raro, quasi impossibile, che si confaccia a una scultura la indeterminatezza degli spazi. L'autore, pur non essendo affatto un genio, se ne rese conto, per cui ci volle, dietro, un chiosco semicircolare. Alla base del quale, di comodo e di ornamento, fu murata una panchina. Il chiosco, ad opera finita, risultò anche di protezione al soffiare, diretto, della tramontana. Essa, lassù, spesso, ha tanta forza che a mala pena, all'aperto, ci si regge in piedi. Eppure una notte, di pieno inverno, che quel vento gelido soffiava a non so quanto all'ora, alcuni surriscaldati d'odio si avventurarono a disfare il monumento. A parte il pietoso significato, l'ho già detto e lo ripeto, non ci stava bene. Ma per il comodo della panchina serviva di convegno alpestre a non scarse coppie d'innamorati. Seduti in laccio di vita, del quale, certo, si poteva credere che persino quel simbolico soldato avesse nostalgia, si godevano il riposo della bella vista, nei ricorrenti intervalli degli abbracciamenti per ripigliar fiato.

Il Pescetti, e tutti quelli che, direttamente o indirettamente, avevano contribuito all'attuarsi dei rimboschimenti locali, da tempo erano morti. E poiché, a mio modo d'intendere, la morte è accidente della vita, torno, senza farci caso, indietro di quanto occorre sino a ritrovare il Pescetti stesso che, framezzo ai compagni, si avvia dalla Piazza al Palazzo, per l'udienza. Era quel breve tratto di occasione per richiamare interesse sulla sua persona anche nella gente di passaggio. Ci riusciva, alzando la voce sino a farla su tutte dominante. Se necessario persino s'impuntava sulla gamba buona per un aumento di statura. E così le drastiche battute. Nel rispondere, per esempio, a Goligo che lo sollecitava a far presto perché l'Ungania era già in sala delle udienze, gridava che stesse pur tranquillo: non sarebbe mancato il tempo di svergognarlo prima e seppellirlo poi sotto la valanga delle sue

invettive, insieme a quanti, di parte lesa e testimoni, avessero inteso di farglisi compari in difesa della consorteria.

A noi ragazzi l'accesso alle sedute era vietato. Non importava nemmeno dire rigorosamente. La Legge, sino alla venuta del fascismo, si uniformava al modo di intendere delle persone adulte. Io però, talvolta, mi abbandonavo alla lusinga di seguire, dentro il Palazzo, il gruppo di fede socialista. Dalla porta laterale, cui si entrava, fino al piede della prima branca di scale. Lassù davanti, per tutta l'altezza dal pianerottolo al soffitto, la figura di S. Cristoforo, in affresco, nella perentorietà della espressione, m'intimava l'alt. Con il Bambino Gesù a cavalluccio sulle spalle e l'acqua del fiume poco più che a mezza gamba non riuscivo ad interpretarne l'aspetto grave e volitivo. Per spiegarmelo occorreva che sapessi del sovrumano sforzo in quell'istante, e cioè che passassero anni e leggersi « La leggenda aurea » di Jacopo da Varagine. Negli effetti dimostratasi più utile e più vera di un libro di storia: a mio parere da potersi anche nominare « Bibbia dei pittori ». Quel portare Gesù Bambino da una riva all'altra era di simbolico sforzo alla collaborazione umana per condurre il mondo a salvamento. La espressa pena virile mi pare che non sopporti altra spiegazione. Dunque neppur quella cui potrebbe aderire uno spirito credente ma pur anche di vena polemistà: di avere il Santo, nella sua lungimiranza, preveduto che sarebbe venuto un tempo in cui avrebbe subito l'ostracismo, e sino al punto da mettere in dubbio persino la realtà della sua esistenza. Di contrappasso — ma in tal caso per lui, magari, di consolazione — per avere occupato in effigie, da secoli, troppi spazi di pareti in troppe chiese. Una supposizione, questa, che varrebbe pure per sant'Orsola, se la si consideri, appunto, come ho detto, ispiratrice di tanta pittura. Vero è che quella specie di ecclesiastico accantonamento ha tolto a S. Cristoforo di dosso la responsabilità d'una incombenza che, almeno a mio parere, non gli si confaceva. Quella di patrono degli automobilisti. Ne ho avuta, da poco, riconferma visitando la chiesa romanica di S. Flaviano a Montefiascone. Dove egli, meglio che in tant'altri posti, per la conservazione, rara alla base, dell'affresco, si vede circondato da ogni sorta di pesci di fiume. Vi ho riconosciuto quelli che pescavo, con maggiore entusiasmo, da ragazzo. Se non mi sono sbagliato, barbi e anguille. Benché

non ci sia dubbio che, nella realistica intenzione del pittore, gli stessero d'attorno a fargli festa, si pensano, specie le seconde, di necessità tangenti alle caviglie, un inconveniente al muoversi spedito.

Sarà quasi un par d'anni che non rientro nel Palazzo dei Vicari e perciò che non rivedo il S. Cristoforo nostrale. Di recente, che stavo per farlo, ne fui distratto al punto, senza che me ne accorgessi, da mutar pensiero, alla vista di una bella giovane, ferma sull'ingresso. Più che altro preso, se non sbaglio, dalla curiosità di capir chi era. Sempre a proposito dello stesso affresco mi si dice che, come altri dell'atrio, sia stato tolto, restaurato e poi rimesso a posto. Sulla eccellenza di tali lavori, lo so bene, si può star sicuri. Però in paese, alla Pro-Loce, c'è chi si lamenta che non abbiano restituito le sinopie. Se ne parla, anzi, come se avessero a far parte, assieme a molte altre, di un nuovo museo fiorentino, nel quale, in tal modo, resterebbero documentati quelli che io chiamo gli slanci della ispirazione. Ma convengo, d'altra parte, con i compaesani, che la sinopia sta all'affresco così come l'anima sta al corpo.

Non mi sarei dilungato tanto a parlar del Santo, forse sino all'eccesso di una digressione, se non fosse stato per una affinità di fondo tra lui ed il Pretore, in carica a quei tempi. Dico di fondo con ragione, perché questi d'aspetto era tutt'altro. Piuttosto mingherlino e di espressione mite. Sì da restar perplessi ad indagare come potesse, all'udienza, se del caso, tener testa ad un Pescetti o ad altri del suo stampo. E inoltre di diverso c'era che egli da padre di famiglia, e di ben otto figlioli, non disponeva di se stesso senza inframmettenze verso l'assoluto. E vengo, con molto piacere, alle somiglianze. Innanzi tutto la integrale religiosità d'entrambi influenzata, in più, dal senso dell'arte: dono, a parer mio, sempre nativo. Per la genesi del quale, quanto al Santo, rimando l'ascoltatore al succitato libro; quanto, poi, al Pretore, dico che egli era, dal lato paterno, nipote del celebre architetto Poggi, di cui portava anche il nome di battesimo Giuseppe. Fu quegli che nel dare aria a Firenze sin troppo s'illuse che dell'Italia restasse capitale. Chi salga al Piazzale Michelangelo, forse la sua opera maggiore, ancorché se variamente contestata da certi discorsivi architetti d'oggi, sul muro di fondo, a grossi caratteri in rilievo, può leggere l'iscrizione, che ne propone lo spa-

ziato elogio. Là vicino ci sono dei fiori, la vasca con i pesci rossi e, la sera, tramontato il sole, anche qualche talpa che se ne va, guardinga, da una aiuola all'altra.

Di maggior legame, estratemporale, fra S. Cristoforo e il Pretore resta l'acqua. Intendasi nelle manifestazioni, sarebbe proprio il caso di dire, parallele al sangue. Quand'essa appare convogliata in fiumi, torrenti e gore; forse, anzi, non si sbaglia a riqualificarli vene e arterie della madre Terra. Se il Santo, con la sollecitazione caritatevole del traghettatore, prediligeva di abitar sui fiumi, il Pretore, quale pubblico ufficiale e capofamiglia, si sentiva pago delle umili occasioni offerte dai torrenti, fossatelli e gore. Per cui ogni volta che vi si dirigeva, subito uscito dal paese che è su di una scarpata, quasi quasi gli si angelicava il viso, almeno d'un insolito rossore. A decidersi, il più delle volte, bastava che non piovesse o non tirasse vento. Per viottole e sentieri se non c'era fango; altrimenti per strade campestri, dove, in ogni caso, un po' di massicciata difficilmente manca. Di tanto in tanto, però, si metteva fermo. Il tempo di leggere una terzina o due della Divina Commedia, e non di più per rifletterci sopra. Riposta in tasca l'edizione rara, anche perché di piccolo formato, si rimetteva in moto.

A me, per l'esperienza avuta con Francesco Maggini, la cosa, e specie a ripensarci ora, non fa meraviglia. Anzi la capisco come un modo eccellente per rendere testimonianza alla verità e, con essa, alla bellezza, rifacendosi da un particolare occasionalmente scelto, oppure offertosi di appiglio. Fu Francesco Maggini, oltre che insigne dantista, professore universitario e membro della Accademia dei Lincei. Si andava insieme, d'estate, avanti guerra, la domenica mattina a Messa, per sentieri ripidi e scoscesi. La Divina Commedia non la portava seco. Sarebbe stato inutile, perché dalla prima alla ultima parola la sapeva a mente. E così, poteva rifarsi, a piacere, o dall'uno o dall'altro verso. Ma come non mancava il motivo di avvio alla declamazione, trattenuta sottovoce quale si conviene a persona delicata e colta, così neppure quello d'incentivo all'apostrofe, se non all'invettiva, per la difficoltà che spesso incontrava a proseguire oltre. E ciò in ispecie quando, fra la stretta dei rovi, trovava difficoltà a spianare, con sicurezza, il piede. Era inammissibile — esclamava — che a soli trenta chilometri da Firenze

esistessero pietre come quelle, cui anche indirizzava un gesto di spregio. Di estensivo ricordo, poi, le passeggiate che facevamo, quasi tutti i giorni, a sera, verso i monti, per la via maestra. Alle citazioni dantesche nello stesso spirito di sempre, si univano riferimenti a Croce, da lui ammirato, oserei dire soprattutto, per l'antifascismo. E non mancava neppure il tempo di guardare, e commentare in reciproca apprensione, la vicinanza, mai non vista come allora, fra i pianeti Marte e Saturno. Cui corrispondeva già l'incubo della congiunzione fra Hitler e Mussolini.

Sono del parere che il Pretore celasse anche a se stesso che, giunto a un corso d'acqua, avrebbe fatto il bagno. Era d'inevitabile attrazione. Ma sono molti i fatti umani che sfuggono a qualsivoglia esame di psicologia. Più che altro destava perplessità quel suo non tener conto, in tali circostanze, del freddo che faceva. Specie alle donne, ch  allora non soltanto coi bagni, ma con l'acqua stessa, assai meno degli uomini avevano frequenza.

Dopo che venne promosso di grado e trasferito in altra sede, mi par che si dicesse in luogo di mare, seppi di un suo gesto, all'ultimo momento, da meravigliare in un uomo d'indole s  schiva. And  dal mugnaio a dirgli che la sua discrezione trovava il corrispettivo nelle virt  note e riposte della gora e della pescaia. Sono d'accordo sull'elogio. Anch'io ne feci l'esperienza, per  limitata ai pomeriggi estivi. C'era, e non ho nessun dubbio che ci sia tuttora, magari pi  folta, la comodit  accogliente, sulle sponde, degli arbusti di ontano, i quali mettono foglie consistenti e d'un bel verde cupo. Adatte, dunque, per il rivestimento, al completo, di recessi puri. Da ricondurre la mente alla ispirazione che fu di Rousseau, il quale per la felicit  di grazia, anche se non di mestiere,   fra i moderni pittori di occasioni, forse l'unico che amorosamente invidio. Vi si respirava, come si pu  capire, aria balsamica, di diffuso beneficio anche dal quasi ermetico vaglio della pelle.   proprio vero che fra gli elementi di natura aria e acqua sono atte a formare quintessenze di combinazioni.

Se qualcuno, a questo punto, si sentisse invogliato, per curiosit  o per altro, di andar sul posto, ad esso sconosciuto, si provveda di una carta, a scala ridotta, che comprenda il territorio a nord della Sieve, la quale sta di fondo a tutta la vallata del Mugello. Ne segua poi il corso, sintanto che non giunga all'affluente Levisone. Di l , su su verso l'Appennino, fino a quota 283.

È l'altimetria di base trigonometrica, battuta come si dice, sulla soglia stessa del molino. Semmai di controllo, subito a sinistra, la collina segnata Fontirosa. Da una sorgente d'acqua. Io so, per essermici fermato tante volte a bere che, nella sua modestia, ha poco da invidiare a quella di Panna, celebrata in mezzo mondo. Così lo stesso un'altra, ancor più verso i monti, detta L'Apparita. Forse, questa, di autentica matrice sull'esteso ventre di tutta la Giogaia. Che l'acqua di Fontirosa sia incolore, inutile, mi parrebbe, dirlo. Probabile che la illusione in rosa sia dipesa dalle inframmettenze serali dei raggi di sole. Si capisce che dopo avere stabilito, con metodo individuale di rigore quasi scientifico, un itinerario di riferimento, in pratica, ci si debba andare per le vie comuni. Persino nell'antico, figurarsi, era impensabile che uno, volontariamente, si apprestasse a rimontare corsi d'acqua, specie poi se alpestri per le difficoltà insite al terreno.

È però da prevedere che il molino abbia cessato di esser funzionante e che quindi non ci abiti nessuno. Anzi ne sono certo, poiché ai tempi di oggi anche la poca gente rimasta per le campagne preferisce, anzi esige, il pane di fior di farina, e che non vi si veda, mescolato alla midolla, nemmeno un briciolo di crusca. Ciò che è impossibile ottenere con la macina a ritrecine. Ci vuol quella a cilindri, la quale richiede un centro di elettricità e quindi anche di popolazione. Ma la maggiore solitudine è probabile che si risolva, per l'eventuale visitatore, più che altro in bene.

Quel mugnaio di allora si chiamava Bianchini: in quanto anima, al presente, meglio rimane il nome di battesimo, Lorenzo. Io lo ricordo infarinato sempre dal cappello alle scarpe di cencio: o che fosse alla macina o, seduto, in cima ai sacchi sul barroccio. Da dire, dunque, che provvisoriamente, in vita, il cognome Bianchini gli tornasse bene. Aveva il gusto bonario della conversazione e parlava anche fra se medesimo in assenza di un reale interlocutore, che tanto più gli piaceva se era occasionale. Non è quindi da escludere che, nel silenzio di quell'umida particella di terreno che fu sua, non si abbia a far sentire. Può darsi col suggerimento di una semplice parola o con l'aggiunta di una modesta luce per intendere e guardare le cose un po' più a fondo. Come, a parer mio, desidera chi si senta per natura predisposto a seguire il buon consiglio che gli venga, sembra gratuito, per intuizione.

TORNIAMO A PEA

di

Carlo Bo

Torniamo a Pea nel decimo anniversario della sua morte, anzi andiamo a trovarlo nel « purgatorio » in cui le leggi della letteratura lo hanno per il momento confinato. Sarà un piacere doppio e perché ritroveremo un rarissimo esemplare d'uomo e perché potremo rileggere uno scrittore che ha inventato — e non esageriamo — una particolare misura poetica. Chi ha conosciuto l'uomo non ha certo bisogno di grandi sollecitazioni per rievocarne la figura, per rivederne gli scatti, gli abbandoni improvvisi, insomma quel modo di fare teatro dall'interno, quasi si trattasse di prendere contatto con la vita e con gli uomini nella maniera più diretta e meno convenzionale, di giuocare con l'amicizia e proprio per non mancare al dovere della verità ma senza venir meno a un'immagine di vita tutta concreta, fino a risultare impietosa. Il De Robertis, che è stato uno dei suoi critici più aperti e generosi, ci ha lasciato un ritrattino dell'uomo che a noi sembra possa essere ancora utile a chi conservasse del Pea un'immagine un poco sbiadita. È del 1931 e lo potete ritrovare in uno dei capitoli degli *Scrittori del Novecento* (in origine era la recensione del *Servitore del Diavolo* e della *Figlioccia*): « La sua faccia, l'occhio un poco spento, la barba ebraica, e l'indole, quel furbesco orecchiare e voler saper tutto, dissimulatamente, che imparò quand'era servo e

soggetto in Egitto, e che è ancora d'oggi, e l'ammiccare del suo sguardo traverso, il sottintendere coperto a ogni parola, il dire a mezz'aria, e l'interrompersi sul più bello con uno scrollar della testa e dei folti capelli, per lasciar sospeso chi l'ascolta, quando più, proprio, vorrebbe saperne ». Non c'è da aggiungere gran che, se non i particolari che potremmo dire personali e legati a un momento, a una stagione. Ognuno di noi che l'abbia frequentato sa benissimo quello che deve fare per avere il ritratto intero, ma il fondo resta questo fissato dal suo critico, anche perché è stato abbondantemente ripreso, corretto e definito nei libri dello stesso Pea che — come tutti sanno — è stato uno scrittore autobiografico nel senso più alto del termine. E cominciamo pure di qui: che cosa dobbiamo intendere per autobiografia quando si parla di Pea? Ce l'ha detto anche lui: la partenza è quella di un autodidatta e noi aggiungiamo: alla base dei suoi primi movimenti c'è ben poco di libresco o di letterario. C'è stata subito una vocazione poetica, anche se la distinzione richieda una correzione. La poesia non nasceva in Pea dal semplice spettacolo della vita ma da una sorta di meditazione astratta e questa gli veniva dal primo incontro vitale del suo mondo culturale, cioè dalla Bibbia. La Bibbia infatti rimane la chiave più vera per avvicinarsi al suo mondo che, nonostante le apparenze, è un mondo molto complesso e talmente aggrovigliato da rendere inerti le comuni risorse d'ordine critico. La Bibbia è davvero il libro con cui Pea ha imparato a leggere il mondo, è stato il suo modo di stabilire un ordine nell'apparente disordine generale delle cose ma è stato soprattutto un testo attivo che per l'appunto gli ha insegnato a fare continui confronti, a diffidare della realtà apparente, a credere in una speciale catalogazione dei sentimenti e delle passioni, per cui lo stesso futuro restava vincolato da quella che genericamente potremmo chiamare la sua piccola filosofia, meglio la sua naturale sapienza. Pea non giuocava al saggio, al sapiente antico per vezzo, era al contrario un primo modo di mascherare la sua fede in qualcosa che superava gli uomini, le loro ambizioni e conquiste. A chi lo osservava dal di fuori, non sempre questa commedia

risultava giustificata; si vuol dire che a volte si aveva la sensazione che ci mettesse un di più di compiacenza, di amore dello spettacolo, mentre in realtà era comandato da un diverso sentimento di pudore e soprattutto da un sacro terrore del limite. Il mondo di Pea, così come salta fuori dai suoi libri, anche da quelli in superficie blasfemi e protestatari, era un mondo religioso, ben determinato entro confini spirituali, per cui l'uomo arrivato fino a un certo punto doveva pur sempre cedere e passare la mano a qualcuno che gli stava sopra o a qualcosa che per sua natura era inspiegabile e apparteneva al regno della poesia, di una poesia che acceca come certa luce della Versilia. Qui sta anche una prima spiegazione della sua arte di narratore e va anticipata subito, prima ancora che si tenti di illuminare i termini della sua invenzione. Per quanti fatti tentasse di immettere nel lago della sua evocazione, la parte del leone spettava sempre alla luce intensa della poesia. Per primo lo scrittore era convinto della fragilità, anzi della labilità dei fatti che intendeva raccontare e sempre più persuaso di un altro scenario nascosto agli occhi di tutti, dove quegli stessi fatti venivano interpretati e classificati secondo una legge che non era soltanto umana, diciamo almeno che era diversa. Ecco perché raccontare per lui voleva dire soprattutto ripresentare delle storie che o egli stesso aveva vissuto oppure gli erano state riferite ma che, comunque, erano rimaste sul fondo della sua coscienza, e vi si erano sedimentate come degli « esempi ». Il che significa tornare alla Bibbia, come all'idea di Libro con la maiuscola e dove i simboli la vincono sempre sui fatti o — se preferite — i fatti hanno un valore d'eco che supera di gran lunga e alla fine annulla la realtà. Infatti la realtà per Pea è piuttosto una realtà in atto di trasfigurazione e qualcosa che respira nella misura in cui si disfà e si tramuta in coscienza: una coscienza che potrà essere liberamente o morale o poetica o — nei momenti di maggior fortuna — tutt'e due le cose insieme. Perfino i paesaggi subiscono questa perenne metamorfosi, di qui quel senso di allucinazione che il lettore avverte nel discorso del Pea, nel suo modo di raccontare per versi, per vocazioni, addirittura per interiezioni. Il lettore

molte volte si accorge subito di questa serie di inciampi che lo scrittore frapone a un discorso più sciolto. Non è che il Pea fosse negato alla pagina costruita o non potesse organizzare un racconto più disteso, secondo le regole canoniche della retorica grande del romanzo; no, egli sentiva che la storia per se stessa non reggeva e che il teatro del mondo doveva per forza esser corretto da un alto teatro di cui il primo era appena una semplice e grossolana prefigurazione, un simbolo che con le nostre forze sarebbe stato pazzesco pensare di aprire e leggere ma di cui a nessun patto l'uomo può fare a meno, dimenticare, saltare. Chi legga attentamente i suoi racconti, anche i più famosi, quelli che ormai passano come esempi perfetti e assoluti della sua arte di raccontare, diciamo per tutti *Moscardino*, alla fine deve ammettere che il suo impianto narrativo appartiene piuttosto alla struttura teatrale che non a quella più propriamente letteraria e in tal senso i vuoti, le esclamazioni soffocate, insomma il senso del meraviglioso sboccano su un altro versante, sull'altro volto della realtà. In quei casi Pea mentre sembra rivolgersi allo spettatore che è il suo lettore, in effetti parla con un altro essere o meglio cerca di intravedere un altro essere: superiore come chi conosca i segreti del nostro cuore e del nostro viaggio terreno. Ma lasciamo per un momento da parte questo teatro maggiore e cerchiamo di vedere in che modo il Pea aveva immaginato e organizzato il suo lungo teatro quotidiano. Prima di tutto vale mettere in risalto l'importanza del protagonista che resterà fino all'ultimo uno solo, vale a dire Pea stesso. Quella sua tendenza a sermoneggiare altro non era che un allargamento dei poteri del protagonista, nel senso che Pea tendeva ad essere nello stesso tempo attore e commentatore, attore e coro. Fare e dire: sono i due termini capitali del suo lavoro e non erano termini facilmente riconoscibili né — tanto meno — suscettibili di classificazioni. Il lettore avverte — tutte le volte che Pea gli racconta una storia — che in quella materia c'era un largo margine di partecipazione: egli, cioè, non racconta per sentito dire ma per provato, per diretta esperienza, sicché alla fine i confini fra immaginazione e realtà



William Turner • *Tramonto sul mare*

restano confusi e compromessi. Né d'altra parte quando verrà il tempo, dopo *Moscardino*, di mettere insieme delle storie più costruite, nell'ordine della buona letteratura tradizionale, il Pea neppure allora riuscirà a sottrarsi alle leggi del suo temperamento e non farà nulla per nascondere i suoi interventi. La parte del sermone non aveva soltanto un valore di testimonianza critica, prima di tutto ne aveva uno di valore diretto: Pea sembrava voler far capire al lettore che a reggere i fili della rappresentazione c'era lui e soltanto lui. Di qui quella sua aria fra finta e incantata di insinuare delle verità, di aprire dei momenti di pausa e di ripensamento, e ciò equivaleva a dire: badate che io non solo conosco la fine della storia ma ne sono l'unico interprete autorizzato. Era evidente che alla base di un atteggiamento del genere c'era una tradizione di letteratura popolare ma stiamo attenti a non lasciarci ingannare dalle classificazioni: intendiamo dire che all'origine non c'era stata una scelta culturale, nel senso che il Pea — nonostante le evidenti incrostazioni dannunziane dei suoi primi testi — non ambiva affatto sostituire una lezione artistica a un'altra, al contrario c'era un'imposizione tutta naturale per cui lo scrittore doveva essere considerato come un ricreatore, come un reinventore, come uno che nell'ambito di un dato soggetto diventava arbitro di una precisa e insostituibile interpretazione. Questo era poi sempre un modo di fare teatro, meglio di fare teatro per arrivare alla vita, e a questo schema sarebbe rimasto fedele anche dopo, quando Pea fece il suo bravo ingresso in letteratura e finse di accettare perfino una certa ragione ufficiale. Pea era troppo scaltro, troppo furbo per rinunciare a quella che era stata la sua partenza: una partenza di duplice natura, libera e nello stesso tempo legata a una certa pronuncia della realtà. Si sono fatti tanti discorsi su quella che potremmo chiamare la sua prima stagione anarchica ma erano per forza di cose discorsi superficiali, più pittoreschi che non corrispondenti alla realtà. In effetti anche quando il Pea sembrò pendere verso una visione anarchica della vita, egli restò sempre un anarchico che aveva imparato a leggere il mondo sulla Bibbia. E il famoso episodio di

uno dei suoi libri maggiori su « né Dio né padrone » è un episodio eminentemente autobiografico, nel senso che nel corso della sua esistenza lo scrittore ha cercato di rovesciare la formula per mettere in luce tutta la parte di dipendenza nei confronti di Dio. Detto questo, vediamo il suo comportamento di attore-scrittore: Pea nasce dai « maggi » e quel tanto che gli si è voluto trovare di profetico in realtà era soltanto un preciso e puntiglioso atto di obbedienza alla categoria del sostituto-creatore. Pea non ha mai nascosto di voler insegnare qualcosa, sermoneggiare per lui voleva dire rimettere le cose a posto, cercare di ottenere un margine appena appena un po' più largo d'ordine. L'attore del « maggio » era un finto improvvisatore, allo stesso modo che lo è stato fino all'ultimo Enrico Pea. A ben guardare, raccontare, recitare era prima di tutto fare un lavoro complementare di commento. Aiutare il Creatore con delle illustrazioni, con la musica delle parole, insomma col soccorso della poesia: poesia liberissima quanto altre mai, ma che alla fine sapeva mettersi da parte e lasciare l'ultima parola alla meraviglia, all'ammirazione. Ma, allora, di quale libertà si tratta quando si tira in ballo questa nozione per Pea? Meglio sarebbe dire che la sua era un'aspirazione alla libertà o una presunzione di libertà; meglio, per lui libertà era non sottostare alle leggi per ciò che le leggi respiravano di morte e di violenza, ma nello stesso tempo la sua libertà aveva il compito di favorire l'apparizione di Dio, l'avvento di un uomo finalmente sottratto alla legge del peccato e della morte. Per avere un'idea di quella che per Pea era libertà, leggiamo un passo di uno dei suoi racconti minori, *Zampognari*:

« Quelli della strada sono stati i miei primi passi, tra l'infanzia e l'adolescenza.

E adesso, la strada, mi riprende ogni tanto.

“ Forse quella era la mia via maestra ”.

Specialmente di autunno e di primavera mi richiama la strada; se incontro gente girovaga, come questa di poca brigata, ch   a me non piacciono le carovane grosse.

Di autunno e di primavera: due stagioni che hanno il senso del migrare, sia per gli uccelli di qua e di là dai mari. Sia per le pecore, dal monte al piano e dal piano al monte. E sia per chi ha fatto della strada casa, campo e ragione di vita.

L'estate t'imprigiona, e t'imprigiona l'inverno. Ma prima che la foglia si faccia gialla sulla pianta. Prima che agli alberi fruttiferi cada il fiore dai rami già pregni, il girovago d'istinto, lascia il tetto per il fienile. La casa per la strada: alla "busca" per il mondo con gente nuova. Così ero io da ragazzo, in questi due mesi, la cui aria e nostalgia mi sono rimasti nel sangue.

Marzo e settembre: "fino in fondo all'Italia". Ma io sognavo anche oltre: di là dalle Alpi. E le Afriche. E le Americhe.

Ma poi l'inverno e l'estate venivano a inchiodarmi. E il mio remigare non era stato oltre la provincia di Lucca ».

E Pea continuava: « Ritornando alla vita d'allora adesso che sono vecchio ed ho vissuto tante esperienze rifaccio il tempo a ritroso e mi avvedo del poco profitto che ho ricavato passando dalla strada alla ordinata società. Mi sento tradito dalle illusioni di chi sa quale felice civile benessere avrei acquistato perdendo la qualifica di "ragazzaccio di strada" ».

E invece, ahimè, né felicità né benessere ha tenuto luogo della reale perdita di un bene che rimpiango, ogni qualvolta un organetto o un giocoliere richiamano, anche tardi, me, disertore, alla strada.

E non è per pietà, è per invidia, se mai, che mi trattengo stamani con questo quintetto di poveri girovagli... ».

La palinodia del « disertore » della libertà assoluta, di questo Pea, è abbastanza curiosa, lo è soprattutto perché porta alla superficie la vera natura del suo anarchismo che era soprattutto e soltanto poetico. Da aggiungere subito che questo è un Pea prima della Bibbia, un uomo che rimpiange l'età perduta di un paradiso terrestre, vale a dire di un mondo che non ha ancora conosciuto il dolore e quindi la legge. L'anarchico è un ribelle, uno spirito che nega qualsiasi tentativo di organizzazione, e a questa immagine

— per quanti sforzi si facciano — Pea non corrisponde affatto. Qui siamo nell'ambito tutto romantico del sogno, della fuga, della salvezza nella partenza per l'ignoto con un accento particolare che viene da una lunga stagione del Pea uomo di teatro e che ha vissuto di teatro, fra gente di teatro. Certo, qui si tratta di un motivo purificato dalla passione poetica, ma nel piccolo gruppo di girovaghi lo scrittore intravede appena una possibilità di sfuggire alla legge dell'impegno quotidiano. Qualcosa di simile lo potremmo riscontrare in un capitolo famoso del *Grand Meaulnes* o nell'atmosfera di un film di Fellini, *La strada*, che ha consacrato a suo modo un libro illustre della letteratura di questo secolo. Né sarebbe giusto interpretare questa palinodia come una semplice appendice di uno dei grandi metri dell'arte del passato prossimo, per intenderci quella dell'evasione. Nel Pea che fa il suo bravo atto di contrizione, la realtà non smette di essere presente e viva, neppure per un attimo: anzi potremmo dire che la tentazione della strada è un ennesimo accorgimento dello scrittore per non dimenticare quelle che sono le cose essenziali della vita e scartare tutto ciò che poteva costituire bagaglio, guardaroba, abito. Anche perché Pea non è mai partito per partire, vale a dire che non è mai riuscito a dimenticare dove andava, quale sarebbe stata la fine della rappresentazione. Il tono tragico ha in lui sempre sopravvinto sul resto e non c'è divertimento che a un certo punto non subisca una violenta conversione di rotta e lasci il lettore di fronte a delle domande che tolgono il fiato. La spiegazione di questo comportamento obbligato la troviamo nella valutazione che Pea dà dei sentimenti. Per assurdo, diciamo che il sentimento è di per sé nel registro di Pea un atto tragico, di cui gli uomini sono, sì, responsabili ma anche vittime predestinate. Siamo di nuovo alla Bibbia: non c'è libertà che non finisca nella coscienza e con la coscienza della vita. Chi ha frequentato Pea sa quale straordinario raccontatore di fatti veri fosse ma ricorderà senza dubbio quale distacco ci fosse fra il raccontatore privato e quello pubblico. Nel discorso libero la sua fantasia non aveva limiti, egli sapeva animare come Casanova il mondo della sua giovi-

nezza con una libertà di cui non ricordiamo altri esempi (lo stesso Comisso poteva a tratti risultare legato e costretto al suo confronto), ma quando il discorso passava per la pagina, Pea immediatamente feriva a morte quella parte che gli suonava pleonastica ai fini della rappresentazione utile. La tendenza al sermone evidentemente vinceva il libero raccontatore di storie, di fatti della sua gente e della gente che aveva conosciuto sulle scene e dietro, nell'intimità. Di questo Pea la storia non ricorderà più nulla, ma a noi basti sapere che è esistito, anche per correggere subito un altro pregiudizio critico, e, cioè, che il suo fosse un mondo limitato. No, caso mai il suo era un mondo volutamente circoscritto ai fini di un teatro generale e per una rappresentazione che doveva avere un significato. E ancora, non sembri una contraddizione, dato che il Pea non sopporta certo l'accusa di essere stato uno scrittore bloccato, uno scrittore diminuito dalle idee o dalle convenienze. L'abbiamo detto, nessuno è stato più libero di lui ma nello stesso tempo la sua libertà non ha mai coinciso con l'evasione, non è stata mai un pretesto, piuttosto egli la intendeva come una sollecitazione verso l'ultima libertà o l'ultima parola che egli non aveva timore di sciogliere in un segno più comprensivo quale era quello della Provvidenza. In altre parole, il Pea era cosciente dei propri limiti e non lo era soltanto nella scelta degli argomenti che in qualche modo appartenevano alla sfera del privato, facevano parte del suo repertorio di memorie lontane, ma lo era anche nelle sue funzioni di scrittore o, meglio, di esecutore. Ma su questo punto la sua libertà era pienamente riscattata e qui forse va segnata la parte più alta del suo apporto, del suo lavoro artistico. Ma non basta, Pea non si limitava a condensare il suo lavoro di ricerca nel margine pur così vistoso dello stile (e da questo punto di vista sarebbe stato in linea col suo tempo, facendosi uno dei tanti maestri della voce a freddo) ma voleva riportare le sue favole a un significato più alto, fino al punto di non ricusare una classificazione che soprattutto allora avrebbe potuto significare una grave menomazione d'ordine intellettuale. E perché aveva scelto questa strada? Porsi questa domanda vuol dire arrivare a quello che a nostro avviso è il centro dell'arte di Pea.

La storia dello scrittore corrisponde ancora una volta a quella dell'uomo e si tratta di un rapporto quanto mai stretto e diretto. Ci sono due Pea: quello dell'avventura, diciamo pure della « vita in Egitto », e il Pea che tutti noi che l'abbiamo conosciuto ricordiamo con la parte del cuore. Il Pea ribelle e il Pea dell'ordine. Il Pea della libertà e il Pea dell'obbedienza. Sarebbe una stolido disputa quella che intendesse stabilire delle priorità e delle preponderanze, forse è più prudente e giusto dire che il secondo non sarebbe senza il primo e che il rispetto della legge ha potuto essere così forte in lui perché prima c'era stata una cognizione reale della libertà. Pochi come lui hanno accettato una disciplina così rigida, a ben guardare neppure quegli scrittori che pure si presentavano come difensori pubblici della legge e dell'ordine. Il lettore della Bibbia aveva della vita una visione tragica, così fortemente tragica da sostenere il confronto con le infinite ambizioni della prima giovinezza ribelle e atea. A volte si ha l'impressione che Pea non abbia fatto altro che scrivere una sola storia, quasi avesse la preoccupazione di dimostrare che non si sfugge a un certo limite prestabilito di fatalità. Risuona in ogni sua « fola » questa coscienza dell'ineluttabile, dell'invalidabile, e risuona meglio là dove lo scrittore parla dei sentimenti con una grande voce religiosa. Tutti sanno di quanti e quali ritratti femminili sia ricca la galleria di Pea, ebbene, se si fa un po' d'attenzione in tutte quelle storie d'amore lo scrittore o il raccontatore non riesce a sottrarsi a un sentimento di forte sgomento sulle conseguenze, su quello che dell'amore riesce a fare il tempo. Ricordate l'inizio di *Sempre storie d'amore*?

« Sempre intorno a storie d'amore, ci si affatica, noi schiavi di dovere ogni cosa raccontare.

E poiché d'amore a stilla a stilla si condisce il molto amaro della vita, nulla più dell'amore urge la nostra fantasia. Onde non c'è storia che al paragone appassioni quanto quella tutta intessuta d'amore. Tutta d'amore: d'amore tra uomo e donna. Perché, l'altro amore: quello che con la nostra arte ci sforziamo di portare al paesaggio, alle cose della famiglia, alle civili

costumanze del prossimo, sarebbe poca storia disinteressata ai più, se non vi fossero le creature in mezzo a quel mondo descritto, ad animare, a soffrire, a gioire, a vivere insomma. A contrastare e a dar significato e ragione alle stesse piante del paesaggio.

Alle case (addossate le une alle altre tra loro federate per la sopportazione dei casigliani), alle faccende faticose. Agli interessi e alle leggi a cui le persone sono legate con gli obblighi proprio di legge.

Ed anche soltanto come consuetudini che la società ha loro trasmesse in eredità di guardie carcerarie: custodi a vita siamo noi civili, di un bene condizionato e metodico. E poiché è proibito anche all'amore di spezzar la gabbia e andar via con le ali materiali, tocca a noi, compilatori più o meno geniali, commemorare i "cadaveri pulsanti" riaccendendo nei loro cuori a pietoso svago passioni, ad adombrare virtù che non sapevano di possedere.

È un compito questo che prima di tutti beneficia chi scrive. Poiché chi scrive sogna. E da sé intende chi è dotato del privilegio di poter mutar forma e sentimento alle cose.

Di poter vedere come e in qual modo i più non vedono.

Ed è per questo che spesso a noi i termini delle umane ragioni sono invertiti.

Per noi figurano alberi, qualche volto, perfino le persone che fan da palo e da coro giro giro alle anime (anche le piante partecipano alla tragedia): alle anime insinuate nella nostra parziale invenzione.

E chi sa poi, per quale mistero, ci appaiano adesso le storie loro (via via che si scoprono) proprio vere del tutto, qualunque sia la quantità dei fatti reali risaputi, avvenuti a quelle particolari creature.

Anche il clima: la pioggia e il vento. Le stagioni: le fioriture e il gelo, han significato corale in questo teatro, vasto, intorno a ciascun vivente, quanto almeno una città cosmopolita. Mentre, sempre piccolo, invece, desiderato a contrasto invocato è lo spazio e il numero da chi sospira: "me... te...". E il "duo" vuol farsi "a solo" se lo può; con il proverbio "Due corpi, un'anima" ».

Restiamo per un momento su questa pagina che a noi sembra capitale per l'intelligenza del Pea. Intanto l'amore è quasi nulla contro il « molto amaro della vita »: non è nulla e nello stesso tempo è un lenimento offerto dalla fantasia. E ancora: l'amore è anima, l'amore è sofferenza, è vita. Vita perfino del mondo esterno, delle piante, del paesaggio. Inoltre lo scrittore, il raccontatore, è riportato alle sue giuste dimensioni, quelle di compilatore con il dovere di commemorare i « cadaveri pulsanti ». Ma il compilatore è il primo a beneficiare di questo lavoro di commento, nel senso che sogna ed è quindi in grado di trasformare la realtà, leggiamo di render meno tragica la realtà quotidiana. Eppure si tratta ancora di « invenzione parziale »: chi dirige la musica sono i fatti, lo scrittore nel migliore dei casi corregge ma gli spetta un premio insospettato. Nel rievocare, nel ripetere queste storie d'amore, la finzione si trasforma in verità, anche se Pea non arriva mai a dimenticare il rapporto di forze che esiste fra il piccolo teatro dei nostri sentimenti e quello grande in cui hanno diritto di parola le cose, l'aria, tutto. E senza dirlo — lo farà dopo — Pea mette nel conto il tempo che è poi il padrone assoluto, il tiranno di tutte le possibili storie d'amore. Sicché lo scrittore ci porta a una desolata conclusione: « Tutto è palcoscenico in teatro e fuori: la vita dà ragione a chi vince. E la tragedia è sempre la stessa: tiranni e vittime.

E della vittima, a te preme adesso il canto di usignolo in questa notte di artificiale luna crescente: canto, al tuo ricordo, più bello se piange d'amore ». Non la realtà, dunque, ma il ricordo e lo stesso amore obbedisce alle regole del « gran teatro del mondo », resiste come ricorso, come aspirazione, come « vocazione di tutti » o « un dialogo sotto voce tra due a cui basterebbe fin che dura l'incanto (non è raro che impegni la vita) un nulla materiale all'esistenza felice ». L'amore, cioè, è annullato dalla condizione peggiore, quella dell'assoluta possibilità. L'amore condizionato dal tempo costituisce il *leit-motiv* o almeno uno dei *leit-motiv* del piccolo teatro di Pea mentre l'unico rimedio a questa tragica situazione resta quello della

contemplazione, della sospensione ammirata del tempo, dell'ora, dell'aria, di tutte le stagioni — insomma — di cui Pea si è fatto l'intrepido banditore, senza venir meno alla regola e alla misura. La salvezza — per Pea — sta fuori delle passioni, sta fuori dell'amore. « Quanto durassero i giorni innocenti di Adamo e di Eva nell'Eden non è dato sapere. Ma sappiamo che dopo la "cacciata", su noi pesa l'inferno ». E prima ancora: « Certo è che da quel giorno, fatto del dono, cattivo uso, venne agli uomini l'eredità carnale che affanna e rode la nostra esistenza. Innamorarsi e lottare, per la "gemella" da conquistare, magari a costo di sangue caino. Per poi struggerci di gelosa passione. E invecchiare. E soffrire e morire ». Insomma l'Eden di Pea è vanificato proprio dall'amore intenso come abuso della libertà. Resta da definire il carattere del suo sentimento tragico che è per gran parte fatto di terrore e di sospetto per tutto quanto possa degenerare col tempo. Le sue figure femminili vivono proprio di questo doppio respiro: per un verso sono colme di grazie, toccate dalla vita, e per l'altro sono stregate dall'ombra del domani, dal presentimento che la parte delle gioie promesse possa essere sopraffatta e annullata dai dolori e dalle delusioni. Di incorruttibile ritroviamo soltanto il colore dell'aria e, per qualche aspetto, il senso dell'avventura, se peraltro l'avventura non fosse un modo irrealistico, il sogno, il mezzo insomma per sfuggire alla presa delle cose e del male. E ancora, quel trepido e fiducioso sentimento d'amore resta sottoposto alla stessa condanna: valga per tutti, la rivalsa della gelosia e la sentenza indimenticabile del nonno dello scrittore: « La gelosia si fa grossa da sé. Intendi? "S'ingravidà" con i propri mezzi... E può partorire mostri, con il coltello sguainato, già stretto nel pugno della mano sinistra ». Che è anche un esempio di tragedia figurata, per cui sembra lecito separare il mondo della attesa fomentato dalle ragioni prime della natura da quello del risultato, dell'atto stesso della vita. Di solito la tragedia, Pea, non la lascia scoppiare e quelle rare volte che il fenomeno si verifica si ha l'impressione che l'immagine, il frutto della fantasia sia di molto superiore a quello della comune realtà. Il teatro aveva, dunque, questa funzione regolatrice, anzitutto doveva

obbedire al rispetto delle leggi. Vien fatto di pensare a un altro scrittore del suo tempo, sempre della Toscana, anche se in effetti suddito di tutt'altro regno, al Tozzi. In Tozzi tutto corre alla tragedia con qualcosa di inevitabile e di irreparabile e si sente che all'origine di quella cupa visione del mondo si muove in modo determinante la disperazione. Pea, al contrario, non lo possiamo mai chiamare disperato e la disperazione risulta contenuta e assolta dal senso dei limiti, dalla ragione religiosa che metteva come fondamento dell'esistenza. Che non fosse disperato ce lo testimonia *ad abundantiam* lo scrittore di paesaggi che soprattutto negli ultimi suoi anni assumeva proporzioni sempre più esatte e decisive. Certe strade di Lucca, certe contrade della Versilia gli erano « entrate per sempre nel suo sentimento ». Già abbiamo visto che il paesaggio gli serviva da « coro », alla fine era l'unico teatro che rispondesse veramente alle sue nozioni, alla composizione del suo mondo. Gli stessi uomini avevano un relativo potere di presa sulle cose, dal momento che l'uomo veniva considerato da Pea nella sua figura più vera come un passante. In questo era rimasto fedele alla sua prima mitologia vagamente pascoliana, ai tempi dello *Spaventacchio*. « Non finiresti mai di andare. E andare e scoprire. E scoprire, ogni volta più compitamente se ripassi cento volte da quel sentiero, per cento volte, sulla facciata della Chiesa dove santa Zita riposa, le affocate immagini di Gesù e degli Apostoli, con il manto d'oro e il cerchio dietro la nuca, in trono dal Paradiso, ti faranno tremare, abbagliati o no dal chiarore del sole e della luna. E san Michele Arcangelo con le ali aperte e l'asta puntata nella strozza del drago, sull'alzata marmorea delle colonne a tre ordini, ti dirà, come la prima volta, lo sgomento del giudizio universale ». Torniamo sempre allo stesso punto, il senso della colpa, la presenza del peccato, lo sgomento: Pea non si stancava di ripetere o magari di lasciare intendere: lo spettacolo della vita è stupendo ma non dimentichiamoci che la morale ultima non sta né nelle cose né nei nostri sentimenti, sta in un sentimento pieno di trascendenza. La tendenza al sermone in qualche modo era per lui una condanna e forse qualcosa di più, se si ha il coraggio di leggergli dentro il cuore: era il freno con cui cercava di opporsi all'altro registro dei suoi sentimenti, quel registro che nell'opera è stato davvero ridotto al minimo ma pure esiste, dell'esalta-

zione, dell'inno alla gioia. Sia pure su un palcoscenico familiare e provinciale. Pea ha preso atto di ciò che stava avvenendo nel mondo della poesia e sarà bene non lasciarci ingannare dai suoi modi dissimulati. Pea la sapeva molto più lunga dei suoi critici e magari con un pizzico di furbizia aveva imparato a navigare fra gli scogli e le secche delle ultime rettoriche. Ma anche qui lo salvava il suo fiuto, il senso del limite: egli, cioè, sentiva ciò che bolliva in pentola e per quel che sapeva di poter fare si muoveva in conseguenza, dosando le qualità naturali con gli umori del tempo. Da questo punto di vista certi nomi messi avanti dalla critica, D'Annunzio in testa ma anche Pascoli, ma anche Claudel e tanti altri, il Pea doveva averli ben fiutati, trattenendo per sé ciò che reputava più utile e più innestabile. D'altronde, non sarebbe stato uomo di teatro né avrebbe avuto quella sorta di naturale divinazione che alla fine gli consentì di far convivere senza attrito, senza stridore, ingenuità e grande consapevolezza d'arte. Tale fu l'impasto a cui era giunto con *Il servitore del diavolo* e che gli consentì di lavorare per molti anni, diciamo pure per venticinque anni, su una materia apparentemente povera e fragile. Né sarebbe spiegazione sufficiente puntare sulla perfezione dell'artigiano, così lo limiteremmo troppo, mentre la forza di Pea, sta, sì, nella rara perizia della pagina ma soprattutto vive e respira nella sua concezione della vita. La sua poesia o meglio la polla della sua poesia sgorgava di lì e se ha resistito fino all'ultimo è perché non ha mai messo in dubbio certi principi fondamentali che erano d'ordine morale, erano della volontà, frutto di quello sgomento con cui si ritrovava alla fine d'ogni spettacolo. Ci sono a questo proposito due poesie che a noi sembrano avallare tale supposizione. Leggiamo la prima:

*Nulla voglio che tu non voglia:
Ninna-nanna, Gesù mio.*

*Ti ho imprigionato le mani,
stretti i ginocchi assieme
con le fasce bianche e rosse,
come usano le mamme
fare ai piccolini loro...*

Ma la seconda ha qualcosa di più della struttura di una preghiera, è un po' il testamento spirituale del poeta, dello scrittore e del raccontatore Pea:

*Ascoltaci, eterno Signore,
oggi che ha bussato alla porta
di questa capanna l'orrendo
dragone tuo nemico e nostro.*

*« Chiamami nel giorno del pianto »
dicesti al tuo servo Giacobbe.
Quel nome a noi sia scudo:
ai figli del tuo patriarca,
Signore, rispondi...*

*Sicuri,
Liberati dall'inimico
daremo ai venti le bandiere
del vittorioso Dio d'Israele?*

*Questi i carri e quelli i
destrieri lodano e fabbricano armi...
Non fidare delle balestre,
o tracotante Erode... Iddio
può spezzare i mozzì ai carriaggi
e annientare le tue coorti.*

*Soli andremo scalzi sull'erba
col chiaro bello cielo stellato,
su, dove rispecchia lo spirito
di Dio laudato dagli angeli
delle innumeri gerarchie:
di Dio santo dei Santi eterno
che sanò le piaghe a Giobbe,
che mandò le quaglie e la manna
al popolo che era disperso*

*in un mare di sabbia. Dio
di tutti i profeti venuti,
dell'ultimo che ha da venire...
che è venuto, che tiene occulto
Prediletto Invocato Uno
Figlio Liberatore Gesù.*

« Tuo nemico e nostro », qui sta la scelta dell'uomo Pea e a tale scelta ci sembra che lo scrittore si sia piegato subito, restandovi fedele fino alla fine. La vittoria dell'uomo dipende dalla vittoria del Dio d'Israele, del Dio Santo dei Santi e — qui va indicato un altro punto chiave della sua visione — Eterno e infine Dio dei Profeti e che tiene « occulto » Gesù. Ecco che finalmente abbiamo davanti agli occhi la cosmogonia di Pea e quella che possiamo chiamare la sua fede: l'uomo deve rispondere a Dio ma può anche chiamare Dio, pregarlo nel « giorno del pianto » e sentirlo, presentirlo anche nei giorni o della gioia o dell'assenza. La partita viene giuocata in questo senso e fra questi protagonisti: quello visibile, che è poi l'uomo con le sue passioni e con il suo destino nascosto, e l'altro invisibile ma presente, ma da invocare, che è Dio.

Per quante scappatoie si inventino, il fondo di Pea è questo, di credente nel Dio di Giacobbe. Quella che è stata la sua vita e, meglio, il lungo racconto della sua vita, quello stupendo « maggio » che l'ha visto sulle piazze dalla migliore letteratura, tutto viene di lì e ha avuto il carattere di spiegazione, di commento. L'attore non ha avuto in lui soltanto la funzione dell'artista, di chi aggiunge un po' di bellezza, ma, bensì, ha avuto il privilegio di credere in ciò che rappresentava e di essere quindi il portavoce della fede.

* * *

Non so se saremo riusciti nel compito che ci eravamo prefissi, tornare per un'ora a Pea, nel giorno del ricordo. Troppe cose si frapponevano nel nostro primo disegno: la difficoltà intrinseca dei testi, la diversità del momento, il peso del vento che è così mutato da allora, da quando Pea ci veniva

incontro o ci prendeva alle spalle al caffè del Forte. Certamente non abbiamo potuto rendere l'aria di quegli anni, il valore paradossale della letteratura che ci nutriva e ci consentiva di continuare a vivere nell'ombra e nel risentimento ma forse si trattava di materia troppo fragile perché la si potesse rievocare con qualche efficacia. Diciamo allora che di quella cronaca, alla fine, non ci serve gran che, sia pur lasciando intatta la parte degli effetti. Ma una volta fatti i conti di quella lontana gestione, qualcosa resta che andava al di là della pura cronaca e del fotografabile ed è proprio ciò che resterà vivo di Pea raccontatore. È un patrimonio sano e non lo dobbiamo sottoporre a delle verifiche che sono viziate all'origine, cioè non si giudichi Pea con i metri d'oggi, col gusto nuovo. Prendiamolo là dove ha parlato e per quanto ha detto, il Pea dell'Eterno Signore non teme smentite di sorta: è ancora lì, intatto nella sua verità, pronto ad aspettarci. Per noi con un gusto più dolce, per noi che l'abbiamo conosciuto, ma per tutti con la stessa particella di verità e di poesia che ha trovato e fatta sua.

11 Agosto 1969

SU CHRISTOPHER SMART E IL SUO « JUBILATE AGNO »

di

Margherita Guidacci

Christopher Smart nacque nel 1722, nel Kent. Suo padre era alle dipendenze di una ricca famiglia aristocratica, che fu larga di aiuti al giovane e promettente Christopher perché potesse proseguire negli studi. Entrato a Cambridge, si distinse per il suo profitto nelle materie umanistiche e per un talento poetico che gli valse diversi premi accademici.

La sua carriera universitaria, però, fu presto interrotta da un dissesto economico, al quale si aggiunse, aggravandolo, una tendenza che avrebbe dolorosamente influito su tutta la sua vita, la tendenza all'alcool.

Smart si trasferì a Londra, dove tentò di mantenersi con la penna, e strinse amicizia con vari letterati, tra cui il famoso dottor Johnson, fondatore del club letterario, che dettava legge nella Londra intellettuale di allora.

Poco dopo si sposò, e il peso della famiglia complicò i suoi già gravi problemi di sussistenza. Fu costretto a disperdersi in un'attività febbrile quanto superficiale, che aveva il solo fine di procurargli quel denaro di cui aveva sempre disperatamente bisogno. Si trovò così alla mercé degli editori, che lo sfruttavano fino agli estremi limiti della sua resistenza.

Il crollo sopravvenne improvviso nel 1756, quando aveva appena firmato un contratto-capestro per un periodico, il « Visitatore Universale », di cui avrebbe dovuto essere il principale redattore. Fu rinchiuso in manicomio e vi rimase sette anni.

E proprio in questi anni di ripiegamento interiore e di liberazione (sia pure tragica) da ogni impegno e pressione esterna, affiora la grande vocazione lirica di Smart. Come una cresta montana, gli anni di manicomio segnano lo spartiacque della sua vita.

Prima, vi era stato solo un brillante verseggiatore su commissione, ennesimo esemplare di un tipo di cui il suo secolo era stato particolarmente prodigo; e solo rarissimi lampi facevano presagire (o meglio permettono a noi di verificare retrospettivamente) quali fossero le sue autentiche possibilità.

Ma il versante del « poi » comprende il *Song to David*, il capolavoro smartiano, pubbli-

cato pochi mesi dopo l'uscita dal manicomio; i bellissimi frammenti di *Jubilate Agno*; e inoltre la parafrasi dei *Salmi*, il ciclo di *Inni* per il calendario liturgico e due Oratori, *Hannah* e *Abimelech*, che furono musicati da compositori del tempo: tutte opere mature e comunque ben diverse dalla produzione del primo periodo. Una sola cosa non era cambiata per Smart: la condanna alla povertà e all'insuccesso pratico. Nessuno dei suoi lavori gli portò in vita la fama o la tranquillità economica: neppure il *David* o quei *Salmi* sui quali egli aveva soprattutto puntato e che invece, battuti sul filo del traguardo da una traduzione rivale, si rivelarono dal punto di vista pratico un grosso fiasco.

A qualche anno dal suo ritorno alla vita normale, Smart si trovò daccapo rinchiuso: questa volta nella prigione per debitori, King's Bench, da cui invano il cognato e un amico si adoperarono per tirarlo fuori. La morte fu più svelta di loro e lo liberò definitivamente il 20 maggio 1771. Aveva solo quarantanove anni.

Fino a pochi decenni fa, il nome di Smart veniva esclusivamente associato al *Song to David*, il grandissimo inno rivalutato, dopo un periodo di oscurità, da Coleridge, Rossetti e Browning.

Questa composizione è indubbiamente una delle più alte di tutto il Settecento inglese, per la tensione lirica che mai si affievolisce nonostante l'ampiezza del poema (più di cinquecento versi), per la ricchezza delle immagini, per il fervore religioso. Grazie ad essa Smart fu rammentato (del resto molto sobriamente) nelle storie letterarie, ma vi fu anche considerato «poeta di una sola poesia», come il suo contemporaneo e quasi coetaneo Gray (che fu anche suo compagno a Cambridge) cui si deve quell'altra vetta del panorama poetico settecentesco che è l'*Elegia scritta in un cimitero di campagna*.

Oggi tale valutazione è stata notevolmente modificata, soprattutto per merito della scoperta dei frammenti di *Jubilate Agno*, un inedito ritornato quasi miracolosamente alla luce nel nostro secolo e che si è imposto come una delle opere più singolari della letteratura inglese per storia, contenuto e significato.

Si tende ormai ad allargare l'importanza di Smart molto al di là del *Song to David*, o almeno ad allargare l'area dell'inno comprendendovi, oltre al poema realizzato e perfetto, anche la fase preparatoria, su cui *Jubilate* ci fornisce indicazioni preziose. *Jubilate* fu composto infatti da Smart parallelamente al *David* e alle traduzioni dei *Salmi*, durante gli anni che egli trascorse in forzata reclusione, parte nel manicomio privato di St. Luke, parte in un altro manicomio londinese non bene identificato, che potrebbe anche essere stato l'orribile manicomio pubblico di Bedlam, immortalato dalle illustrazioni del *Rake's Progress* di Hogarth.

A differenza dei *Salmi* e del *David*, *Jubilate Agno* non era destinato alla pubblicazione, o, se Smart vi pensò, ciò accadde solo nel primissimo periodo della sua composizione, quello che s'identifica, all'incirca, con l'anno 1759: dopo, il lavoro prese un'altra piega, quasi diaristica, che lo fece rimanere essenzialmente un documento privato, mentre le mire più ambiziose di Smart s'incanalavano altrove.

La conservazione di *Jubilate Agno* fu perciò dovuta solo al caso: un caso che, per una coincidenza singolare, coinvolse un altro pazzo di genio, William Cowper. Due amici di Cowper (il suo futuro biografo William Hayley e il reverendo Thomas Carwardine) fecero del manoscritto di Smart l'oggetto di una loro corrispondenza, cercandovi, non irragionevolmente, una chiave per penetrare nel mondo della follia dei poeti e riportarne qualche lume sul trattamento che più potesse giovare a Cowper.

Il manoscritto smartiano rimase poi (purtroppo in forma mutila) insieme a quel carteggio nell'archivio dei Carwardine e dei loro discendenti. Di là uno studioso, William Stead Force, lo trasse quasi duecent'anni dopo, pubblicandolo nel 1939.

Fu un avvenimento letterario di grande importanza. *Jubilate Agno* si presentava come un'opera estremamente suggestiva e complessa, che si prestava a vari piani di lettura: biografico (per i molti accenni alla vita di Smart, i ricordi della fanciullezza nel Kent, i rapporti con i familiari, la sua condizione di recluso); genericamente culturale (per i riferimenti al pensiero filosofico e scientifico dell'epoca, e gli amici e i letterati di cui ricorrono i nomi); più specificamente critico, se consideriamo *Jubilate* il crogiuolo in cui si sarebbe fuso l'enorme materiale passato poi nel *David*; psico-patologico se mettiamo in risalto soprattutto le ombre che i dardi incandescenti della poesia traversano senza disperderle. Probabilmente quest'ultimo tipo di lettura fu quello che inizialmente ebbe più successo. Il sottotitolo stesso che Stead Force scelse per la sua edizione (*Un canto dal manicomio*) sembra indicare — come nella corrispondenza Hayley-Carwardine — un maggior peso dato al fatto patologico che a quello poetico.

D'altronde a Stead Force, come ad alcuni studiosi che lo seguirono nel tentativo di una ricostruzione cronologica dei frammenti sopravvissuti, sfuggì la vera struttura di *Jubilate Agno*. Questa fu validamente ricomposta solo nel 1954 da W. H. Bond, curatore della collezione di manoscritti di Harvard College, della quale *Jubilate Agno* era entrato nel frattempo a far parte.

Il nuovo ordine dato da Bond ai frammenti di *Jubilate* spostò sensibilmente il rapporto follia-poesia a favore della seconda: il poema apparve subito (è Bond stesso che parla) «meno pazzo e più illuminante». Ciò che Bond aveva scoperto rispetto a Stead Force si può sintetizzare così: alcune pagine di *Jubilate* non erano destinate a una lettura successiva, ma a una lettura simultanea e raffrontata; si trattava cioè di responsori per una recitazione a due voci.

Una voce avrebbe dovuto intonare i versetti che cominciano con la parola «Let» (esortazioni a vari personaggi, soprattutto biblici, perché si allietino in Dio); un'altra i versetti che cominciano con la parola «For» e che danno le motivazioni dell'allegrezza e della lode. I versetti «For» hanno un carattere più personale, come se Smart pensasse quasi sempre a se stesso, come secondo interlocutore.

Tale accostamento, sorprendente per gli effetti di corrispondenza e di contrasto che

se ne sprigionano, illumina interamente una delle lunghe parti centrali del manoscritto, il cosiddetto frammento B.1. Di altre sopravvivono i soli versetti « Let » (frammento A, frammento D) o i soli frammenti « For » (frammento B.2); ed in una (frammento C) pur avendosi ancora la giustapposizione di « Let » e « For », essa è divenuta puramente meccanica, una formula prolungata per inerzia, senza nessun legame intimo tra le due voci. È a partire da questo frammento, del resto, che la comparsa frequente di date (ancora più ravvicinate nel frammento D) ha fatto pensare a Bond che la composizione di *Jubilate Agno*, che egli suppone regolare, al ritmo di una o due righe al giorno, fosse ormai diventata per Smart soprattutto un mezzo per scandire il tempo e tenersi in pari col calendario, come le tacche incise da Robinson Crusoe sul legno del suo bastone.

Tuttavia la costanza di Smart nell'aderire fino all'ultimo alla tecnica scelta per il suo poema è una prova del valore che questa tecnica aveva per lui; ed essa è realmente piena di significato nella sua concezione della poesia.

Già da tempo Smart aveva rivolto la sua attenzione al problema di un rinnovamento liturgico nell'ambito della Chiesa Anglicana.

Fin dal 1751, nell'*Inno sull'immensità dell'Essere supremo*, col quale vinse per la seconda volta il premio della fondazione Seaton a Cambridge, egli aveva mostrato di vedersi in veste di Salmista:

*Once more I dare to raise the sounding string
The poet of my God — Awake my glory,
Awake my lute and harp*

(« Un'altra volta oso svegliare la lira risonante — poeta del mio Dio — Ridestati, mia gloria, Ridestatevi, o mio liuto ed arpa »).

E con quale esaltante imperiosità s'imponesse a lui il personaggio di David è sufficientemente attestato dal suo poema più famoso.

In *Jubilate*, Smart sperimenta la composizione personale di salmi, trasferendo nella lingua inglese regole e movenze della poesia biblica: una prosa ritmica invece di versi regolari; e la struttura binaria, antifonale, a versetti alternati.

La questione della sua conoscenza dell'ebraico non è stata esaurientemente risolta; Smart aveva letto, comunque, con grande interesse, il libro di un suo conoscente, il vescovo Lowth, *De Sacra Poesi Hebraeorum*, uscito nel 1753, che della poesia biblica studiava gli aspetti e riportava numerosi esempi.

L'applicazione di quelle regole in *Jubilate Agno* era per Smart la « mossa d'apertura » di una campagna per la riforma liturgica: egli auspicava un maggiore uso del canto e della musica « perché sarebbe meglio se la liturgia fosse eseguita musicalmente » (*Jub.*, 254). I modelli che i primi frammenti di *Jubilate* richiamano più da vicino sono alcuni salmi e cantici, particolarmente il *Cantico dei tre fanciulli nella fornace*, riportato dal profeta Daniele, di cui hanno l'andamento esclamativo, osannante.

Anche in Smart il tema prevalente è quello dell'adorazione e della lode, ed a questa egli invita non solo le creature ragionevoli, ma anche gli animali, le piante, i minerali, insomma tutta la creazione, concepita come senziente e partecipe dell'entusiasmo mistico. Sfilano, in tutto il poema, e per così dire in tutte le direzioni, quegli straordinari cortei dove ad una solennità di Apocalisse si affianca il fascino fiabesco di certi « bestiari » od « erbari » medievali. Né le processioni si arrestano per mancanza di personaggi; dato fondo alle pur fornitissime genealogie bibliche e al repertorio di bestie, piante e gemme, Smart passa ad altro: colori, virtù (nello stesso numero e nello stesso ordine in cui le ritroveremo nelle strofe del *David*, nel famoso brano dei « Sette Pilastri »), strumenti musicali, popoli d'Europa e della terra, tutto ciò che si può elencare e mettere in fila per un successivo invito alla lode. Sono le auguste o teneramente folli fasce zodiacali che distinguono e dilatano il mondo dell'imprigionato Christopher. Tutte le disparità si compongono nella « adorazione » (parola-chiave, vera pietra angolare di *Jubilate Agno* come del *David*) a cui sono esortate tutte le cose visibili e invisibili, in una pura luce spirituale dove tutto è immerso, il gatto Geoffrey come il più alto Cherubino; e la carità trova accenti che oggi si definirebbero ecumenici: « Prego Dio di benedire i Cinesi che sono figli di Abramo... ».

L'entusiasmo mistico di Smart ci porta nel cuore della sua poesia; ma ci porta anche nel cuore della sua tragedia. È noto infatti che il motivo per cui fu rinchiuso in manicomio è da ricercarsi nelle sue manifestazioni pubbliche di « mania religiosa ».

« Il mio povero amico Smart », racconta Samuel Johnson in una delle conversazioni fedelmente trascritte da Boswell, « mostrava il suo squilibrio mentale buttandosi in ginocchio a recitare le sue preghiere per la strada o in qualsiasi luogo insolito ». Inoltre « insisteva perché gli altri pregassero con lui ».

La signora Thrale, altra testimone diretta, ci informa che Christopher (per gli intimi « Kit ») Smart « andava a chiamare i suoi amici a tavola, a letto, nei luoghi di svago, tutte le volte che quell'impulso di preghiera agiva sulla sua mente ».

Le reazioni erano, ovviamente, quelle che Smart ci descrive nella sua gioiosa innocenza:

Si allieti Shobi col nibbio, benedetto il nome di Gesù nella falconeria e nella Mall.

Perché io benedissi Dio in St. James's Park finché non misi in fuga tutta la compagnia.

Si allieti Elkanah con Cymindis, il Signore ci illumini contro le potenze delle tenebre.

Perché i custodi dell'ordine non vanno d'accordo con me e la guardia mi colpisce con un bastone.

Nel manicomio conobbe di peggio del bastone della guardia: una cella segreta (in un versetto ringrazia Dio di non esservi più, segno evidente che prima vi era stato), il sadismo dei visitatori alla cui curiosità i pazzi venivano dati in pasto (« Pazzo. Pazzo. Questo non si addice né a me né alla mia famiglia »); e poco dopo: « Essi mi passano davanti a turno e il buon Samaritano non è ancora venuto »); o si vedano gli impressionanti versetti in cui dopo avere invitato l'apostolo Andrea a rallegrarsi con la balena « vestita di azzurro stupendo che unisce imponenza e agilità », prosegue: « Perché mi torturano coi loro arpioni, strumenti barbari, ed io sono più indifeso degli altri ».

È facile intenerirsi sulla sorte di Smart, il « povero » Smart, come lo chiamava Johnson e come lo chiamavano gli amici. Nelle loro anche meglio intenzionate allusioni, l'aggettivo « povero » non manca mai di accompagnarsi al suo nome, a indicare indubbiamente compassione, ma anche una certa disistima, quasi un simbolico crollar del capo di fronte a un uomo ormai considerato fondamentalmente irrecuperabile (ed in un senso mondano lo era: infatti uscito dal lungo tunnel del manicomio con le mani cariche di gemme che nessuno dei suoi contemporanei seppe adeguatamente apprezzare, Kit Smart sparì dopo pochi anni, come sappiamo, in un nuovo tunnel, quello della prigione per debitori, da cui sarebbe uscito soltanto nella cassa da morto).

Ma bisogna tener presenti due cose: primo, che la follia di Smart lo condusse a ritrovare la propria anima, dissetandosi a profonde sorgenti che gli erano rimaste nascoste, pur tra qualche fremito premonitore di desiderio, nel periodo della « normalità » (si trattasse della vita accademica di Cambridge con i dotti e brillanti esercizi che vi erano connessi, o del faticoso mestiere di giornalista e poligrafo a Londra, intento a macinare argomenti alla moda per impastarne il sudato pane quotidiano).

Secondo: i termini di normalità e di follia appaiono nel caso di Smart, come del resto in molti altri casi, alquanto ambigui e fallaci.

Individualmente fu proprio come folle che egli raggiunse la sua verità di poeta. Forse la sua follia non era stata altro che l'insorgere della sua anima, come un *geyser*, a spaccare la crosta sotto la quale era stata lungamente soffocata.

Se si pensa alla società mercantile inglese della metà del Settecento, che già conteneva le premesse materiali dell'industrialismo, ed aveva una mentalità esclusivamente utilitaria, una società che comprimeva l'immaginazione e diffidava dell'entusiasmo e, nei suoi riflessi letterari, imponeva regole e convenzioni aride, ci si domanda se anche questa società non avesse in sé i germi di una propria follia; di fronte alla quale, quella del « povero » Kit Smart, a passeggio con gli angeli nel parco di St. James o nella fornace di Bedlam, era una luminosa e misteriosa immagine di salute.

Certo l'uomo che affermava la sua radiosa libertà spirituale (si vedano i passi sulla bara, la culla e la borsa) dal fondo della sua prigionia, e incideva le strofe dell'*Inno a David* con una chiave sul muro della sua cella, ci appare più un vincitore che un vinto, anche se la sua vittoria è indissolubilmente associata all'agone terribile.

Del resto, nessuno meglio dello stesso Smart ha definito il senso della sua vita e della sua opera:

Secondo la mia natura, io cercai la bellezza, ma Dio, Dio mi ha mandato in mare a prender le perle.

Gli fa riscontro, più acuto di lunghe pagine critiche, il riconoscimento di Browning: secondo il quale, nella lunga schiera di cantori tra Milton e Keats, soltanto « Smart trapassò lo schermo tra l'oggetto e la parola, e accese il linguaggio direttamente dall'anima ».

Da «JUBILATE AGNO»

di

CHRISTOPHER SMART

Traduzioni di Margherita Guidacci

DAL FRAMMENTO A

Esultate in Dio, o lingue, date gloria al Signore e all'Agnello.

Nazioni, lingue e ogni creatura in cui è un alito di vita.

Si presentino a lui l'uomo e la bestia, a glorificare insieme il Suo nome.

Si accosti Noè con i suoi al trono di grazia, e onori l'Arca di salvezza.

Abramo presenti un ariete e adori il Dio della sua redenzione.

Isacco, lo sposo, s'inginocchi con i suoi cammelli e benedica la speranza del viaggio.

Giacobbe col gregge screziato adori il buon pastore d'Israele.

Esau offra il capro espiatorio per la sua discendenza e si allieti della benedizione di Dio suo padre.

Nembrot, vigoroso cacciatore, legghi un leopardo all'altare e consacri la sua lancia al Signore.

Ismaele offra una tigre e renda grazie per la sua libertà, che il Signore gli aperse.

* * *

David lo esalti con l'orso — il principio della vittoria al Signore, al Signore perfetto ed eccelso. Alleluja dal cuore di Dio e dalla mano dell'inimitabile artista e dall'eco dell'arpa celeste, dolcezza stupenda e possente.

Salomone lo lodi con la formica e dia gloria alla Fonte di ogni saggezza.

* * *

*Esdra lodi Gesù con la rosa e il suo popolo, una nazione di vivente dolcezza.
Mephiboshez con il grillo lodi il Dio della gioia, ospitalità e gratitudine.
Shallum col ranocchio benedica Dio per i prati di Canaan, il vello, il latte ed
il miele.*

*Hilkia lo lodi con la donnola che cerca furtiva la preda e si pone in agguato.
E Giobbe lo benedica col verme — la vita del Signore nell'umiliazione, ma anche
lo Spirito e la Verità.*

* * *

*Susanna lo lodi con la farfalla — la bellezza è alata, la castità è un Cherubino.
Sansone lo lodi con l'ape a cui Dio ha dato forza per turbare l'aggressore e sag-
gezza unita alla forza.*

*Beniamino lo lodi e si allieti col pettirosso, che è dolce e consolante.
E Dan si allieti col merlo, che loda Dio con tutto il suo cuore e ci invita alla gioia.*

DAL FRAMMENTO B (Responsori)

I

*Esulti Elizur con la pernice, prigioniera di Stato, orgogliosa dei suoi custodi.
Perché io non sono privo di dignità nella mia prigionia e la desumo dalla gloria
del nome del Signore.*

*Esulti Shedeur col Pyrausta che abita in mezzo al fuoco che Dio gli ha assegnato.
Io benedico Dio, il Dio geloso; lo zelo ci libera dalla fornace immortale.
E Shelumiel si allieti col cigno che ha un dolce profumo e un aspetto che infonde
armonia nella mente.*

Perché buona è la mia fama perfino tra i maldicenti e il mio ricordo salirà con un dolce profumo al Signore.

Si allieti Jael col piovone che fischia per salvarsi e sconfigge i tiratori ed i loro fucili.

Perché io benedico il Principe di Pace e prego che tutti i fucili siano appesi a un chiodo, salvo che per gli spari di festa.

II

Si allieti Hagar con Gnesion, la più bella delle aquile, che torreggia più in alto.

Perché io benedico il Signore per la generazione che sorge e che si schiera al mio fianco.

Si allieti Nashon con la brezza marina, il Signore dia ai naviganti il suo Spirito.

Perché chi cammina sul mare ha preparato i flutti al Vangelo di Pace.

Si allieti Helon col picchio. Il Signore incoraggi la diffusione degli alberi!

Perché l'uomo pietoso ha pietà degli animali e degli alberi che gli danno riparo.

Si allieti Amos con la folaga. Preparati ad incontrare il tuo Dio, o Israele.

Perché l'ombra di morte egli ha mutato nell'alba e il suo nome è il Signore.

Si allieti Ephab col tafano e il Signore ci dia temperanza e mansuetudine finché ogni giovenca ritrovi il compagno!

Perché sono tornato a casa ma non vi è nessuno che uccida il vitello o paghi i suonatori.

Si allieti Sara col tordo, il cui raccolto è durante il freddo e la neve.

Perché l'ora della mia gioia, come il grembo di Sara, verrà molto tardi.

III

Si allieti Gera col falco notturno, beato chi veglia mentre gli altri dormono.

Perché l'Avversario ha incitato perfino gli uccelli contro di me, ma il Signore mi ha difeso.

Si allieti Anath con Rauca che abita alla radice della quercia.

Io benedico il Signore per i miei amici di Newcastle la voce del corvo ed il cuore della quercia.

Si allieti Cherubino con Cherubino, uccello ed angelo beato.

Perché io benedico il Signore per ogni piuma, dallo scricciolo fra i giunchi fino ai Cherubini e Compagni.

Si allieti Pietro col pesce luna che serba la vita nelle acque notturne.

Perché io prego il Signore Gesù che guarì il lunatico, di avere pietà di tutti i miei fratelli e le mie sorelle di queste case.

Si allieti Andrea con la balena, vestita di azzurro stupendo, che unisce imponenza e agilità.

Perché mi torturano coi loro arpioni, strumenti barbari, ed io sono più indifeso degli altri.

(Ancora dal Frammento B)

La bara la culla e la borsa testimoniano contro l'uomo.

Perché la bara è dei morti, e la morte venne a causa della disubbidienza.

La culla è dei deboli e il figlio dell'uomo in origine era forte fin dal grembo materno.

La borsa è del denaro e il denaro è cosa morta con l'impronta dell'umana vanità.

Perché l'avversario spesso manda queste immagini dal fuoco a coloro a cui importano.

Ma la bara è a mio favore perché con essa non ho nulla da spartire.

La culla è a mio favore perché l'antico serpente mi assalì in essa ed io lo vinsi in Cristo.

La borsa è a mio favore perché non ho denaro né amici fra gli uomini.

* * *

Più la luce vien meno, più prevale il potere delle tenebre.

La luce manca quando i luminari s'incrociano.

*Il Sole è un'intelligenza ed un angelo in forma umana.
La Luna è un'intelligenza ed un angelo in forma di donna.
E stanno insieme nello spirito ogni notte come un uomo e la sua sposa.*

* * *

*La moltiplicazione dei fiori accresce il talento dei giardinieri.
I fiori sono grandi benedizioni.
Il Signore fece un mazzolino nel prato coi discepoli e predicò sopra il giglio.
Gli angeli del Signore lo presero dalle sue mani e lo portarono in alto.
Un uomo non ha zelo pubblico se non ha benevolenza privata.
Non vi è altezza dove non siano fiori.
I fiori hanno grande virtù per tutti i sensi.
Il fiore glorifica Dio e la radice respinge l'Avversario.
I fiori hanno i loro angeli come le parole della Creazione di Dio.
L'ordito e la trama dei fiori son lavorati da Spiriti sempre in movimento.
I fiori sono buoni per i vivi e per i morti.
Esiste una lingua dei fiori.
È saggio il discorso sui fiori.
Le frasi eleganti non sono altro che fiori.
I fiori sono in particolare la poesia di Cristo.
I fiori sono medicinali.
I fiori sono musicali all'armonia dello sguardo.
I veri nomi dei fiori sono in cielo. Dio conceda ai giardinieri una migliore nomenclatura.*

* * *

*L'aria è contaminata dalle maledizioni e da un turpe linguaggio.
Creature velenose la prendono e la trattengono prima che vada all'Avversario.*

L'Irlanda non aveva queste creature fino a tempi recenti, per la semplicità del suo popolo.

L'aria è purificata dalla preghiera che si fa a voce alta e con tutto il nostro potere.

La preghiera a voce alta fa bene ai polmoni deboli e alla gola malata.

Il suono si propaga nello spirito e in ogni direzione.

La voce di una figura è completa in ogni parte.

La parola è l'uomo stesso dalla cima del capo alla pianta dei piedi come il ruggito è il leone stesso tutto intero dal capo alla coda.

Tutte queste cose si vedono nello spirito che forma la bellezza della preghiera.

Tutti i bisbigli e i suoni privi di musica vengono dall'Avversario.

La Terra è un'intelligenza ed ha voce e desiderio di parlare in ogni sua parte.

L'eco è l'anima della voce che si spinge in luoghi incavati.

L'eco agisce solo quando respinge l'Avversario.

L'eco è più grande nelle chiese dove può soccorrere nella preghiera.

Una buona voce ha la sua eco, che si raggiunge con molta preghiera.

La voce è del corpo e dello spirito; ed è un corpo e uno spirito.

Perciò le preghiere dei buoni sono visibili a chi ha la seconda vista.

* * *

(Il gatto Geoffrey)

Voglio considerare il mio gatto Geoffrey.

È servo del Dio vivente e lo serve ogni giorno com'è suo dovere.

Al primo sguardo alla gloria di Dio nell'oriente lo prega a suo modo.

E lo fa girando intorno sette volte con elegante sveltezza.

Avendo fatto il suo dovere e ricevuto una benedizione prende a considerare se stesso.

E lo fa in dieci punti.

Primo, si guarda le zampe davanti per vedere se sono pulite.

Secondo, scalcia all'indietro per far posto.
Terzo, si allunga stendendo le zampe davanti.
Quarto, affila gli unghielli sul legno.
Quinto, si lava.
Sesto, si voltola dopo le abluzioni.
Settimo, si spulcia per non essere disturbato nel lavoro.
Ottavo, si stropiccia contro un palo.
Nono, guarda in su per avere istruzioni.
Decimo, va in cerca di cibo.
Avendo considerato Dio e se stesso considera il prossimo.
Se incontra un altro gatto cortesemente lo bacia.
Quando acchiappa la preda vi scherza per darle una possibilità di salvezza.
Grazie ai suoi giochi un topo su sette si salva.
Compiuto il lavoro del giorno, comincia la sua occupazione più appropriata perché di notte egli osserva la veglia del Signore contro l'Avversario.
Si oppone alla potenza delle tenebre con il suo pelo elettrico e gli occhi scintillanti.
Si oppone al Diavolo che è morte, diffondendo la vita.
Nelle preghiere del mattino ama il Sole ed il Sole lo ama.
Appartiene alla tribù della Tigre.
Il Cherubino gatto è una varietà dell'Angelo Tigre.
Ha l'astuzia ed il sibilo del serpente ma per sua bontà lo reprime.
Non vuole provocar distruzione se è ben nutrito e non sputa se non è provocato.
Fa le fusa per gratitudine, quando Dio gli dice che è un buon gatto.
Serve ai fanciulli per imparare la benevolenza.
Ogni casa è incompleta senza di lui e manca una benedizione allo spirito.
Perché il Signore dette ordini a Mosè riguardo ai gatti quando i figli d'Israele lasciarono l'Egitto.
Ogni famiglia aveva almeno un gatto nel sacco.

*E i gatti inglesi sono i migliori d'Europa.
Usa le zampe davanti con maggior pulizia di qualsiasi altro quadrupede.
La destrezza con cui si difende è una prova dell'amore che Dio gli porta.
È più veloce di ogni creatura a raggiungere il segno.
È tenace nelle sue convinzioni.
È un misto di serietà e di allegria.
Perché sa che Dio è il suo Salvatore.
Nulla è più dolce della sua calma quando è in riposo.
Nulla è più svelto della sua vita quando è in movimento.
È tra i poveri del Signore e così viene sempre chiamato da chi gli vuol bene. Povero
Geoffrey! Povero Geoffrey! Una talpa lo ha morso alla gola.
Benedico il nome del Signore Gesù che ora Geoffrey sta meglio.*

RICORDO DI PAULHAN

di

Gianna Manzini

Perché mi fossi avventurata a tradurre *Les causes célèbres*, ancora, dopo tanti anni (il libro uscì nel '52 con una ricca prefazione di Anceschi, nelle eleganti edizioni della Meridiana), me lo domando.

Bastò forse ascoltare Paulhan: « Mi piacciono i regali e non mi piace che me ne facciano: è troppo immischiarsi nei fatti miei ». Col mio modestissimo regalo (la traduzione non era stata richiesta dall'editore, né, tanto meno, dall'autore) io m'immischiavo maledettamente, di proposito, nei fatti suoi. E non immaginavo fino a che punto Paulhan, questo innamorato del linguaggio, questo alchimista, mi avrebbe dato filo da torcere.

Perché egli ha con le parole un rapporto tutto particolare. Ben lontano dalla tenerezza un po' abbagliata con la quale di solito lo scrittore le accerchia o le seduce, mentre l'intelligenza sonnecchia accanto all'estro, egli, amandole, non le accarezza affatto: le interroga, le inquisisce, le anatomizza. Conoscere è distruggere. I bambini lo sanno. E crescono distruggendo. Paulhan aveva dotato di armi terribili il bambino che permaneva in lui.

« *On est difficilement le chirurgien de sa maîtresse* ». Egli lo era senza tregua, salvando la crudeltà scaltrissima del « grammatico » e il trasporto appassionato dell'amante. Ma per il povero traduttore era un altro paio di maniche.

Disse anche: « Chi mi dà torto mi attira. E sospetto di non essere ben capito da chi mi dà ragione. Non sto volentieri dalla mia parte. Come se,

per sentirmi soddisfatto, aspettassi di essere insieme gli altri e me stesso ». E in questo modo, senza supporlo, mi tentava, mi provocava: provarmi nei panni di lui, io, anonimo-altri, certo lontanissima dalla possibilità di dare ragione a uno spietato grammatico e renderlo soddisfatto!

Ma può anche darsi che, a cimentarmi in un lavoro così rischioso, fosse stato il suo viso. Ho seguitato a domandarmelo la sera in cui, davanti alla televisione che dava la dolorosissima notizia, lo rividi. In vari giochi di luce, in vari scorci, a lungo il suo volto mi si ripresentava; e illuminata dall'emozione, lo capivo meglio di quando gli ero stata di fronte un po' contratta dalla soggezione che egli, suo malgrado, ispirava. Suo malgrado, perché nessuno sapeva essere più affabile di lui, più incoraggiante.

Mi parve dunque, quella sera, che il segreto della sua fisionomia si nascondesse più che negli occhi, nell'orbita: occhiaie che appartenevano a un'altra era, a un modo di vita romantico ben lontano dalla sua estrosa irrequietezza.

Che c'entrano queste occhiaie incredibilmente vaste e calme, difficilmente aggredibili dalle rughe (un disegno calligrafico, cinese, non ha nulla che fare con le vere rughe, è una scrittura), che c'entrano con lo spericolato cercatore d'oro (le maggiori scoperte letterarie si devono a lui), con Paulhan l'eminenza grigia, « il tagliatore di capelli dei calvi », l'enigmatico, il crudele, l'ottava meraviglia del mondo, il sovversivo, il « ballerino intellettuale »? A proposito, in un dialogo famoso, Jouhandeau gli disse: « Non si sa al calore di quale fuoco tu riesca a rinnovarti; ma conservi qualcosa d'un ragazzo, d'un *blouson noir*, oh, corretto, s'intende, disciplinato, ma con balzi e slanci che ringiovaniscono noi, tuoi lettori ». Aggiunse anche, maliziosamente (Paulhan era allora sui settanta): « Non voglio dire che tu sia leggero, e tanto meno nel cattivo senso ».

L'amico rispose, sbalorditivamente serio e convinto: « Mi piacerebbe esserlo: come si dice dei ballerini o dei funamboli ».

Che c'entra, dunque, questa smisurata ombreggiatura intorno agli occhi, questa estesa calma remota, col tono della sua opera letteraria, col suo raddomantico genio di suscitare talenti?

Ma è proprio costringendoti a interrogativi simili, che ti tratteneva, che ti sbalestrava, riducendoti, senza che te ne accorgessi, in sua balia.

La prima volta, alla *N.R.F.*, mi apparve dietro una montagna di libri e di carte che, mentre egli sollevava il capo per invitarmi, gli copriva il viso a metà; sì che, in un primo momento, vidi soltanto la fronte e non gli occhi, bensì l'orbita, ricevendone il senso d'un'accoglienza benefica. La mia titubanza trovava su quel viso un punto, anzi un grande spazio di riposo, da adagiarsi come su una *dormeuse*: la blanda insenatura dell'orbita. Inganno generoso: fin dalle prime battute, la conversazione divenne un gaio allarme, un coperto scintillio, una mobilità vorticoso e all'apparenza quieta: tutto ciò, per merito della sua gentile accortezza, poiché ti aiutava a muoverti sul tuo terreno, vale a dire fra i tuoi interessi, nel cerchio delle tue cognizioni.

Il giorno dopo, trovammo all'albergo un suo biglietto d'invito a colazione. Vi era accluso un disegno o meglio un'improvvisata pianta topografica: l'itinerario da seguire per raggiungere la trattoria alla quale ci dava appuntamento. Ci aspettava sulla porta, per accompagnarci a prendere un aperitivo in casa di un suo amico bibliofilo. Che casa, che vulcanica miniera di meraviglie. Ma come aveva potuto immaginare, così, alla prima, che eravamo perdutoamente incantati dalle edizioni rare?

Poco dopo, ci trovammo a tavola, sotto una pergola. Un luogo quasi campagnolo. Vicino a noi, sedevano attori che, truccati e in costumi stravaganti, si fermavano a mangiare un boccone fra una ripresa e l'altra d'un film. Sole e ombra, a macchie, sulla tovaglia, vino rosso nei bicchieri. Di lato, la parete celeste di una vecchia casa, con vasi fioriti sui davanzali. Si poteva immaginare qualcosa, nel cuore di Parigi, che avesse potuto piacermi di più?

La conversazione fluiva semplice, naturalissima: parlammo del nostro amato Ungaretti, di Miller, a proposito di certe sue curiose pagine sul pane, di Baudelaire. Poi, di sorpresa, e quasi a tradimento, se ne sortì a far l'elogio del luogo comune, mentre un attimo prima aveva affermato che « l'improprietà nutre la perifrasi e, per conseguenza, la musica dell'anima ».

Sicuro: naturale, agevole quella conversazione, ma stregata se, dopo anni e anni, tutto ciò è rimasto vivo come in uno specchio fatato; e se, nel momento in cui avveniva, ognuno di noi aveva l'impressione di stabilirsi nel proprio mondo d'elezione.

Adorava i proverbi; ne aveva un'enorme raccolta; e con qualche briciola vi contribuì, inviandogli, per esempio, un libretto di Scheiwiller, che gli giunse graditissimo.

Un'altra volta m'invitò a colazione, con la carissima Dominique Aury, in un *restaurant* indiano, che era tutto un cinguettio di uccelli esotici, una vera, enorme uccelliera, in un intarsio di colori e di luci stravaganti.

E fu allora che lo delusi: di fronte a una specialità indiana, succulentissima, ferocemente piccante, odorosa di spezie a me sconosciute, in una salsa densa, scura, esitai. Lui mangiava deliziato. Ma alzava su di me i suoi occhi interrogativi, non brillanti, accolti dall'ombra delle immense orbite. Possibile? Siamo d'accordo su tanti nomi di scrittori e pittori, su tante idee, condividiamo gusti e predilezioni; e adesso di fronte alla più squisita delle salse d'ogni tempo e paese, lei si fa indietro, esita...

Sarebbe stato meglio rischiare il mal di fegato che sorprenderlo così sgradevolmente, caro grande amico. Me ne rimprovero come d'una viltà.

A lungo, a lungo, la sera del tristissimo annunzio, la televisione riproponeva il suo volto. Una volta mentre parlava. Un primo piano. Lo vedevo avvicinarsi, ingrandire, occupare tutto il quadro. L'immensa ombra romantica, ai significati della quale si era in mille modi sottratto, confondendoci, lo aveva divorato del tutto.



1 - Odilon Redon: *Illusione*



2 - Rudolphe Bessine: *Il riposo*

ARGOMENTI CON LETIZIA

di

Piero Pòlito

IL COMMENTO DEL MARE

*Il commento del mare, l'altalena
prodiga dell'amore, le mie notti
finalmente tue notti, le mie mani
di commosso riguardo alla pienezza
dell'avere e dell'essere potrai
ricordarti se credi che il ricordo
non discordi dall'esserci, se credi
a un futuro presente, a una promessa
adempita già prima, se ci credi
alla corda che oscilla nell'accordo.*

LA TUA DOLCE LUNGHEZZA

*La tua dolce lunghezza fisionomica
dagli occhi approfonditi, i lineamenti
caldamente angolari erano pronti*

*per me, la signorile tua vicenda
era come gli sguardi delle chiese
di un'infanzia che fosse il mio ricupero
dimenticato, ritrovato, amico.*

DI PROFONDE RADICI

*Il racconto di un caro, di un nativo
poter essere in terra col sorriso
nitido di una sorte era il tuo viso
pronunciato e modesto, quel pallore
dei tuoi tratti allungati era il colore
di un'offerta tranquilla, era l'olivo
di profonde radici e puro cuore.*

L'AMETISTA CHE INDOSSI

*L'ametista, la nostra tradizione
di consensi dimessi e responsabili
esisteva da quando l'esistenza
è una prova, le strade consapevoli
relegate nell'ombra a volte basta
confluiscono un giorno perché l'ombra*

*si converta di viole, resti appena
l'ametista che indossi tu, la viola
dei capelli e del volto, il pegno al dito.*

RIMANERE CON TE

*L'ardente discrezione di uno sguardo
dentro un volto affilato, la carezza
datami con l'inconscio, la natura
dolce dietro le regole, il segreto
palpito d'accoglienza ricevendo
ho voluto ricredermi, ho voluto
rimanere con te, con i tuoi giorni*

LA LIBELLULA MAGRA

*La libellula magra con il velo
supero, con le lunghe sue giunture
uranie, con un'unica attenzione
ai moventi dell'aria, la sicura
predatrice celeste col congegno
attonito degli occhi inflazionati,
forse è un segno di te che più cordiali
occhi mi rivolgendo, compartecipe*

*sei di veli celesti e di tenaci
coniunzioni terrestri, di te amica
unica alla tua preda fortunata.*

QUESTO PROVVIDO LETTO

*Abbandonati, cara, alla stanchezza
fiduciosa con me: genera i giorni
questo provvido letto e li riaccoglie
dopo il loro destino, le inquietudini
prontamente assolve, di ogni male
ci compensa ormai. Fatti respiro
mio gemello e non altro, fatti spoglio
rituale di vita condivisa:
dona i giorni e li toglie una matrice
simile a questa tua forse nel sempre
alternare stanchezza e seduzione.*

DI ME SOLO, TE SOLA

*La lucciola, l'esilio del fervore
nel notturno grembo della sorte,
è il battito ombra-luce, vita-morte
del nostro microscopico splendore;*

*la lucciola che illude del suo cuore
fosforico una tenebra più forte,
fa immagine di quelle vive-morte
speranze che ricercano l'amore;*

*la lucciola che insegue il suo valore
palpitando romita, era la sorte
di me solo, te sola: ora c'è un forte
sole, ora c'è l'assiduo calore.*

CON IL VENTRE DI FIAMMA

*I cupi filamenti di quel muschio
acquatico, le buie salamandre
con il ventre di fiamma, con i gesti*

*immobili, compresi di quel gelo
in cui solo vivendo lussureggiano
di cretante preistoria, quelle gole
spruzzolate di bianco, quelle dita
di un disgusto solenne, gli occhi, il muso.
la remota piattezza in quel suo regno
fontinale ricordi, la sorpresa
estatica di quella primavera
antichissima, inedita, di quella
comunanza di tutto in noi rinato?
L'indulgenza, ricordi, per i mostri
neri della mia vita, fin d'allora
era nel tuo sorriso dolce e lieve.*

NOI L'ABBIAMO RACCOLTO

*Essere chiama amare: da te a me,
da me a te va sicura una corrente
primaria, tante cose si trasmettono
senza che se ne parli, il bene corre
prima che ci si pensi. Questa fu
la ragione per cui nei tuoi riguardi
ho saputo ostinarmi, per cui tu
sei rimasta convinta. Essere accosto
ugualmente nel sonno porta flusso
d'amore, l'espansione era la cosa
che attendeva in noi quando pur niente
conoscevamo di quello che poi
ha potuto sorriderci perché
noi l'abbiamo raccolto, perché mai
crederemo ad un tempo che lo nega.*

SPAZIO E TEMPO NELLA POESIA BAROCCA

di

Silvio Ramat

Categoria etico-operativa generale, il barocco, oppure momento d'invenzione storiograficamente circoscritto? Per quanto ne concerne l'esperienza letteraria in Italia, la raccolta dei saggi di Giovanni Getto (*Barocco in prosa e in poesia*, Milano, Rizzoli, 1969), se non risolve con una formula esplicita la questione, fornisce tuttavia una serie di elementi decisivi per un giudizio dirimente⁽¹⁾. Sicché molte delle nostre ipotesi di lettura sul barocco italiano trovano una verifica o comunque un riscontro utilissimo negli studi gettiani, cui va il merito obbiettivo di aver sollecitato, fin dal principio degli anni Cinquanta, numerose indagini in esponenti delle più giovani generazioni critiche, dal Raimondi al Guglielminetti, per indicare solo due nomi. E se oggi pesa tutto il mezzo secolo abbondante che ci divide dai *Lirici Marinisti* di Benedetto Croce, non meno si avverte la distanza quasi trentennale trascorsa dall'apparizione del *Parnaso in rivolta* di Carlo Calcaterra, o dalle pagine che il Flora dedicò al barocco nella sua *Storia della letteratura italiana*.

Più che un ripensamento sulla classica tematica del Wölfflin, su cui si direbbe che la polemica si stancasse da sé, un po' per volta, un pungolo vivace al problema proveniva da Eugenio d'Ors, che nel saggio *Del Barocco* assumeva il termine in quell'accezione categoriale ormai celebre, che lo concepiva come disposizione perenne dello spirito creativo: così che, in tale prospettiva, non era illecito discorrere di un «barocco» dantesco o magari dannunziano, e non più solo del barocco gongorino o shakespeariano. Il traduttore italiano — 1945 — dell'opera del d'Ors, Luciano Anceschi, proseguiva negli anni Quaranta e Cinquanta una propria autonoma indagine, rivolta a proporre finalmente un organico « sistema del Barocco », ad « istituire una Idea del Barocco », come « risultato complessivo » che ne offrisse « lo svolgimento necessario »⁽²⁾. E quando, nel '59, Anceschi si domandava:

⁽¹⁾ Un giudizio che del resto il GETTO dà in altra circostanza: cfr. la sua *Polemica sul Barocco*, in *Letteratura e critica nel tempo*, Milano, Marzorati 1968.

⁽²⁾ Cfr. la *Breve nota* in chiusura del volume di LUCIANO ANCESCHI, *Barocco e Novecento*, Milano, Rusconi & Paolazzi 1960, p. 269. L'Aneschi aveva cominciato il suo esame del barocco fino dal 1943, con *La poetica del Bartoli*, pubblicata in *Del Barocco e altre prove* (Firenze, Vallecchi 1953), e ora in *Barocco e Novecento*, cit.

« È possibile un'idea del Barocco che, da un lato, tenga conto degli approfondimenti filologici, delle vaste ricerche storiche, e dall'altro sappia considerare la questione del Barocco nel suo ricco manifestarsi come un' "esperienza" attiva della cultura vivente? »⁽¹⁾, metteva in luce uno dei punti cruciali dell'argomento e del suo metodo interpretativo, invitando il lettore dei suoi e nostri anni a proceder cautamente (cioè criticamente), se occorre evitare che un rapporto analogico intuito fra Barocco e Novecento si dilati oltre misura e perda così concretezza e significato.

Allora il rifiuto di un concetto di barocco pigramente bloccato a quel livello-disvalore che lo vedeva solo come fase di decadenza del gusto — o tutt'al più da utilizzare dialetticamente nella corta prospettiva di un'imminente restaurazione arcadico-pariniana, attuata in pro' dei romantici —, questo rifiuto ne chiama un altro, ugualmente deciso, diretto contro ogni facile attualizzazione delle ragioni del barocco storico, operata in nome di una presunta affinità di crisi, tra Sei e Novecento, forse dedotta da una parvenza analogica di rivoluzioni scientifiche e di autorità contestate, di rivolte scismatiche e guerre a catena, complicate come gli squilibri fra le classi sociali. Per uscire da un complesso d'inferiorità che nella revisione critica d'oggi lo deprime ancora rispetto alle sublimanti esperienze del secolo d'oro di Spagna e della stagione metafisica elisabettiana d'Inghilterra, il nostro barocco letterario ha rischiato uno stravolgimento novecentesco, cioè un cattivo riscatto, se esso implicava una dislocazione dei testi barocchi dalle proprie aree naturali, di tempo e di spazio, e una loro misurazione pretestuosa sulla pietra di paragone delle « quantità » e « qualità » novecentesche anticipate, di cui il documento trisecolare si rivelasse inconsapevole vaso⁽²⁾.

A una prudenza sostanziale si attiene peraltro il Getto: e se la sua attitudine non è quella del teorizzatore di un sistema estetico, a differenza dell'Aneschi, la somma dei dati raccolti e messi in ordine è poi la base più solida per chi intenda conseguire quell'individuazione sintetica del « sistema » a cui mira l'Aneschi. Del resto, il carattere analitico dei saggi gettiani non è affatto rinunciatario, e anzi pare ispirato dalla coscienza che di fronte a noi è una problematica aperta, se non inesauribile. È una dimensione critica aperta che, persistendo tale, ci garantisce la prosecuzione dell'esercizio di lettura sul tema, e magari ci consente anche la suggestiva ipotesi di una ricerca all'infinito, sol che l'euristica ci regali altro materiale inatteso. Poiché la situazione del nostro barocco letterario è forse ancor tale da permetterci di supporre — e non soltanto per assurdo — che l'acquisizione di testi nuovi potrebbe mutare alquanto i quadri, i criteri che ci guidano finora, se non proprio ribaltarli. È un secolo d'esperienze poetiche che rimane un insieme avvincente anche per il suo aspetto di « libro »

⁽¹⁾ ANESCHI: *Barocco e Novecento*, cit., p. 3 (nel saggio del '59 che dà il titolo alla raccolta).

⁽²⁾ Curiosi esempi di rinverimento archeologico, di preziosismo neobarocco, possono scoprirsi fino nell'ultimo panorama della nostra poesia: da LUCIO PICCOLO e EDOARDO CACCIATORE a GUIDO CERONETTI. Alla giuntura spregiudicata Seicento-Novecento offre un sostegno anche un critico dell'intelligenza di GUSTAV RENÉ HOCHE, quando nell'esemplificazione antologica del suo libro, *Il manierismo nella letteratura* (in traduzione italiana: Milano, Il Saggiatore 1965), dagli esempi di « manierismo » seicentesco salta direttamente a quelli novecenteschi, almeno per l'Italia.

inultimato, il Seicento italiano; e il lettore novecentesco non può fare a meno di credere che le conclusioni tocchino alla sua intelligenza coordinatrice (ma anche alla sua discrezione storica). Così da questa facoltà (condizionata) d'interferenza che ci attribuiamo nel raggio d'una realtà espressiva solo temporalmente remota, nasce la nostra « disposizione » alla cultura e all'invenzione della parola barocca, e nasce altresì il tentativo, per esempio, di sostituire (più che non seppe fare, obbiettivamente, quella parola medesima) all'oppressione di uno spazio e di un tempo fissi, stabiliti sulla passività della persona, una diversa e più mossa visione di queste due coordinate dello spirito, del suo ritmo vitale.

Possiamo anzi partire di qui, dal senso dello spazio-tempo barocco, intanto per valutarne il divario sia da quello petrarchesco (dotato di uno svolgimento tutto interiore, psicologico) sia da quello rinascimentale, che rappresentava uno « stato », una misura forte d'armonia soggettiva e universale, metro di raffronto e di riduzione per qualsiasi circostanza ed elemento di vita. Se si pensa invece a uno dei fondatori della letteratura barocca, al Della Valle, osserveremo col Getto che, nel suo teatro, « La situazione spaziale è costituita da un luogo limitato e limitante, un luogo che è realmente o indirettamente una prigione: la prigione appunto in cui è chiusa Maria di Scozia, l'isola dove è prigioniera Adelonda, il territorio di Betulia assediata da Oloferne, il palazzo di Assuero alle cui leggi di favore o di disgrazia sono legati i personaggi. La situazione temporale è offerta da una durata nella quale si sviluppa un'attesa alterna di timore e di speranza: sarà la speranza di liberare la città di Judith o il timore per tale impresa di Abra; o la vicenda di timore e speranza del popolo ebreo (...). Timore e speranza sono veramente due parole tematiche »; e la « bellezza » delle tragedie dell'avalliane « scaturisce proprio dal tempo d'attesa che trascolora fra timore e speranza, per anime protese oltre i confini invalicabili della condizione che le stringe »⁽¹⁾.

Confini invalicabili, certo, per uno scrittore religioso che vive nella fase eroico-ascensionale della Controriforma, quantunque il Della Valle patisca una sua fede senza la grazia dell'appagamento. Il meccanismo scenico, la funzione rappresentativa e comunicativa del teatro, se accentua per forza questo carattere dello spazio-carcere (la « città assediata » di Ester, ad esempio⁽²⁾), per contrasto e compenso può sollevare il tempo a valore sospensivo, causando nel complesso drammatico un'elementare divergenza interna, così che, mentre il valore-spazio si riconnette al precedente molto vicino dell'incubo tassesco, nel tempo-attesa si profila un'eventualità di scampo, che in virtù della sua stessa irrisolutezza (o irrisolubilità) acquista tanto maggior risalto, in relazione al valore che gli competeva nel pieno Cinquecento. Questa probabilità di scarto, dunque di libertà, nel rapporto normalmente serrato sull'individuo delle coordinate spazio-temporali, comporta una gamma più estesa di ipotetiche mutabilità, venendo a coincidere col delinearsi di quell'orizzonte metamorfico

⁽¹⁾ GETTO: *Il teatro di Federico Della Valle* (1958), in *Barocco in prosa e in poesia*, cit., p. 220-221. Questo volume nelle note successive si indica con GB.

⁽²⁾ *Il teatro di Federico Della Valle*, cit., GB 222.

cui corrisponde, a livello linguistico (o meglio, d'intento linguistico), « quel metaforismo universale che è tra i caratteri più tipici del mondo barocco »⁽¹⁾.

Ma non dovremo stupirci, come di un'occasione mancata, se nel Della Valle — proprio perché egli resta un autore di teatro — metaforismo e metamorfismo valgono come soluzioni appena intraviste, non compiute né tentate all'estremo. Non è solo per una oggettiva acerbità dei tempi, giacché il poeta della *Reina di Scozia* è quasi esattamente coetaneo del Marino: la questione si radica soprattutto nel vincolo del genere letterario, ed è un fatto che il nostro teatro in età barocca risulterà costantemente l'istituzione estetica meno propizia all'esplicarsi di quella nervosa ed esuberante sensibilità (teatrale) che pervade il secolo e s'impronta di quel segno specifico, metaforico e metamorfico, identificato dal Getto. Così, forse cinquant'anni dopo, nell'*Aristodemo* del Dottori (1657: siamo pressappoco all'altezza cronologica della prima maturità stilistica di un Lubrano), potremo cogliere, sì, tre parole tematiche di rinnovata pronuncia: « parole che sfiorano la sostanza poetica della tragedia (...)»: « grande », « funesto », « dolce »; infatti « grandezza, morte, tenerezza » sono come « i tre vertici nei quali si raccoglie la poesia dell'*Aristodemo*, i tre lati che definiscono l'area ideale entro cui si muove l'universo espressivo della tragedia »⁽²⁾. Ma là dove il Getto nota, in questi vocaboli, un « valore simbolico estremamente significativo », qui a noi sembra piuttosto che si offra un'occasione per misurare la debolezza intrinseca del simbolo barocco e inoltre — poiché i due dati sono interdipendenti — la carenza di una concezione del reale metamorficamente organizzato. (Ancora, nel caso del Dottori, la preoccupazione del rapporto diretto, fisico, con un pubblico, frenava un certo tipo di fantasia, l'arrestava davanti all'eventualità di un itinerario di disfrenamento figurale, quel disfrenamento che pur nelle testimonianze più audaci di estro marinistico trovava poi sempre, al suo sbocco, l'argine di una sintassi generale perfetta, che concludeva nella norma le lunghe volute di un abnorme sollecitante).

Per tornare al simbolo, e trascurando adesso i modelli tanto estrinsecamente condizionati della poesia drammatica, espressa nella solennità di una linea Della Valle-Dottori, nel fragile, e credo presunto, « simbolo » seicentesco, ciò che fa spicco è l'essenza dissociata. Voglio dire che il poeta barocco non si trasfonde, con un atto immedesimativo, nel simbolo, e disertando questa via d'integrazione non arriva a simbolizzare se stesso in unità compenetrata con l'oggetto lirico. La direzione di questa acerba specie simbolica si qualifica pertanto in senso moralistico, e spesso pesantemente allegorico, come attesta, nel cosiddetto ambito marinistico, la predilezione per taluni oggetti di intensa virtualità emblematica. Emblematica, dimostrativa: non propriamente simbolica. Tutti ricordano la frequenza di comparizione dell'orologio, che scandisce in uno spazio restrittivo la misura di un tempo (o Tempo) concepito come erosione progressiva e progressiva condanna.

⁽¹⁾ Idem, 220.

⁽²⁾ L'« *Aristodemo* » capolavoro del barocco (1959), GB 264.

*Queste, che in due cristalli il Tempo serra,
prigioniere de l'arte, onde inquiete,
acque di Stige son, stille di Lete,
che i dì sommerge e le memorie atterra.*

*Son sudori di lui, che l'uomo afferra,
nel suo merigge, e con la falce il miete;
son lacrime di noi, ch'ore non liete
viviam qua giù, sempre morendo in terra.*

*Quindi apprendiamo omai ch' a stilla a stilla,
e non a pioggia, al sitibondo core
ne dà l'avara età gioia tranquilla.*

*Né si sperì più mai triegua al dolore,
se in duo vetri per noi chiude e distilla,
fabricati di pianto, i giorni e l'ore⁽¹⁾.*

È Giovan Leone Sempronio. Dal suo esempio ricaveremo la grave impressione temporale diffusa nell'arte letteraria del Seicento italiano. Giacché, se nel Della Valle — e un po' meno ciò vale anche per l'*Aristodemo* — si era scorta la presenza di un tempo come attesa, ovvero come probabilità di spazio mentale creato a compensazione dello spazio fisico sentito come incarcerationamento (con tutte le conseguenze psicologiche), si trattava di una probabilità trascendente, dell'aspirazione a un Tempo di catarsi oltreumana, quale poteva fiorire nel pensiero puro e funestato di Merope. Quando invece la mente resta ancorata a una sensazione di totale immanenza — com'è nella maggior parte dei testi lirici —, se il tempo mostra una mutevolezza, essa ha solo una direzione negativa, luttuosa, e gli oggetti, nel loro disporsi senza sorpresa, secondo uno schema intellettuale sottratto alla ipoteca del caso, giovane, uno dopo l'altro, al compimento della definizione di questa forza lenta ma travolgente che è, appunto, il tempo. Allora il « proposito di inventariare, di raccogliere le voci più diverse della realtà, di adunare una specie di ideale museo, di creare una preziosa e stupenda galleria » ⁽²⁾, che si nota nell'*Adone*, e poi in molti esemplari del marinismo, andrà considerato anche sotto questa luce di moralismo insistito; e l'esibita collezione di « cose visibili » e « cose leggibili » ⁽³⁾ implica e talvolta esplica la necessità — benché spesso edonisticamente mascherata — di definire; né si radica solo in un malvezzo di erudizione pomposa, ma piuttosto cerca di far sì che i dati di una situazione siano almeno analiticamente accertabili, proprio nell'inventario o nel catalogo: in pieno lume, e non in

⁽¹⁾ *Opere scelte di G. B. Marino e dei Marinisti*, a cura di GIOVANNI GETTO, vol. II: *I Marinisti*, Torino, UTET 1962 (di seguito indicato con GM): *Orologio dall'acqua, dai Latini detto « clepsidra »* (pp. 212-213).

⁽²⁾ *Introduzione al Marino* (1951), GB 50.

⁽³⁾ Idem, ibidem.

un chiaroscurale scorcio, si può compiere il ciclo della conoscenza nei particolari, per chi, come il poeta barocco, si senta escluso dalla conoscenza della ragione universale dell'essere.

Lo smarrimento del senso della Causa, una e centrale, è la fonte autentica del pullullo di quel particolarismo allegorico che investe un'amplissima zona tonale e timbrica, dall'idillio all'elegia alla tragedia. La sola eventualità unitaria vien dunque rimessa all'Invisibile, a quel piano di trascendenza evocato — e tuttavia cupamente — dalla predicazione gesuitica di più elevato fervore; ma quaggiù, tra le cose, è il territorio dello sperpero, della dissociazione dell'uno. Da un lato si colloca l'*Ego sum, qui sum* del Lubrano:

*Padre che contemplandomi fecondo
ad un pensier vital genero il Verbo;
Verbo che dove nasco entro mi serbo;
ed erede di me non son secondo.*

*Spirto immortal, che Creator d'un mondo
sveglio aurore al fedel, notti al superbo;
volgo il ciel mite a' giusti, agli empi acerbo;
pongo in tron la Virtù, la colpa a fondo.*

*Un Sole di tre Soli e di tre ardori;
foco sempre spirante e sempre acceso;
immutabil ne' sdegni e negli amori.*

*Son saper tutto luce e nulla inteso;
massimo dentro me senza maggiori,
sol da me incomprensibile compreso⁽¹⁾. —*

dall'altro c'è una folla di esempi da riferire, prima che dai marinisti, dallo stesso Marino, nel cui poema principe « le presenze fisiche adunate (...) rispondono a una legge di quantità, tesa verso l'innumerabile, e a una legge di qualità, rivolta verso il bello »⁽²⁾. Ma questa duplicità normativa, perché sussiste? Credo si possa intravedere come la regola mariniana e seicentesca in genere, nell'inconscio archetipo dell'ispirazione, sia unitaria; ma poi, nel farsi concreto dell'esperienza inventiva, ecco che il Bello si rivela all'artista nella sua inatingibile e tramontata astrattezza. Così, se non confida più di pervenire alla *qualità* eletta, quintessenziata, egli si prova a sopperirvi con altra scelta, quella della predetta enunciazione prolungata, dell'inventario: una descrizione che di fatto appare quantitativa, sebbene ciascun campione risulti come prelevato, da un immaginario contesto di oggetti indifferenti e mediocri, proprio per una sua presunta eccellenza qualitativa: o al limite della piacevolezza o a quello opposto, dell'orrido e del disgusto.

⁽¹⁾ GM 414.

⁽²⁾ *Introduzione al Marino*, cit., GB 50-51.

Dove qualità e quantità si scoprono in tal modo scisse e distinte, non sarà impossibile né illecito risalire d'intuito all'unità archetipica della mente. È un fatto, comunque, che la legge della quantità, stemperandosi in un edonismo di catalogazione, può contraddire infine al criterio mai espressamente rinnegato della mèta qualitativa, sia essa il bello o la sua macabra antitesi. E s'inserisce qui il motivo dell'*horror vacui*, o di quel tipico «senso gremito e misterioso, mobile e sparente», che il Getto fa risaltare⁽¹⁾, insieme alla «stupefacente vegetazione metaforica», che corrisponde a una «natura lavorata»⁽²⁾ secondo il gusto del «lusso» e della «lussuria»⁽³⁾. L'*horror vacui* della poesia barocca è fra i più interessanti indici ideologici di una maniera compositiva: gli equilibri chiaroscurali sono lasciati al pennello dei caravaggeschi o allo scalpello del Bernini; ma la poesia non conosce, o così pare, se non soluzioni estreme di verbo e di immagine: o il fulgore o la tenebra. Il vuoto eventuale fra questi due modi limite è temuto come una interruzione del flusso inventariale; il vuoto non è una quantità, e verrebbe invece ad essere spia e spiraglio aperto sul difetto qualitativo. Il vuoto sta a rappresentare quell'idea di trascendenza ormai paventata in nome di una tattica di praticismo etico, che vuole esaurito il desiderio di unità e di centralità dal momento che se ne avverte la soverchiante distanza dall'uomo. Il «tutto pieno», l'exasperatamente zeppo, quale risulta per esempio nel luogo della tomba di Adone —

(...) *Vago festone a le cornici altere
tesse serpendo intorno intorno un fregio,
e v'ha di cani sculti e v'ha di fere,
di dardi e lasse un magistero egregio.
In cima a l'arco Adon si può vedere
sovr'aureo trono e di mirabil pregio.
Una gloria d'Amori alto il sostenta,
ed al vivo l'effigie il rappresenta...*⁽⁴⁾ —

è lo specchio di una predilezione tematica, ma più ancora è una scelta di metodo. L'ispira una intuizione del vuoto come pena morale, da esorcizzare solo attraverso l'accumulazione di un materiale vistoso, e comunque abbastanza visibile da surrogare e tener a bada il remoto Invisibile. Se c'è una metafisica profonda al di là dello squadernamento in superficie di oggetti fisicamente vivi (il prezzo pagato dalla natura è la sua metamorfosi in una dimensione resa totalmente culturale), essa spicca bene in questo rapporto mentale dell'artista con un vuoto ipotetico, che sembra l'incubo perpetuo, la minaccia che resiste insopprimibile lungo l'intero e complicato arco della costruzione letteraria.

⁽¹⁾ *Lirici Marinisti* (1952), GB 93.

⁽²⁾ Idem, 89.

⁽³⁾ *Introduzione al Marino*, cit., GB 56.

⁽⁴⁾ *Marino e i Marinisti*, a cura di GIUSEPPE GUIDO FERRERO, Milano-Napoli, Ricciardi 1954 (poi indicato con FM), pp. 269 sgg.

Nel « tutto pieno » di cui si è fornito esempio con un'ottava dell'*Adone* (che è il terreno più estesamente coltivato; ma altrettanto significativi sono altri casi, racchiusi nella misura accorciata del sonetto; quanto a « natura lavorata » basterebbe ricordarne uno celebre del Lubrano: quello dei *Cedri fantastici variamente figurati negli orti reggitani*⁽¹⁾), il parallelo con l'*horror vacui* medioevale (certificato da tanta scultura dopo il Mille) ha una consistenza pallida, esterna. Là una folla di figure (umane) era protesa a riconquistarsi l'Amor Divino, replicando nella silenziosa umiltà dei propri volti di creature le sublimi fattezze del Creatore ineffabile; qui, in età barocca, il nuovo *choc* di trascendenza subito e accettato dall'intelligenza poetica provoca una sorta di lontananza raddoppiata. All'irraggiungibilità di una nozione concreta ed esatta del Trascendente, la lirica seicentesca reagisce opponendo una propria volontà di autoconfinamento nell'area oggettuale e sensibile della terra. Sorge e cresce in tal modo una febbre delle cose, che si estrinseca in un fervido meccanismo di produzione e di offerta, in una caratteristica « visione seriale » della loro varietà⁽²⁾. Nel « nicchio vòto » della « machina funesta », ossia dell'arca sepolcrale (*Adone*, XIX, 340), si collocano Morte e Fortuna, e si capisce perché, trattandosi di due grandi idee coordinate come due ossessioni: compaiono isolate in un vuoto proprio affinché non acquistino quel ritmo di presenza che il poeta cerca d'infondere invece agli oggetti che ordina nel suo squisito catalogo, nei gruppi serrati che contrastano l'ombra del vuoto temibile. Se l'*horror vacui* tardomedioevale (e chi crede tenga magari a mente i modelli un po' grezzi di Giacomino da Verona, pensando al nostro Duecento letterario) aveva lontanamente alle spalle la vastità di uno spazio « pagano », il cosiddetto paganesimo rinascimentale agisce sul barocco come stimolo più forte, quanto a concezione spaziale (e senza rifarsi all'esperienza pittorica, sono sufficienti gli esempi poetici, dal Poliziano all'Ariosto): stimolo che però, da parte della poesia barocca, riceve una risposta assolutamente antitetica, non dialetticamente disponibile.

Da spazio-libertà, infatti, a spazio-carcere: questo è il transito storico, come ve n'è uno da « visione antropocentrica » a « visione prevalentemente fisiocentrica »⁽³⁾. Sarà pure una prigione sfarzosamente abbellita, poiché in questo clima non hanno diritto di vita estetica gli oggetti dell'insignificante quotidiano. Mentre la cupola sotto la quale, per ricordare un esempio maestoso, urtano gli accesi moniti di Paolo Segneri, è anch'essa un carcere, né gli incensi fumiganti favoriscono un circuito di fiducia e di corrispondenza fra il popolo di Dio e il suo Re (anche quest'accezione di « popolo » implica sudditanza, al piede di una scala gerarchica tremendamente salda). E dove in altro tempo sarebbe forse stato lecito o pensabile il contrapporsi di una poesia-libertà a un sentimento morale di reclusione angosciata, qui (a sigillo della compattezza indifferenziata di una certa visione del mondo), la libertà, che il lavoro del poeta tradizionalmente pretenderebbe, si rivela quasi subito illusoria. Nasce allora — edonismo capovolto, ma pur sempre tale — il piacere

⁽¹⁾ GM 416.

⁽²⁾ *Lirici Marinisti*, cit., GB 93.

⁽³⁾ *Introduzione al Marino*, cit., GB 41.

estetico del carcere, che è lo stesso piacere del carcere estetico: un modo di aggiornamento, non c'è dubbio, di quella situazione petrarchista, che funge (« in senso polemico », è vero) da « costante presenza stimolatrice » nei riguardi della elaborazione poetica barocca ⁽¹⁾.

Ora, questo piacere (estetico) della costrizione non si converte in un'estetica di contrizione: il vuoto del carcere l'empie una parola, la cui lunga posa, mentre col suo ristagno (e dobbiamo ancora ricordare il Marino, la serie dei trastulli nell'VIII dell'*Adone*, intende contrastare l'incisività della durata tipica del componimento petrarchista, viene appunto a designare, come rallentamento ritmico, un'assaporata illusione di libertà: sembra che cerchi, nella scansione di uno spazio strofico, di dare il moto a un tempo psicologico bloccato. Ma se la parola novecentesca ha esaltato se stessa inventandosi uno spazio incondito dentro il profondo carcere esistenziale del suo destino (così col primo Ungaretti), della parola barocca è agevole avvertire la carica illusionistica: con ciò siamo già al di fuori del piano di un'illusione portante, e l'illusionismo di cui ho parlato è una consapevole replica alla generale « relatività delle cose » ⁽²⁾, che d'assoluto vede solo la norma chiusa e costringitiva a cui l'intelligenza e il suo travaglio rimangono soggetti. Non diversa origine denota « il relativismo prospettico di questa età » ⁽³⁾: se da una parte esso si sviluppa come reazione ai moduli invariati del petrarchismo (ad esempio, nella « dilatazione tematica nella figurazione della femminilità », che ci offre un panorama curiosissimo: dalla celebrata pidocchiosa del Narducci alle belle frustate del Materdona e del Giovanetti; dalla brutta ingioiellata del Tingoli alla bella balbuziente dell'Abriani e via dicendo; oltre al tipo inedito o quasi della donna bruna di capelli, nel Quirini, o della bella abbronzata dal sole, nel Massini, come alternativa ai capei d'oro petrarcheschi e petrarchisti), va però inteso d'altronde in senso più radicale, ovvero come tecnica di comportamento, o tattica spirituale che s'adegua al sentimento di un'epoca sotto crisi.

Relativismo, a livello di resa espressiva, implica la molteplicità, così come si connettono l'unità perduta e un assoluto ipotetico. Il carattere molteplice di questo stile non si manifesta solo nella fioritura rigogliosa dell'elencazione oggettuale e della parola che tenta di moltiplicarsi per uguagliarne l'esuberanza. C'è anche un inventario dei sensi, obbediente alla medesima urgenza di variazione dilatata degli elementi particolari, i quali sono gustati mentre funzionano ciascuno in un suo proprio universo, molto più che in relazione all'unità organica coordinata, di cui è lontana la nozione, e che qui dovrebbe essere o una irrecuperabile « persona » rinascimentale o una « persona » affatto nuova, che il barocco non sembra però in grado d'istituire e di proporre in una dimensione di analoga organicità. Attingiamo ancora al repertorio dell'*Adone*, per leggerci, nel canto VI, la celebrazione dell'occhio, o, nel VII, dell'orecchio, la descrizione dell'aria mossa nel timpano:

⁽¹⁾ *Lirici Marinisti*, cit., GB 76. Provocandola spesso in « una direzione di gusto completamente diversa » (ibidem, 66).

⁽²⁾ Idem, 63.

⁽³⁾ Idem, 72 (dalla stessa pagina anche la citazione seguente).

*(...) Scorre là dov'è poi tesa a quest'uso
di sonora membrana arida tela;
quivi si frange e purga, e quivi chiuso
agitando se stesso entro si cela;
e tra quelle torture erra confuso
finch' al senso commun quindi trapela,
de la cui region passando al centro,
il caratter del suon vi stampa dentro.*

Da ultimo il ricorrer delle varie facoltà all'aristotelico « senso commun » pare un episodio incidentale, mentre il valore dell'azione risiede nell'esercizio minuto dell'arcano e mirabile meccanismo. V'è qui, chiaramente, il segno di quell'interesse parascientifico, o piuttosto di una curiosità, a cui il poeta si dedica volentieri, per non sentirsi superato nel progresso culturale dei tempi; non è certo questo uno dei casi che introducono al tema di un rapporto autentico fra letteratura e scienza nel secolo XVII. Ma specialmente, in un testo come quello letto adesso, freme la glorificazione di una moltiplicabilità all'infinito delle risorse del poeta nuovo, esplicabili in ogni settore attraverso una puntigliosa attività d'informazione (con la relativa, legittima, deformazione), che gli dà un senso di soddisfatta completezza: quantunque a noi risalti in tutta la sua precarietà e finitezza, stretta in quello spazio accerchiante che la parola barocca ritma e denuncia, anziché seminarvi la speranza di un'evasione positiva. E anche la « lunga articolata scala » della « gola lusinghiera e dolce » dell'usignolo mariniano — sempre nel giardino delle delizie — resta compressa in un'area limitatissima, e perciò si fa emblema sia della facoltà costruttiva del suo inventore sia, più in generale, del virtuosismo concettuale-lirico di una determinata sfera letteraria, che non trova i mezzi per esplorare realtà diversa da quella che ormai produce e riproduce secondo una dinamica che, teorizzata come impreveduta, riesce via via meno sorprendente.

Il molteplice, esteso in ogni direzione pensabile o sull'orlo dell'impensabile, si pone allora come surrogato del precluso spazio di libertà. Quanto a realizzazione in immagini (teniamo presente che, almeno « nelle liriche a struttura simbolica, la parte figurativa sovranchia spesso sull'enunciato meditativo o sentimentale »¹⁾), si osserva ad esempio che la variazione del paesaggio consegnato al Seicento dalla linea Stilnovo-Petrarca-Tasso è anche un tentativo di ampliare la lista canonica dei sentimenti « poetabili » — nel Marino —, mentre nei seguaci più accorti resiste come volontà di familiarizzare col meraviglioso (se stessi e il lettore). D'altronde, nell'uso della tecnica combinatoria, è notevole la tendenza a fondere gli apporti di campi e generi solitamente separati: quasi una ricerca di ricostruire *a posteriori* quell'unità archetipica della mente, che il barocco forse intuisce viva e vera ma che non sa illuminare con una definizione sintetica, lampante. La sottile gradualità di timbri

¹⁾ Idem, 85.



3 - Samuel Palmer: *Il grigge e la stella*



4 - Fernand Khnopff: *La città abbandonata*

e il virtuosismo scenico sono certamente carpitati alla zona del melodramma, secondo un processo di penetrazione e appropriazione mimetica (così come dalla lezione del Marino molto raccoglie la prosa narrativa ⁽¹⁾); altrettanto evidente è l'influsso dell'elemento idillico-pastorale del tardorinascimento guariniano. E d'altro canto, una inclinazione tragico-eroica pare del tutto pertinente al corso storico dei tempi: ne risuona l'accento con quella naturalezza preoccupata e artefatta che pervade forme e linguaggio di questa difficile poesia, e si rispecchia quasi al centro del secolo nella musa elegiaca e politica, ma non mai intimamente cortigiana, di *Ciro di Pers*.

Questa insolita fusione, non teorizzata integralmente ma resa operante di fatto in una pratica letteraria, ha un valore di fondazione, vista l'età in cui si attua. Il Seicento lirico si rifiuta di ricalcare l'orma sintetizzante delle generazioni anteriori, e la sua polemica coi modelli più illustri è soprattutto il segno di una indisponibilità orgogliosa a qualunque soluzione precostituita. La sintesi barocca, implicita nella prova di una fusione di generi e registri dissimili, oltre che compensare una ormai scorporata unità classica, vuole essere un esperimento caustico nei riguardi delle formulazioni cinquecentesche di più tranquilla certezza organica. Adesso Scipione Errico distrugge, in un raro movimento di *allegro*, il costume dell'amor platonico ⁽²⁾ (probabilmente sotto un impulso nuovo di Ovidio: le *Metamorfosi* sono predilette dagli scrittori barocchi, come attesta l'autorità del Marino, nella lettera napoletana a Girolamo Preti dell'estate 1624); mentre, sfatando un *topos* consunto ma ancora ricorrente nell'ambito del petrarchismo, Bernardo Morando nega una corrispondenza concorde fra le età della vita umana e le stagioni dell'anno, con uno spunto tematico che prelude al *Tramonto della luna* leopardiano:

*Rotto del verno antico il fosco velo
di nuova gioventù l'anno si vanta,
si riveste di frondi ignuda pianta,
si rinnova di fiori arido stelo.*

*Uscito il rio dalla prigion del gelo
lieto di libertà gorgheggia e canta:
dei perduti smeraldi il suol s'ammanta;
di novelli zaffir s'adorna il cielo.*

*Così nel variar di giro alterno
sempre a l'una stagion l'altra succede
e i rigor di dicembre ha il maggio a scernere
Ma se, nevoso il crin, tremolo il piede,
arriva a noi della vecchiezza il verno,
maggio di gioventù più non riede ⁽³⁾.*

⁽¹⁾ *Il romanzo veneto nell'età barocca* (1961), GB 341.

⁽²⁾ *Contra l'amor platonico*, FM 788.

⁽³⁾ GM 231.

Si è detto come, in luogo di un'idea di misura spaziale che abbia valore di libertà in espansione, ne sorga ora un'altra, di misura come limite. Misurare è limitare, quindi l'infinito possibile di ieri si trasforma in un finito irrevocabile. Ma la legge dei contrari, quella che aveva un crisma nella clausola *pro bono malum* del poema ariostesco, in qualche modo e per quanto mutata, sopravvive nel barocco. Qui sarà piuttosto la norma del contrasto, talvolta spinta fino alle soglie di un assurdo che l'artista riscopre, al di là di una perfezione risaputa e indifferente, come principio ipotetico di una nuova perfettibilità; e la casistica seicentesca (altro esempio di unità esperita nell'indagine dell'innunerevole particolare) contempla quest'assurdo etico, senz'altro lo moralizza, mentre il fitto chiuso della coscienza vibra così di un'illusione di spazio, anzi di una illusionistica forma di libertà di comportamento.

Norma del contrasto, non però del contrasto dialettico: la scelta estetica è limitata ai due poli del bene e del male, del bello e del deforme, e così via, senza un dinamismo effettivo e semmai con la prevalenza — come massa o quantità — di uno fra i due dati in antitesi perenne. Antitesi — e la sua anima non può dirsi che filosofica — fra un senso immediato di letizia e una più esperta nozione di morte. Il Battista svolge il tema in un sonetto piuttosto celebre ⁽¹⁾, interamente giocato sopra un'antinomica duplicità di situazioni, fra l'attimo breve dell'istinto e il ritorno grave della ragione. Letizia, morte: la scienza, se consente quella (nel segno di un gioioso favore obbiettivamente goduto dal sapiente d'oggi rispetto all'ingenuo antico), prospetta nel medesimo istante l'ineluttabilità di questa, della morte. Sicché, verso l'epilogo del secolo, il Lubrano, che ha una voce tra le più sincretisticamente efficaci di tutto il barocco, farà coincidere come sinonimi precisi (usando di una densa e appunto sincretistica facoltà di astrazione) due vocaboli quali « uomo » (o « umanità ») e « mortalità », nel sonetto ⁽²⁾ che ricava dal terremoto del 1688 un presagio ammonitore, forse un *exemplum* da sfruttare nella predica ai fedeli, ch'egli sapeva magnetizzare, rendere attoniti. Ma era, questa, una tematica già attiva fin dalle prime battute del secolo: una « mortalità » che il Lubrano apostrofa nel punto in cui essa insensatamente « s'asconde » e « sogna », quasi non vigesse per lei quella ferrea norma di spazio-prigione, sostanziale riferimento, drammatico freno. Collegata a quest'antitesi, è l'altra, fra senso e ragione: la didascalia che introduce un sonetto di Paolo Giordano Orsino asserisce infatti che « Tal cosa ha un'apparenza vista col lume del senso, che è contraria col lume della ragione » ⁽³⁾. Da ciò dipende in massima parte l'allontanamento dalla natura messo in opera dai lirici barocchi: sia dalla natura artefatta a fondale idillico, come nel modello sannazariano, sia da quella natura più aspra da conquistare e che comporterebbe risultati di naturalezza

(1) *Non ha quaggiù cosa perfetta*, GM 400-401.

(2) GM 414.

(3) GM 288.

stilistica (e questa era già un'utopia nel Cinquecento ⁽¹⁾). La natura, se non è più un *habitat* consolante, diviene perciò il terreno propizio a un'esplicazione linguistica, quella della complicazione nel polisenso, che il più delle volte rimane privo di funzionalità, perché sperimenta senza alcuna fiducia di ricreare in concreto, non si dice l'organicità semantica unitaria che aveva resistito fino ai tre quarti almeno del Cinquecento, ma neanche il suo equivalente in barocco, in una disposizione di molteplicità universale che si collochi in una relazione sincronica, di tempestività, coi contenuti e con gli impulsi nuovi che in altri campi di ricerca il secolo individua, chiarisce, trasmette.

Senza ripetere alcune verità che sono diventate a poco a poco luoghi saldi e comuni grazie all'acume e alla diligenza della critica attuale ⁽²⁾, da parte nostra si vorrebbe osservare che la scienza (biologica, fisica, medica...) offriva anche all'uomo di lettere, nel secolo XVI, uno straordinario spunto di liberazione, in un'area ideale ove gli fosse dato di acquisire quella realtà di spazio aperto, in un'evasione non di fuga ma di avanscoperta, che l'esperienza dei poeti barocchi esclude invece dal raggio della sua mente, delle sue opere. La scienza, anche come sacra curiosità, doveva implicare un significato, spaziale e temporale, liberatorio. Ed è qui che ci si accorge della occasione non raccolta, del difetto di energia critica che caratterizza, negli scrittori, la relazione con gli esperimenti della scienza coeva. Libertà nello spazio: è facile intuirne la dimensione e la portata eventuale, se pensiamo a Galileo (coetaneo, quasi esattamente, del Marino) e alla sua scuola: libertà, anche, di conquistarsi una nuova nozione della trascendenza, in cui finalmente si placasse quell'acre contraddittorietà, che pareva eterna, di finito e Infinito, di terreno e celeste; e si ponesse invece (nonostante quel « sentimento del limite », che sempre « accompagna lo scienziato barocco » ⁽³⁾, « talvolta sopraggiunto da un senso di sconcerto, dalla disperazione di poter mai penetrare nel segreto della natura » ⁽⁴⁾) col Torricelli e con le due lezioni *Della leggerezza*, ad esempio, « una visione del mondo aperta, impostata su linee divergenti, rapita in un movimento centrifugo, dilatata verso l'infinito » ⁽⁵⁾. Daniello Bartoli, seppure rimanga in ogni circostanza « un artista con tutti gli egoismi e i rapimenti » ⁽⁶⁾, riesce in qualche modo a connettere armonicamente scienza e fede, quando nella « infinita articolazione del reale » ⁽⁷⁾ scorge ovunque la « machina » e interpreta il relativismo prospettico modernamente, osservando che « chi

⁽¹⁾ Cfr. ANCeschi: *Barocco e Novecento*, cit.: «...per Bartoli, appoggiandoci, del resto, sull'autorità di certe brevi, laconiche formule, estratte con qualche sforzo dal contesto, ed allargando un poco il senso storico delle parole in accezioni più care alle moderne estetiche, accenneremo forse, con alcuni, ad una dottrina la cui regola ultima è quella *naturalezza* che non deve parere "lavorata, ma nata da sé", quasi espressione pura ed immediata dell'anima?» (*La poetica del Bartoli*, cit., p. 45).

⁽²⁾ E rammenteremo, ma solo a titolo esemplificativo, due punti estremi: la felice raccolta di ENRICO FALQUI, in due volumi, *Antologia della prosa scientifica italiana del '600* (Firenze, Vallecchi 1943); e i recentissimi *Scienziati del Seicento*, scelti col massimo rigore da MARIA LUISA ALTIERI BIAGI (Milano, Rizzoli 1968).

⁽³⁾ *La prosa scientifica* (1964), GB 428.

⁽⁴⁾ Idem, 425-426.

⁽⁵⁾ Idem, 438-439.

⁽⁶⁾ ANCeschi: *La poetica del Bartoli*, cit., in *Barocco e Novecento*, cit., p. 49.

⁽⁷⁾ *La prosa scientifica*, cit., GB 418.

bene intende quel che ha dentro di sé la piccolissima sfera d'un occhio, vi trova più da stupire che nel grandissimo cerchio de' cieli; e nel globo d'un pomo vede un lavoro di più misterioso artificio che nel corpo del sole » ⁽¹⁾: tutto entro un universo fabbricato da una « divinità ingegnara », secondo una tipica definizione da gesuita aggiornato e così calzante nella sua scelta sintesi binomica.

La « divinità ingegnara » è, in termini, la combinazione di due elementi, teologico e scientifico: e, più che profanazione del sacro, è consacrazione della scienza. Ma anche nel magnifico Bartoli si tratta di un'espressione arrischiata — per ciò che, lo vedremo adesso, implica effettivamente — all'orlo di un piacere contemplativo, estraneo alla passione dell'indagine scientifica. Quel che nel Bartoli si configura ancora come interno equilibrio, accordata proporzione di spazi qual è quella tra il pomo e il sole, può mutarsi (e nella media dei casi letterari si muta davvero) in una visione della scienza come pura meraviglia, o mero elemento additivo alla perfettibile serie delle sensazioni di stupore seicentesco. E mentre, nell'entusiasmo di una scoperta scientifica, vibra la « meraviglia di un Galileo, quando il 30 gennaio 1610 annuncia al ministro del Granduca, Belisario Vinta, la scoperta dei satelliti di Giove » ⁽²⁾, altrove si vedranno o la meraviglia del « mago » Della Porta, la quale « si pone (...) come il proposito dell'indagine, invece di diventarne (...) l'inevitabile conseguenza » ⁽³⁾, oppure un'altra, più diffusa e ostentata, meraviglia: quella fastosa ed emblematica che il Marino teorizza e trasmette alla schiera dei suoi epigoni: meraviglia percettibile « come emozione da provocarsi nel lettore » ⁽⁴⁾, ma a volte, più positivamente, « spontanea », « emozione ingenua », goduta al cospetto della « profusione di cose belle e preziose, nuove e rare », in un senso « propizio al formarsi di un'aura poetica » ⁽⁵⁾.

Non sembra dubbio, ora, che fra le cose « belle e preziose, nuove e rare », per un occhio che guardi religiosamente, come quello seicentesco, nessuna sia più splendida del corpo umano scrutato dal Malpighi e dal Bellini, o del corpo « naturale » esaminato dal Magalotti e dal Redi, o di quelli celesti che studiano il Rossetti, il Montanari, il Marchetti. Dove però una meraviglia strumentalmente concepita poteva indurre la letteratura di una epoca alla coscienza del rapporto strutturale e finalistico tra corpi umani, naturali e celesti — rapporto mirabilmente armonico, sì, ma nella specifica prospettiva di una convergenza e concentricità di funzioni (la prospettiva dell'Essere, della Trascendenza, ma da intendere con fiducia nuova) —, qui ecco invece il ristagno dell'intelligenza letteraria, la stasi nell'abito vizioso ed impuro che impedisce alla coltivata « purezza » dell'artista quello scatto, o scarto di costume, che trasformerebbe la meraviglia in un mezzo capace di fornirgli la dimensione

⁽¹⁾ Idem, 467.

⁽²⁾ Idem, 421.

⁽³⁾ Idem, ibidem.

⁽⁴⁾ *Introduzione al Marino*, cit., GB 54.

⁽⁵⁾ Idem, 55.

di spazio aperto (benché misurabile secondo i criteri della scienza rinnovata) che ogni corpo — celeste naturale terreno — implica nella sua stessa norma vitale. *Chiede*, anzi, d'esser misurato, il corpo, in un gesto che drammatizzi, nell'indagine del particolare, l'universalità tramontata dell'uomo centrico di Leonardo. Così, anche oltre la metà del secolo, la relazione col mirabile scientifico mantiene nella lirica un tono esterno d'enfaticità; oppure (e ne diamo sotto un esempio del Gaudiosi) la scena miracolosa viene da un repertorio differente, da una Scrittura che è ormai una specie di mitologia. Il prodigio, allora, evocato in attitudine estatica, non ha altro movimento se non quello dell'apparato verbale o strofico; ma non in questi termini metrici la lirica barocca necessitava di moto e di spazio: il nodo era ideologico e, se si preferisce, di comportamento. Questo è dunque il *Bacio di Giuda*:

*Spira il Verbo umanato aura celeste,
spirti di paradiso; e Giuda spira
turbini di nequizia e fiati d'ira,
aneliti infernali, Euri di peste.
E pur s'inclina, e pur Giesù da queste
labbra lascia baciarsi, e non s'adira.
L'appella amico, e senza sdegno mira
quelle luci esecrabili e moleste.
Ben crederò ch'ogni motor superno,
per l'immenso stupor fatto di gelo,
tralasciasse in quel punto il moto eterno.
Sofferenza del cielo, ardir d'Averno!
Si solleva l'inferno e bacia il cielo,
s'inclina il cielo a ribaciar l'inferno ⁽¹⁾.*

L'altra evasione auspicabile per questa lirica, in una eventualità di fertile collegamento con l'etica e l'opera della scienza contemporanea, l'accennavo, avrebbe comportato la scoperta di una libertà nel tempo. Anche in tal caso, libertà come misura (mentre l'abnorme seicentesco, al contrario, è generato da un senso costringitivo e repressivo della misura, in qualsiasi zona): pertanto il problema, l'occasione da raccogliere — certo, la più difficile — era di allevare nella poesia una vena di storicità, una profonda coscienza del tempo, quale non è ovviamente nella gradevole modulazione « eroica » o « pindarica » di un Chiabrera ⁽²⁾. Una storicità, è comprensibile nell'ipotesi, del tutto dissociata dalla consuetudine

⁽¹⁾ GM 460.

⁽²⁾ « ...in una storia della letteratura concepita come storia della civiltà letteraria il Chiabrera avrà sempre il suo posto significativo. Egli apparirà quale un audace e fecondo sperimentatore di nuovi ritmi formali, a quel modo che il suo contemporaneo Marino si presenta come un arrischiato e fortunato ricercatore di inesplorati luoghi immaginativi, di contenuti non più uditi » (*Gabriello Chiabrera poeta barocco*, 1952-53, GB 142). Ma non sembra che la ricostruzione gettiana di un ritratto ideale e culturale del Chiabrera riesca davvero a fare della sua un'esperienza creativa complementare di quella del Marino, tanto più povero risulta in conclusione il raggio inventivo, e dunque comunicativo, del savonese.

cortigiana ed encomiastica, che resta un'area tematica di contatto fra il barocco e i suoi precedenti cronologici. Come lo sviluppo della scienza amplia la nozione temporale (si pensi appena all'immagine misteriosa, ma non più incommensurabile, dell'« anno luce », con la complessità articolata in cui si fraziona), la poesia si sarebbe esaltata riuscendo a rendere, in parola, il passo dell'evoluzione psicologica di qualche personaggio di tormentata esemplarità. Avrebbe così illuminato il senso di una mobilità spirituale in rapporto alla mobilità dei tempi, con quegli esiti di rivelazione radicale che contano tanto più delle repliche ad effetto di una meraviglia categorialmente concepita.

Fra tutte le imprese che si propongono di ritrarre il « personaggio », la più affollata è la *Galeria* del Marino, che riassume in anticipo la sostanziale carenza del « ritratto storico » barocco. O manca una reinvenzione individuale (Elisabetta d'Inghilterra, « sacrilega e profana/anglica Iezabel » ⁽¹⁾, o Lutero, « Volpe malvagia », « lupo fellow », « immondo corvo » e « perfida iena » ⁽²⁾) da parte del poeta, che si appiattisce in un futile ossequio al giudizio del più acre cattolicesimo postridentino; oppure — ed è un dato sintomatico di aristocratica affinità — più felici e vissuti usciranno i ritratti di artisti: di Saffo ⁽³⁾ e, specialmente, del Caravaggio:

*Fecer crudel congiura,
Michele, a' danni tuoi Morte e Natura:
questa restar temea
da la tua mano in ogni imagin vinta,
ch'era da te creata e non dipinta;
quella di sdegno ardea
perché con larga usura
quante la falce sua genti struggea,
tante il pennello tuo ne rifacea* ⁽⁴⁾.

È un movimento che non si propaga al di fuori della cassa di risonanza di una psiche isolata: la sfida mariniano-caravaggesca alla Morte, cioè al tempo che incarcera e consuma, secondo la visione più diffusa in clima barocco, è una sfida separata dalla storia, esclusa da un rapporto col presente, col tempo che fluisce e di cui — tranne la predetta concezione di entità che corrode i fasti e punisce gli orgogli umani — la lirica seicentesca non ha quello che si dice un vero e proprio « sentimento », il quale implicherebbe una dinamica inesauribile. D'altro canto, in uno scienziato come Lorenzo Bellini, poniamo, questo « sen-

⁽¹⁾ FM 600.

⁽²⁾ FM 588.

⁽³⁾ FM 594.

⁽⁴⁾ FM 601.

timento » si svela, del tempo in lui fremente « la coscienza sofferta del suo battito infinito », e in una molecolare palpitazione di riflessi il minuto appare « una somma inesauribile di istanti impercettibili fra i quali non è concesso ammettere alcuna discontinuità » ⁽¹⁾. E il Caravaggio che, nel Marino, « rifà » con avanzo le creature distrutte dalla morte, è assai distante, allora, anche dal « savio » del Bartoli, il quale, « ricreandosi », a sua volta « ricrea », con positiva e comunicante fiducia ⁽²⁾.

Perciò, caduta l'occasione di una libertà nel tempo, attuabile in un significato di scansione storica, l'accento più drammatico e più moralmente necessitato dell'esperienza poetica barocca vibra sotto il segno della contraddizione adialettica. E mentre dall'immagine del tempo come disfacimento materico si fa strada l'idea di una disfatta irreparabile dello spirito (è del Gaudiosi, ancora, il sonetto *Sotto rigida sferza*, che include un'apostrofe alla « natura infedel », caramente profetica di altra e maggior musa ⁽³⁾), predomina lo svolgimento tematico per campi antitetici non conciliabili. Nel Lubrano la scienza è antifede, e vale il reciproco: il piacere illusivo dei sensi si fa subito patimento alla ragione ⁽⁴⁾; l'illusione della libertà, di una pista aperta si conclude in tragedia e morte, in quel capolavoro parabolico che è il sonetto *Caccia di lepri su la pesta delle nevi del verno*:

*Animati tremori, errano stanche
le lepri al verno entro le spiagge alpine,
e col tenero piè scuotono le brine
onde a l'usato cibo esca non manche.
Ma con frodi di giel le vie più franche
fermano i passi a lusingar rapine.
Mal sicura innocenza! hai per confine
sempre nera la tomba a l'orme bianche.
Ecco latran le selve, arde Melampo,
tuonano i corni, e a le tradite prede
si fa carcere il suol, la fuga inciampo.
L'insidie de la terra or chi non vede!
È sentier di periglio ogni suo scampo:
e dove ha più candor, manca di fede ⁽⁵⁾.*

Chi aveva predisposto fin da principio la lirica barocca a questo pessimismo di antitesi integrale, gradualmente trasformandolo da intenzionale in spontaneo, era stato il Marino

⁽¹⁾ *In morte di Michelagnolo da Caravaggio*, FM 596.

⁽²⁾ *La prosa scientifica*, cit., GB 458.

⁽³⁾ Idem, 468.

⁽⁴⁾ *Che quando l'uomo comincia a sapere gli manca la vita*: questa, la didascalia introduttiva, in GM 459.

⁽⁵⁾ GM 413.

stesso, scrivendo una volta di sé, al massimo d'interiorizzazione consentitagli, nel suggerire le qualità e la materia per un suo ritratto a Bartolomeo Schedoni:

*Togli il rigor del gelo e de l'arsura,
e l'orror de la notte ombrosa e bruna
e 'l pallor de la morte insieme aduna;
fanne, se far si può, strania mistura;
prendi quant'ha la regione oscura
pene e tenebre eterne ad una ad una,
quant'ha d'amaro Amor, di reo Fortuna,
d'imperfetto e di misero Natura;
scegli il tòsco de l'idre, accogli poi
de le Sirti le spume, e temprà e trita
con sospiri e con pianti i color tuoi.
Così, Schidon, verace e non mentita
farai l'imagin mia. Ma, se tu vuoi
farla viva parer, non le dar vita ⁽¹⁾.*

Qui realmente, nel recinto angoscioso d'una cornice di lusso, era già il « verace » emblema mentale del barocco lirico italiano. La « strania mistura », suggerita da artista ad artista, mentre non si amalgama nell'unità di figura che giaceva nel proposito di partenza, arriva però a suggellare — nel vistoso bisticcio della clausola — quella patetica specie di eroismo oggettivo che qualifica la nostra poesia seicentesca. Costretta a ruotare in una tragica bipolarità, vita-morte, cresceva in un'ossessione che non le consentiva — perdurando la tipica fragilità di un costume letterario tradizionale — l'energia sufficiente a liberarsi verso la scoperta di più ariose misure: di un più mobile spazio psicologico, di una più attiva coscienza del tempo storico.

⁽¹⁾ *Sopra il proprio ritratto per mano di Bartolomeo Schidon, FM 596-597.*

POESIA FRANCESE CONTEMPORANEA: PROFILI E TENDENZE

a cura di Guido Neri

in onda sul Terzo Programma, rubrica « Piccolo Pianeta », il 20 giugno 1969
(Redazione: Adriano Seroni)

I contributi che abbiamo raccolto sul panorama vasto e complesso della poesia francese contemporanea non pretendono ovviamente di fornire un quadro rappresentativo ed organico della situazione. Variano i punti di vista; e i nomi stessi dei poeti presi in esame avrebbero potuto essere, in parte, altri. Abbiamo scelto, tra gli autori viventi, quelli che sembrano contare di più, agli effetti delle ricerche più recenti. Alla radice, si trova spesso un rapporto, diretto o indiretto, con la grande esperienza del surrealismo. Questo si può dire anche di Yves Bonnefoy, di cui ci parla Mario Luzi:

LUZI — Yves Bonnefoy, nato a Tours nel 1923, gode di una considerazione quasi indiscussa ed emerge come una delle figure più notevoli di poeta dal terremoto che la contestazione critica o, se vogliamo, il nuovo formalismo ha provocato nel paesaggio letterario francese. La sua preistoria surrealista, dalla quale dovrà in ogni caso essere salvato come indizio importante l'*Anti-Platon*, non è passata invano. Essa entra solo dialetticamente ma conta nella sua vera storia che ha inizio nel 1953 con la pubblicazione di *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* e continua con *Hier régnant désert* del 1958, con *L'improbable* (1959) e prosegue con *Pierre écrite* del 1965. Accanto a questa stringata produzione in versi, un lavoro saggistico molto pertinente soprattutto nel campo dell'arte e un'attività anche più vasta di traduttore da Shakespeare. È tutto o quasi.

Anche Yves Bonnefoy partecipa indubbiamente di quei procedimenti di continua autodefinizione che rendono la poesia francese post-surrealista così attraente e allo stesso tempo così distante. Lo stato in cui essa si trova è sommariamente questo: tagliato come poco plausibile e perfino malfido il cordone con l'esistente, preferisce

concentrarsi sull'attestazione dei suoi poteri linguistici essenziali, sulla coscienza della sua natura e del suo compito in quanto *langage*: parola, questa — aggiungiamo — che per lo più viene intesa nel valore assolutistico e ormai leggermente retorico di creazione umana e mai in quello, considerato diminutivo, di mediazione o interpretazione; e non parliamo nemmeno di comunicazione. Anche Bonnefoy, dicevamo, condivide questi attributi che alla poesia francese vengono da lontano se è vero che, scavalcata la parentesi Apollinaire-Surrealismo, risalgono a Mallarmé e a un Rimbaud non certo marginale. Tuttavia la poesia di Bonnefoy si distingue dalla poesia che ha per oggetto se stessa o meglio il calcolo del suo valore — com'è appunto la poesia francese di oggi: si distingue per la forza di evento interiore che il suo precipitato stilistico è in grado di conferirle. Voglio dire che essa ci arriva non tanto come traslucido postulato dell'intelligenza di se stessa, quanto come movimento, attività piuttosto incandescente all'interno del linguaggio: il che vale a reinserirla nel circolo, a reimmergerla nel flusso dell'oscuro vivente. In questo ammetto di avere qualche ragione di prediligerla, tanto più che l'effetto dominante è una visione alternativa e dinamica dell'universo decifrabile mediante l'immagine e il senso. Questa compagine in corso di trasformazione che è il mondo, in sé e nella parola, in realtà non si sposta dalla sua perenne immobilità e provoca il poeta a un gioco incessante di presenza e di assenza, di partecipazione e di indifferenza; è penetrabile e impenetrabile allo stesso tempo. A questo riguardo si potrebbe sostenere che Bonnefoy congiunge assai profondamente due piani e due virtualità implicite nella poesia moderna, e cioè l'esistenziale e il metafisico. Due quartine che citiamo da *Pierre écrite* possono, credo, esemplificare:

*N'avions-nous pas l'été à franchir, comme un large
Océan immobile, et moi simple, couché
Sur les yeux et la bouche et l'âme de l'étrave,
Aimant l'été, buvant tes yeux sans souvenirs,*

*N'étais-je pas le rêve aux prunelles absentes
Qui prend et ne prend pas, et ne veut retenir
De ta couleur d'été qu'un bleu d'une autre pierre
Pour un été plus grand, où rien ne peut finir?*

Nello stesso modo sono presenti nella poesia di Bonnefoy altri motivi di rovello che inquietano il fondo dell'esperienza creativa moderna fino da Baudelaire, come l'inesausta frizione tra finitudine della materia poetica e non finitudine del significato, tra elaborazione circoscritta della forma e possibilità inesauribile dell'esplorazione intuitiva. Ma sono presenti, è bene ripeterlo, non come definizioni concettuali, ma piuttosto come movimenti vitali interni alla scrittura lirica.

Bonnefoy è in definitiva un poeta implicito a tutta questa tradizione e infatti non offre nessuna vistosa particolarità o innovazione esterna. Gli sono stati perfino rimproverati i molti debiti contratti specialmente con Pierre-Jean Jouve, che è appunto uno dei maggiori poeti che hanno prolungato e rinnovato la grande avventura romantico-simbolista del linguaggio; quello forse che ha potuto più energicamente ricaricarla aprendole il vasto dominio delle primordialità archetipiche e delle implicazioni profonde della psicanalisi. È innegabile che il più giovane poeta sia arrivato alla sua scrittura intensa e netta passando attraverso la nuova magia di Jouve. Ma sembra anche più certo che egli si è investito di tutta la parte essenziale della speculazione moderna della poesia e dei processi che ne sono conseguiti sul piano dell'espressione, considerandoli come una struttura entro cui agire, facendo dibattere all'interno di essa i movimenti commossi e contraddittori dell'uomo di fronte alla realtà del mondo impossibile a catturare.

In posizione appartata ha operato Henri Michaux, lungo un arco, a tutt'oggi, di oltre quaranta anni. La sua opera è, per certi aspetti, una reinvenzione parallela e personale del metodo surrealista, ma il suo linguaggio poetico è tuttora di vivissima attualità. Ce ne parla Ivos Margoni:

MARGONI — La poesia di Henri Michaux non è particolarmente e non è soltanto quella in versi: i brevi rapporti in prosa su una geografia, un'etnologia e una zoologia perfettamente immaginarie, l'allucinato e vorticoso grafismo dei suoi disegni mescolinici, le ricerche musicali, gli appunti spesso in prosa sugli stati più insoliti o aberranti della fantasia e della psiche, e addirittura i suoi rari testi critici, partono sempre in lui da un unico ed esclusivo movimento d'attenzione introspettiva per i fenomeni della coscienza. Realizzandosi, questa spasimante, lucidissima curiosità per tutto quanto avviene nella coscienza liberata da ogni costrizione razionale può manifestarsi in qualsiasi forma, con qualsiasi materiale, e violare spontaneamente, dall'interno, il carattere d'ogni strumento e d'ogni materiale, cosicché la prosa si vede talvolta costretta ad assumere la sintassi, il ritmo e l'andatura della lirica, e i versi possono accogliere la banalità della prosa, e il disegno si configura come una vera e propria lingua ideografica.

Una prima singolarità di Michaux, ovviamente riferibile al surrealismo, anche se a un surrealismo innato e non iscritto, è dunque la sua apparente indifferenza verso i problemi del linguaggio poetico in quanto linguaggio poetico specifico: Michaux scrive come si respira, come respira la sua coscienza, il che non vuol dire che scriva con facilità o senza intenzioni nei confronti dello strumento di cui si serve, ma così come può scrivere un classico d'oggi, che rifiuti le alchimie verbali post-simboliche o ermetizzanti, e vada direttamente alle cose e ai fenomeni, alla forza delle cose e

dei fenomeni, fingendo d'ignorare i limiti e le presunte capacità del mezzo verbale. Tutto è insomma linguaggio, tutto può far da linguaggio, ma, prima, esistono il flusso, le vibrazioni e le ingiunzioni della coscienza liberata e dell'immaginazione che si trainano dietro il linguaggio, qualsiasi linguaggio, anche inventato o inarticolato, che, se sarà docile, sarà sempre poetico.

E tuttavia Michaux s'è servito della poesia in versi con una certa regolarità, attribuendole prerogative individuali, mostrandosi in alcuni casi addirittura curioso di ritmi, di assonanze, di allitterazioni, di iterazioni.

Ma, si badi, questa curiosità non è mai quella d'un artista: Michaux è l'uomo più lontano dall'arte, e il suo stile così riconoscibile è il risultato d'una fedele sottomissione, mai d'una elaborazione volontaria, e anche in questo, oggi, egli è del tutto controcorrente.

Quale è dunque la specificità che Michaux accorda a quel momento della coscienza che esige la disposizione in versi ad esclusione d'ogni altra, proprio perché è letteralmente inenarrabile? Ebbene, questo momento è spesso per lui quello dello slancio, dello scatto, del dinamismo puri. La poesia in versi non è insomma evocazione, sfogo sublimato, o metafora, o un mondo che, idealisticamente, e grazie appunto alla parola, si costituisce autonomo in sé. La poesia non serve nemmeno per conoscere, dato che per Michaux, forse, la sola conoscenza utile è quella, totale e definitiva, che ogni uomo ha della propria assurda esistenza. La poesia è invece una presa diretta delle correnti dell'inconscio, delle pulsioni in apparenza irrazionali e gratuite dell'immaginario (ma in realtà legato in profondità a tutto il contesto personale), ma è soprattutto proiezione e azione. « Poesia per potere », insomma, in cui l'impotenza e l'isolamento dell'intellettuale tentano finalmente un disperato riscatto nella violenza magica, incantatoria, delle parole o dei suoni martellati, scanditi o addirittura inventati in un empito che, letteralmente, non ha parole. La poesia attacca, esorcizza i mali del mondo e dell'anima e forse anche quelli del fisico. È una catarsi, dunque, ma una catarsi attiva, che ha il privilegio di polverizzare le cause della tragedia, di vincere le guerre giuste, come un termocauterio distrugge un tessuto malato dopo averlo isolato.

Poesia, in questo senso, insieme materiale e fluidica, strumentale, esplosiva *tranche de vie* psichica, poesia come un colpo d'ariete. Linguaggio magico che convoglia e fa esplodere dei poteri che sono al di là del linguaggio, e della conoscenza mediante il linguaggio, senza però aver nulla d'idealistico o di mistico.

Ma l'ultimo Michaux, quello delle esperienze mescaliniche, ha dato un altro schiaffo alla poesia dei poeti, alla poesia demiurgica, piegando la parola in versi a un puro descrittivismo dinamico. Disegnando, Michaux avrebbe voluto fissare lo scorrere del tempo, violare il dogma dell'atemporalità figurativa; nelle composizioni mescaliniche,

invece, egli ha tentato, e genialmente riuscito, la costruzione d'una lingua di segni psichici, dei passaggi inattesi, dei bagliori, delle convulsioni della coscienza stregata, optando appunto per un descrittivismo docilissimo dove la parola è iperdeterminata nei suoi movimenti da cause esteriori al linguaggio. Anche in questo caso, la docilità verso lo « spazio interiore » ha portato Michaux a sconvolgere con assoluta naturalezza, senza nemmeno volerlo, uno dei *diktat* più temuti e rispettati della cosiddetta « poesia moderna », assegnando alla parola il semplice e ingenuo compito (classico, appunto) di trasmettere, e non di creare.

La fortuna, anche in Italia, di libri come Zazie nel métro e I fiori blu ha fatto conoscere Raymond Queneau soprattutto come romanziere. Più ardua e provocatoria è la sua opera di poeta. Ce ne parla Guido Neri:

NERI — L'estro di Queneau ama manifestarsi nelle sedi più astratte e severe, mentre nelle occasioni che per tradizione gli sono deputate quasi si occulta. La sua immaginazione si accende negli spazi dell'erudizione, della scienza, del calcolo; i grandi problemi della morte e dell'essere ristagnano nelle cronache opache e dimesse dei suoi personaggi romanzeschi di *Banlieue*; ma la poesia — che il senso comune assegna alla ispirazione e all'immediatezza — è per lui un campo di interventi grafico-fonetici, di disadattamenti formali, di esercitazioni combinatorie. Spesso — perché il gioco non si faccia poi troppo serio seppure in senso eversivo — si scioglie in divertimenti futili e sottili, a volte così inconsistenti da ridiventare in qualche modo lievemente inquietanti, e in ogni caso sempre contrappuntati dalla lucida sottolineatura del processo compositivo. Può sembrare allora che questa vena mite, allegra o patetica, si adegui qua e là a un genere Prévert; e come Prévert, anche Queneau ha conosciuto la gloria della canzonetta; ma evidentemente c'è un abisso: se Prévert ha l'aria tante volte di uno che si batte i fianchi per ricaricare di aggressività e di sgradevolezza l'oleografia populista, Queneau assume in modo aperto — cioè ironicamente, e per autentica disperazione — un ruolo consolatorio, cercando per esempio di rendere il più possibile letterario il pensiero ossessivo e irresolubile della morte. Quando poi si volge a considerare il mondo attuale, non teme di apparire passatista scherzando con pari malumore sull'inferno urbano e sull'insignificanza della natura, in cui è tirannicamente bipartito il nostro vivere sociale. Non parla di rivoluzione, ma sa almeno che il progresso non è progressista.

Ma Queneau è un autore che non si finisce mai di conoscere: non dico nel senso banale della profondità, ma piuttosto nel senso dell'estensione intellettuale. Fra le altre cose, è direttore dell'*Encyclopédie de la Pléiade*. Il testo di presentazione di questa enciclopedia è l'unico dei suoi scritti in cui non sia rintracciabile una sola nota di

humour: da buon patafisico e seguace di Jarry, pratica regolarmente l'eccezione ed eccezionalmente la regola, come un caso particolare dell'eccezione.

Anche in poesia, le sue cose più importanti si trovano in margine alla produzione più minuta e corruiva. Nel 1937 si è cimentato nel romanzo in versi. Tema di questo romanzo (*Chêne et chien*) è la sua autobiografia, dal giorno della nascita alla conclusione degli studi, e, nella seconda parte, il resoconto semiserio di un trattamento psicanalitico. Sotto la diligente compostezza delle forme metriche più o meno regolari che si alternano nei diversi capitoli, fermenta l'irrisoria, prosaica evidenza di una infanzia piccolo-borghese, snocciolata per ordine tra le notazioni d'epoca e l'indiscrezione dei dettagli intimi. Ma nel confronto diretto con l'analista — dialogo docile, rassegnato, incredulo, sospettoso, insofferente, con qualche sortita nella più classica satira letteraria contro i medici — si scatena la rete minacciosa delle associazioni simboliche, delle ritorsioni interpretative, degli scivolamenti verbali. La psicanalisi, oggetto del racconto, finisce per fornirne le immagini guida: equilibrio instabile che è opportunamente lasciato in tronco per far posto (nella terza parte) a una conclusione evasiva: una sorta di panica *kermesse* a cielo aperto. *Chêne et chien* non è solo, per Queneau, una soluzione ingegnosa e personalissima tra le tante utilizzazioni letterarie del freudismo escogitate dai suoi ex-compagni di surrealismo; è una diffusa e trasparente litote che vela, senza occluderla, la crisi da cui ha origine il suo rapporto col linguaggio. Quello che tutta l'opera di Queneau sembra recisamente contestare è l'idea di « necessità interiore », presa come radice e fondamento espressivo di ogni lirismo. La provocazione è deliberata in *Exercices de style*, libro non certo di poesia, ma libro-chiave dell'esperienza letteraria di Queneau. Vi si trovano allineate novantanove versioni differenti di uno stesso aneddoto, riesposto secondo altrettanti codici, chiavi o figure retoriche, con esclusione di una possibile versione di base, desumibile in astratto per detrazione di qualsiasi connotazione particolare. Testo a metà strada tra lo scherzo e l'esperimento demistificatorio, dove la comicità nasce dal contrasto tra i procedimenti spesso rari e desueti e la banalità estrema del dato narrativo, dallo spettacoloso virtuosismo mimetico dell'esecutore e dai margini di soggettività che qua e là si concede. Discreta ma concreta illustrazione delle vertiginose prospettive di trascendimento del linguaggio rispetto a se stesso e alle motivazioni individuali.

Complementare, in certo modo, a questa esperienza è l'approfondimento delle risorse polisemiche del linguaggio. Gli accostamenti allusivi, i neologismi e arcaismi, le grafie fonetiche, i *calembours* che compongono il *néo-français* dei suoi romanzi più noti, diventano, nella *Petite cosmogonie portative*, uno strumento di moltiplicazione e mobilitazione del potenziale semantico delle parole, con effetti di riplasmazione lessicale e sintattica che hanno fatto pensare a Roussel o a *Finnegan's Wake*. Utilizzando anche qui una struttura formale anacronistica, Queneau ha condensato in millequattrocento alessan-

drini, divisi in sei canti, l'intera storia del cosmo, dalla nascita della Terra ai calcolatori elettronici. E quindi: astronomia, geologia, paleontologia, fisica, chimica, mineralogia, biologia, tecnologia, cibernetica; ma la storia strettamente interumana, considerata non ancora suscettibile di trattazione scientifica in quanto non formalizzabile in termini matematici, è riassunta in due soli versi. Somma imponente di informazioni enciclopediche, che circolano nello strano magma della versificazione, in forma di richiami dissimulati sotto giochi verbali apparentemente innocui, graditi, surreali. Dissimulazione quasi classica, in un autore tanto incline all'irriverenza linguistica, alla parodia, all'impertinenza delle forme. A questo pudore fa riscontro lo spirito di avventura, l'esibizione. Da un lato, gli straordinari esperimenti di poesia artificiale cui Queneau partecipa nell'Ouvroir de Littérature Potentielle annesso al Collège de Pataphysique, e di cui riferisce in tono cauto e pacato, quasi minimizzandoli. Dall'altro, il famoso libro a striscioline intitolato *Cent mille milliards de poèmes*, dove dai singoli versi di dieci sonetti base si può ottenere, variando le combinazioni, un numero di sonetti pari a dieci alla quattordicesima. Libro che nessuno può leggere per intero, neppure l'autore. Occorrerebbero — ha calcolato Queneau — duecento milioni di anni di lettura.

Tra gli autori che esercitano oggi una suggestione più viva e singolare, per il modo stesso di porsi di fronte al fatto letterario, è Francis Ponge. I suoi testi sono scarsamente tradotti e commentati in Italia. Ma, nonostante questo e proprio per questo, abbiamo voluto dedicargli un capitolo della nostra rassegna. Ne parla Alfredo Giuliani:

GIULIANI — Francis Ponge è un irriducibile dilettante e ha sempre tenuto a presentarsi come tale, l'abbia fatto per calcolo o civetteria o disposizione naturale. La sua *naïveté*, né vera né finta, è un gioco operativo:

« Non ho mai fatto altro che divertirmi, quando ne avevo voglia, a scrivere semplicemente ciò che si può dire senza rompersi la testa, e a proposito delle cose più comuni, seguendo in tutto il caso ». Eppure a questo scrittore — come al suo coetaneo Michaux — la lingua francese deve il recupero dell'espressione semplice, nitida, vibrante di absolutezza, discreta e insieme capricciosa. Ma Ponge non ha l'umorismo e la crudeltà di Michaux, non ha i suoi estri di *clown*; è piuttosto un naturalista, e paradossalmente, un moralista. Ama le iscrizioni incise nella pietra, ma la sua precisione sfuma in una finissima indeterminatezza, scrive quasi in assenza di peso. Siccome non prova alcun sentimento di gerarchia nei confronti delle cose da dire, sembrerebbe che per lui il fatto di dirle sia la cosa suprema. Invece la grazia di Ponge, la sua un po' vezzosa originalità, nasce proprio dal suo collocarsi tranquillamente nella zona di va e vieni tra le cose e le parole. Impresa modesta e ambiziosissima: si tratta, né più né meno, di rieducarsi all'uso della lingua, di perfezionare il dizionario « pre-

dicando » illimitatamente gli oggetti. « Gli oggetti stanno fuori dell'anima, certo — scrive Ponge in *L'object c'est la poétique* —; eppure, sono anche il nostro piombo nella testa... L'uomo è uno strano corpo, che non ha in sé il proprio centro di gravità. La nostra anima è transitiva. Vuole un oggetto che la declini come suo complemento diretto, immediatamente... Ogni parola che pronunciamo ci alleggerisce... L'uomo non è che un pesante battello, pesante uccello sull'abisso... Perciò dobbiamo scegliere oggetti veri e propri, che obietino indefinitamente ai nostri desideri. Oggetti che possiamo riscegliere ogni giorno: non come scenario o cornice; piuttosto come nostri spettatori o giudici... » (ecco in quale senso Ponge è un moralista).

Il tema dei suoi poemi in prosa è sempre circoscritto e apparentemente assai semplice: la lucertola, l'albicocca, il ciottolo, le lumache, le cassette da frutta, la Senna, il sole. Predicare all'infinito tutte le qualità dell'oggetto, significa però lasciarlo parlare — lui che è muto — davanti alle parole; lasciare che si avvolga nelle proprie reti (o in quelle che lo scrittore gli presta?). Lo scrittore possiede la pochezza della poesia, la miseria, il sospetto metodico delle parole, e va in cerca della felicità, della retorica ardente delle parole. Lo salva l'essere muto delle cose: situandosi nello spazio intermedio tra cosa e parola, lo scrittore si bilancia tra cinismo e dedizione. Il cinismo consiste nell'adoperare, anzitutto, l'idea verbale dell'oggetto, la sua nozione esistente nella lingua: tutto ciò che è stato pensato e che potrà essere pensato verbalmente dell'oggetto, va tenuto in conto. Emana — dall'oggetto visibile e perfettamente individuato — tutto un mondo di radici e relazioni etimologiche, ricordi, percezioni che lo connotano. Ma qui finisce il cinismo del mondo parlato e comincia la dedizione al mondo muto, la vera avventura: c'è ora da scoprire tutte quelle qualità della cosa che non dipendono dal suo nome, che anzi sono offuscate dall'utilitarismo secolare delle parole; qualità, dunque, che si rivelano soltanto mettendosi contro le parole. Allora, nel momento in cui l'oggetto, quale che sia, si mette a parlare silenzioso, le formulazioni del discorso godono dell'illusione di aver preso il partito delle cose. La mistica materiale di Ponge lo induce a escludere un solo oggetto dal dominio indeterminato della poesia: le relazioni umane. Perché non c'è un cosmo delle relazioni umane o, meglio, non c'è ancora. L'uomo sta precipitando dalle rovine dei secoli verso una nuova civiltà appena intravedibile (ecco, di nuovo, in quale senso Ponge è un moralista). Per il poeta non ci sono valori fuori dall'alleanza col mondo muto. Al poeta importa, poniamo, di definire la particolare congestione di luce e ombra, di blu e di pallore, del cielo di Provenza, e di fornire, insieme con la definizione, un completo resoconto della propria ricerca, compresi lo spoglio del dizionario, l'elenco delle varianti, gli accenni alle ipotetiche ragioni che radicano la sua definizione all'essere muto e verbale della cosa. Questa attitudine oltraggiosa, per la quale non possiamo più distinguere tra cosmogonia e diario intimo, tra l'attenta



5 - Alphonse Osbert: *Lo stagno e la foresta*



6 - Giovanni Segantini: *Il cattivo della luna*

misura delle parole e l'oggetto che in fondo le accetta e le rifiuta tutte, crea un silenzio luccicante e un po' angoscioso nella pagina di Ponge. Ed è, forse, per questa carica di silenzio intrusa nelle sue chiacchiere che Ponge è un classico.

Concludiamo con una testimonianza critica intorno alle idee e tendenze su cui si orientano, in fatto di poesia, le ricerche degli scrittori più giovani, e principalmente di quelli raggruppati intorno alla rivista « Tel Quel ».

È una testimonianza dall'interno. Ce la offre Jacqueline Risset:

RISSET — Per i poeti di « Tel Quel », il problema consiste, precisamente, nel non « far poesia ». Si tratta cioè, in questo campo come negli altri in cui si esercita il lavoro di « Tel Quel », di smascherare, per mezzo della pratica stessa (e della teoria di questa pratica), le pressioni ideologiche che pesano sulla letteratura, e rischiano continuamente di ridurla a un'attività decorativa abusivamente sacralizzata o illusoriamente contestata. All'interno della letteratura, è proprio la poesia ad occupare tuttora il terreno ideologico più carico, più ambiguo, più resistente. Il romanzo, attraverso una serie di tentativi non tutti riusciti ma insistenti, ha cercato di separarsi progressivamente dalla sua immagine ideologica sempre meglio definita; mentre la poesia non ha fatto altro, in fondo, attraverso le sue apparenti rivoluzioni, che rafforzarsi nella sua forma di attività a parte, non vista, non guardata, sotto l'effetto di una sacralizzazione sempre più forte e sempre più difficile da combattere.

In effetti la poesia moderna propone questo paradosso: da una parte essa copre tutto lo spazio un tempo diviso tra i diversi generi letterari: per esempio l'analisi della « funzione poetica » nel linguaggio fatta da Jakobson si applica a tutti i tipi di testi moderni; la parola poesia è diventata cioè sinonimo di « attività letteraria ». Dall'altra parte essa continua a riservarsi all'interno della nuova unità apparentemente non-gerarchizzata un posto particolare, privilegiato, che mantiene in piedi la differenza prosa-poesia. Attraverso René Char, la figura del poeta ha perfino ritrovato in Francia un potere dimenticato, l'immagine del vate arricchita da prolungamenti holderliniani. Continua l'opera di sublimazione tradizionalmente compiuta dalla poesia nei riguardi del sesso e della storia. L'« esperienza poetica » è rimasta insomma un luogo intoccabile — fuori dello spazio, fuori del tempo —, un luogo di riferimento assoluto, mentre la pagina agisce direttamente come bianco, come immagine di un silenzio fondamentale, di cui la parola poetica porterebbe misteriosamente la traccia. Il problema è dunque questo: come fare, scrivendo poesia, per sfuggire al tranello « poetico »?

Prima di tutto facendo diventare coscienti, e deludenti, le operazioni mentali immediate della poesia tradizionale (o « moderna »); per esempio utilizzando un materiale già poetizzato, brani di testi o versi interi prelevati in opere diverse, e riunendoli,

come fa Denis Roche, in strofe visualmente regolari; mettendo così in evidenza quell'accettazione immediata, sollecita, che è il primo gesto ideologico del lettore di poesia. Il « poetico » è dunque un livello del discorso che si raggiunge a priori, con la sola enunciazione del « genere », della convenzione letteraria alla quale ci si riferisce esplicitamente. Così si rende visibile la « fuga del senso », grazie al fatto che la combinatoria dei frammenti non ha fine, e si sottolinea da sé come arbitraria. Appare chiaramente il « desiderio di senso » (di un senso chiuso, compiuto), che sottende invisibilmente ogni lettura; allo stesso tempo, attraverso la messa in atto ironica dei meccanismi ideologici, si realizza una funzione specifica della scrittura: appunto la « sospensione » rinnovata del senso, altrove costretto a coagularsi immediatamente (come nell'uso comune o nella scrittura espressiva).

D'altra parte, si tratta di attaccare direttamente lo statuto metaforico e allusivo che è proprio della poesia, e che ha l'effetto di chiuderla in un discorso in fin dei conti teologico. Questo statuto si può rompere soltanto con un uso diverso del linguaggio, cioè con un rifiuto sistematico dell'« unità », con una scelta rinnovata della frammentarietà, della contraddizione, della divisione (senza risoluzione finale, sintesi logica, parola ultima); solo in questo modo la poesia, invece di ricerca nostalgica dell'unità originaria, diventa enunciazione precisa, « dizione della contraddizione », incontro delle opposizioni, apertura movente (« Frammentazione è la fonte », scrive Marcelin Pleynet). Il linguaggio finalmente si vede come attività storica (non più emanazione di eternità), rapporto continuamente spostato con la matrice mitica che il testo taglia e riattiva.

Il testo si può allora definire come « giuoco », nel senso di un funzionamento regolato in cui ogni frammento appare come l'emergenza provvisoria di un'operazione che si rifà; « giuoco » indicando anche la materialità dei movimenti (il testo non è il riflesso di una esperienza svolta altrove, « prima »). Il bianco della pagina non allude più al silenzio poetico, ma diventa la scansione del processo di distruzione e costruzione in atto insieme instabile e preciso, che si riprende e si rilancia, non allude più. Il materiale fantasmatico o mitico è preso in equazioni visibili, provvisorie, il lavoro si compie sulle leggi stesse di questo lavoro. L'ideologia non si sopprime ma è fatta giocare; la poesia diventa insomma lavoro sul funzionamento del testo, pratica e teoria ad un tempo, giuoco e messa in questione.

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

Ragioni e occasioni della poesia esistenziale, con tre esempi

Molti «indicatori temporali», disseminati in una raccolta di poesie, alludono alla circostanza che ogni composizione è in rapporto in qualche modo ad un'occasione della vita del poeta, il quale appunto sta tentando di sottrarla alla caduta nell'indistinto flusso esistenziale, mediante l'inserimento in un suo progetto di *ragione* letteraria. In altre parole il poeta tenta di far assurgere quel suo determinato «fatto privato» nella sfera della coscienza collettiva, sociale (un idealista avrebbe detto: universale), dove i destinatari possano recepire l'evento nel registro del riconoscimento (ritrovarsi nella stessa esperienza o in qualcosa di analogo consumato nel passato) oppure nel registro della prefigurazione (le grandi croci dell'esistenza, amore, morte, gioie, delusioni, ecc. si prospettano, al di là delle variazioni contingenti, con caratteri di assoluta inevitabilità per tutti). Sicché uno ha un bel recalcitrare di fronte al racconto di quello che accade agli altri, col dire che ciò lo riguarda poco o niente: c'è sempre una scheggia che si stacca da un'esperienza individua che con varie modalità

può colpire anche gli altri. E a questo punto si annida un pericolo, cioè la correlativa autorizzazione concessa indiscriminatamente a mettere per scritto qualsivoglia «esperienza», in versi o in prosa, a chiunque ne sia invogliato. Pericolo tutt'altro che fittizio: le centinaia di *plaquettes* di poesia che vedono la luce ogni settimana stanno proprio a dimostrare che non solo sono legioni coloro che si concedono una simile licenza, ma anche che pretenderebbero il massimo d'udienza possibile.

Subentra, allora, la ragione letteraria, in base alla quale sono compiute le più drastiche selezioni, vengono salvate ed isolate quelle pochissime opere, destinate a raccogliere il comune consenso, a passare automaticamente al ruolo di esemplari di un determinato sentimento poetico. In base a quali criteri? Ecco il punto dolente, specie col tramonto di ogni credibilità concessa a quelle sorti di codici o manuali del perfetto poeta costituiti dalle estetiche speculative: ormai la più esplicita empiria domina incontrastata il campo con il sottile gioco delle presenze bibliografiche. A seconda che un autore conti recensioni più o meno autorevoli, più o meno lunghe, in sedi più o meno strategiche, con il contrafforte di doverose citazioni in luoghi più o meno opportuni e quindi con le ammissioni nelle ormai frequenti antologie e storie letterarie che si confezionano sull'ieri e

sull'altrieri (anche qui con le dosature delle presentazioni, dello spazio concesso, dei raggruppamenti, ecc.), ebbene, questo autore può considerarsi « arrivato », « laureato » e così via. Poi ci sono i gruppi, con i relativi interessi: chi non è bene innestato in qualche gruppo, preferibilmente con interferenze e civettamenti (consentiti e non sospetti) con altri gruppi, non ha apprezzabili *chances* di fare molta strada, perché le quotazioni si fanno e si disfanno continuamente, un po' come nella ruota della *Fortuna labilis*, un giorno si sta in alto sui sommi fastigi, un altro ci si trova al punto più basso, nella più nera disgrazia. Dicendo questo, né si vuol fare del moralismo a buon prezzo, né si vuol denunciare qualche cosa che non funziona nel sistema: per ora si vuol proporre soltanto la descrizione a livello coscienziale di un meccanismo che rischia di funzionare automaticamente, senza quelle diaboliche programmazioni che i danneggiati sono portati ad intravedere nelle soluzioni che ne risultano. Anzi, tutto sommato noi crediamo nella dialettica dei compensi, in certe verifiche intersoggettive che quasi sempre tendono ad imporsi al di là degli interessi creati, delle faziosità, delle grossolane ingiustizie: quanto dire che i veri « valori », anche (e soprattutto) quando sono conculcati, tendono ad immagazzinare energie virtuali che li faranno risplendere in tutta la loro portata al minimo accenno di necessità di ricambio.

Per questo non avvertiamo la necessità di nessun centro critico autoritario, di nessuna normatività, ma soltanto strumenti di alta precisione, bilance registrate per un peso onesto: soltanto in questa cornice siamo disposti a prendere in considerazione le *ragioni* e le *occasioni* (in parte, secondo la distinzione derobertisiana), della poesia da etichetarsi come « esistenziale », nei modelli proposti e offerti da tre distinti produttori, Beniamino Dal Fabbro, *Catabasi* (Feltrinelli 1969), Antonio Rinaldi, *L'età della poesia* (Vallecchi 1969), Daria Menicanti, *Un nero d'ombra* (Mondadori 1969).

Dal Fabbro, intanto, capita opportuno per alcune delle considerazioni testé esposte: in *Fedina letteraria*, sottosezione della sua *Cantata rossa*, Dal Fabbro lancia una specie di invettiva archilochea contro coloro che ritiene responsabili della sua

emarginazione dai nomi correnti della letteratura (« Nel grande acquario putrefatto di montali e úngari / dove trionfa chi più è squalo e chi più è anguilla... »), cioè Pancrazi, De Robertis, Gargiulo, « dazieri » che concessero i « bolli » ai suoi « accorti coetanei », mentre dal canto suo fu preso per crepuscolare in epoca di Ermetismo trionfante e per ermetico in era di Avanguardia; anche Contini, con le sue « rupestri sillogi », non trova grazia presso di lui. Come forse qualcuno sa Dal Fabbro non è nuovo a queste vibrante proteste: qualche anno fa scrisse un *pamphlet*, *I poeti e la gloria* (Milano 1965), che conteneva sfoghi viscerali specialmente contro uno dei due poeti « laureati » minuscolizzati in questa *Fedina* (titolo esemplato su una suggestione sarcastica e beffarda di Luigi Russo, credo), in sostanza accusato di essersi fatto mettere sull'altare dai coetanei in nome della Poesia, omettendo in seguito di aiutare a sua volta gli aiutanti di una volta. Tutto questo in base ad una siffatta presupposizione: « al mio berretto ho tanti gradi quanti sono / i miei libri e nessuno me li può, anche se fanno / finta di non vederli, togliere ». In linea di principio l'assioma è molto pericoloso: non tutti i libri stampati *esistono*, né, facendo la riprova, ci sembra di poter dar torto al taglio dei « dazieri » che preferirono altri nomi a quello di Dal Fabbro da inserire nell'acquario; in più si dubita che in una silloge (con limiti di spazio ragionevoli) del Novecento letterario italiano abbia diritti preferenziali rispetto a molti altri poeti, critici e traduttori, che hanno operato con pari passione e dignità rispetto alle sue (a fatti personali rispondiamo con fatti personali: il nome di Beniamino Dal Fabbro lo abbiamo letto per la prima volta negli *Esercizi di lettura* continiani, Firenze 1947, in una nota di p. 77, dove si riconosce anche « utilità critica » alla « spiritosa *Ornitologia di Montale* di BDF »). Tuttavia non abbiamo nessuna difficoltà a riconoscere che la passione feconda di Dal Fabbro, nella sua attività di poeta, traduttore e musicologo, fra Classicismo greco-latino, Simbolismo franco-russo, Impegno politico, non ha avuto quelle soddisfazioni pubblicitarie che altri ottengono, con molto meno, specie coloro che si piegano alle giornaliere richieste dell'indu-

stria culturale. Ma in fondo un libro come *Catabasi*, che presenta tutta la tastiera del lavoro dell'ultimo decennio di Beniamino Dal Fabbro (con qualche passo indietro fino al 1934, per una poesia « ritrovata » come *Acheronte*), può dare un'idea precisa delle « maniere », della cultura, delle passioni del poeta. Si dice « maniere », perché effettivamente all'interno della raccolta, quasi ogni poesia ha un colore suo, ora disteso e arcadico, ora aspramente sarcastico, ora estenuato, ora scherzevole, ora corrucciato. Tratto abbastanza comune è da ravvisare nella costruzione « ascendente »: il poeta parte con una certa circospezione, per poi scoccare alla fine la clausola impressionante e riassuntiva. Domina una specie di sintassi alla latina, con iperbati, incastri, gusto dell'aggettivazione sontuosa (in genere latineggiante), mentre la metrica, con la preferenza accordata a versi lunghi sui pur presenti versicoli, sembra alludere alla pratica di certa poesia francese, di cui Dal Fabbro ha dato sapienti trasposizioni, o, se con lui si vuol dare la palma alla designazione leopardiana, *imitazioni*, in *La sera armoniosa* (Rizzoli 1966). Magari c'è un gusto dell'esibizionismo culturale, con le epigrafi in tedesco, russo (caratteri cirillici), che si insinua anche in molte allusioni contenute nelle poesie. Più che l'ispirazione accosto ai fatti della storia, più che alla musa civile di Dal Fabbro, sembra di dover dare credito alla musa funeraria, a quelle poesie in morte di Giovanni XXIII, dei Kennedy, di Quasimodo, di Pasternak, ecc. Certi squarci per il « Papa buono », così estranei alla oleografia ormai sclerotizzata, non si dimenticano facilmente:

*tu non sarai forse il papa grande che dicono
ma debbo dirti, vecchio papa inanellato sopra i guanti
[rossi,
avvolto in seta bianca e paonazza, costellato d'oro
e di gemme sì vere che ciascuno le vorrebbe credere false,
che di te mi piacevano la recitazione e il coraggio
e il disarmato sorriso di prete che tiene gli uomini
per il manico della paura, e che al saperti freddo e solo
tra le colonne intorte e i fronzuti baldacchini
sto ancora in piedi davanti al mio giaciglio di vivo
nel cuore della tua seconda notte di morte...*

La poesia della morte predomina anche in *L'età della poesia* di Antonio Rinaldi (la morte della

madre, la morte della moglie e, sullo sfondo del tragico segmento della guerra, la sua morte sempre imminente, anche nella respinta tentazione del suicidio). Rinaldi crede all'onore dello scrivere, si appunta sulle screpolature della rugosa realtà, con somma discrezione ne trae accordi arcaicamente letterari, sulla linea ermetica Petrarca-Leopardi. Nel '38 Bo agitò il manifesto o anti-manifesto di *Letteratura come vita*: in una prosa dell'ottobre del '38 Rinaldi si segna, come sua personale riduzione e reazione:

Vita o letteratura, vocazione o immaturità?... Sarebbero domande che porrei soltanto per gli altri; in una relazione che al momento non intendo perché fuori dell'istante assoluto in cui trascorro, e in virtù del quale mi trovo immediatamente al di là della nozione del fallimento e della sua crisi. Altro senso non ha la mia vita se non questo che dico, o non ne ha nessuno. E se ad alcuno dovesse riuscire estraneo tutto quello che io ora pensavo solo di potergli affidare, aggiungo che il mio bisogno fu sempre di confessarmi anche a patto di essere respinto; di sentire, aprendomi per primo, tutta la serenità che da una simile presa di possesso può derivare.

Va da sé che, conforme all'abito austero di questo progetto, le parole di Rinaldi debbono dire « il sacro dell'uomo », non debbono dare « chiasso », « intelligenza », « sentenze », ma *pudore*. Una delle cifre che ricorrono con più frequenza in *L'età della poesia* è « verità »: ma si direbbe che il movimento poesia $\longleftrightarrow$ verità è biunivoco, reversibile, quasi circolare, come riconosce anche Gatto, con i suoi gettoni critici dalla lontana matrice ermetizzante (« declivio », « inerzia »), in un riconoscimento proemiale per un poeta introverso della bassa Padana tanto diverso dalla sua meridionale natura: « Il declivio di questa poesia (la sua inerzia), sul punto di raggiungere la pianura e la pace, da questo stesso punto si volge a riaversi e a vedersi in salita ».

Se in Rinaldi si esprime un rifiuto, questi non può essere altro che quello comune alla maggior parte dei suoi compagni ermetici (rispetto ai quali è meno ontologico, meno metafisico): il rifiuto della parodia, del falso crepuscolare, dell'ironia, ecc. Vale a dire di quella componente che ormai è così onninamente presente che, in molti

referti sulla poesia dei nostri giorni, crediamo opportuno passare subito alla descrizione di tratti più caratterizzanti, premettendola. Evidentemente se si dicesse che anche nella nuova raccolta di Daria Menicanti *Un nero d'ombra*, che continua, anche strutturalmente, il diario poetico iniziato con *Città come* (Mondadori 1964) la componente ludica ha la sua buona parte, si sfonderebbero porte aperte. Senonché nella Menicanti il dato è intrinseco alla partitura che ha voluto imporre alle sue due raccolte, che accompagnano un'esistenza dagli inizi del '59 al '67, intramezzando nel primo spezzone sei epigrammi e due scherzi, nel secondo tre scherzi e undici epigrammi. A parte qualche tentazione « teatrale » (sul registro della commedia cittadina o del dramma ideologico), la Menicanti tende alla rattratta coagulazione epigrammatica. Gioca un po' sulle attese frustrate, ma riesce a consegnare a tutto tondo l'immagine autobiografica di un'intelligenza distaccata e corrosiva, sorretta da un'articolazione sentimentale totalizzante. Sia rispetto ai ricordi del passato, sia agli eventi che si stanno svolgendo nel presente, sia a quelli sperati o paventati nel futuro, la Menicanti assume una distanza di difesa per non incorrere in delusioni.

Ma non sempre: in tal caso l'eccezione fa macchia ed acquista rilievo.

In fondo la poesia della Menicanti è tutta « reale » tutta « vera »: a sua volta il lettore desidererebbe qualche vuoto, qualche scatenamento, qualche inganno, perché, per riattaccarsi all'inizio, non tutte le schegge sapientemente fatte schizzare dalla Daria Menicanti lo prendono alla gola, come talvolta pur succede.

ALDO ROSSI

Narrativa

Lalla Romano:

Le parole tra noi leggere

Madre e figlio sono protagonisti del romanzo *Le parole tra noi leggere* di Lalla Romano (editore Einaudi). Più propriamente il libro è una biografia del figlio, dai primi anni di vita a dopo il matri-

monio, scritta dalla madre, sotto la guida di improvvisi scarti provocati da risentimenti solo a metà coscienti sebbene sempre illuminati da una luce radente d'intelligenza che esalta la fiducia di intendere, spiegare. La luce della coscienza opera su un terreno pieno d'ambiguità, d'incertezze, di ombre, che affondano nell'intime radici naturali più del coraggio e dell'abitudine all'indagine razionale. Sebbene tale biografia faccia ricorso a lettere e temi scolastici del figlio, protagonista resta la madre perché anche quanto è dato come documento diretto ha ragion d'essere in un tentativo di trovare a ritroso nella propria storia, di pittrice e scrittrice, le ragioni o la vocazione a quella diversità intima che chiese chiarificazione ed espressione nell'arte. L'ostinata difficoltà del figlio ai rapporti normali è un destino di diversità e una capacità, insieme, di penetrazione nella natura propria, e oggettiva: riesca poi o meno così aspra vocazione a concretarsi nelle forme dell'arte. Di lì, comunque, l'ostilità ad ogni applicazione, dalla scuola al lavoro, alla cura della persona, e alle norme del costume: e un'ironia, che si esercita soprattutto verso la madre scrittrice; e di lì, anche, la profondità d'osservazione, giudicata dalla madre come creatività in sede stilistica, e l'applicazione a certe attività, fisiche, e intellettuali, le macchine, il costruire armi, e scolpire e dipingere. Creazioni, per la narratrice, geniali. Non ci si fermi a notazioni che il sussidio di documenti diretti, parole e aneddoti del figlio, non sottraggono al gratuito. Quel che è detto geniale è in realtà qualcosa che la scrittrice vede piuttosto attraverso il figlio che come un'effettiva dote di questi: un'educazione che conduce fuori dalle vie comuni chi, fin dai primi anni, abbia scoperto un rapporto con le cose, con la vita, decifrabile, esprimibile, solo trasferendolo negli strumenti che più accostano alla natura trasalimenti e impressioni intime: gli strumenti dell'arte. Chiarificazione sostanzialmente analogica che può, nella resa più oggettiva, aprire significati metafisici, realtà simboliche o surreali. Tale la trama del libro: una confessione autobiografica trasferita, perché portata alla radice d'un rapporto con la natura in cui questa non è ancora veramente altro dalla coscienza d'un necessario pos-

sedere ulteriore: e ne abbiamo una traccia nel costante segnare analogie tra il figlio e se stessa.

Delle proprie opere ricorda in particolare *Le metamorfosi*, la prima sua prova narrativa, per la diretta analogia con i sogni del figlio; ma costante il suo ritrovarsi nel figlio: « Ci accusavamo reciprocamente: tanto eravamo simili »; il figlio non si lava: « Forse che avevo il diritto di inquietarmi tanto per le mani sporche? Io che dipingendo usavo il dito pollice per spalmare il colore e grattavo con l'unghia una superficie opaca »; « Anche sua madre per esempio nella tesi di laurea si 'era divertita a mimare i professori: e con la convinzione che essi avrebbero apprezzato »; « Ciò significava, per me, il rinascere per li rami dell'ingenuità »; « Del resto fare due o anche più cose contemporaneamente è anche un'abilità di sua madre »; « (io idem: sono stata a palazzo Sormani a cercare le riviste e non le ho trovate: e io sono stata bibliotecaria!) »; per la pochezza delle ossa delle gambe: « Mi fa pena, ma l'affinità mi è dolce »; « Aveva indicato un mazzo di fiori azzurri: i miei miosotidi. L'incontro era avvenuto, era un punto fermo. Mi pareva un segno inconfutabile, fatale ». Vasta è la rete delle analogie e delle affinità, dalla pittura alla musica, alla religione, all'amore per la montagna, e le antitesi son esse pure affinità che chiedono d'esser più intimamente, o drammaticamente, chiarite. Ne viene al romanzo una tessitura esternamente diaristica che in parte richiama quella dei romanzi precedenti. Nuovo, però, il proposito di superare o scomporre certo alone lirico cui allora affidava il significato della sezione di vita, o d'esperienza, evocata. Nel nuovo romanzo il dato autobiografico è affrontato direttamente, con l'assillo di superare i termini della precedente esperienza: nella ribellione del figlio si denuncia una crisi in corso nella narratrice, che investe la liceità di una traduzione, espressiva essenzialmente fino al lirismo, del rapporto con le cose, la vita, e ripropone un'assoluta oggettività, tale da chiedere una commissione totale (il rifiuto, e l'amore della vita, drammaticamente sofferti dalla madre nel figlio), e a livello della coscienza.

L'elemento autobiografico era già in *Maria*, ma con la fiducia in un dettato lirico, in un narrare

diretto e lineare: e già vi compariva, personaggio, il "bambino". E *Maria* ha un ruolo pacificatore pur nel nuovo romanzo. In *Maria* sono già certi tratti caratteristici, come il parlare non in prima persona, del figlio, e l'amore per la solitudine, il vagabondare o perdersi, la passione per certi strumenti di lavoro, il rifiuto istintivo del lavoro: « Un giorno, mentre camminavano insieme, tenendosi per mano, lungo i grandi, malinconici viali, videro il grosso Automobile municipale che, munito di spazzola, scopava il corso. Il bambino disse: Io te ne comprerò uno uguale, così non ti stancherai più, a scopare »; e i fiori: « Ma il loro regno era lo Stadio Vecchio: un grande solitario prato di erbe selvatiche e cespugli di rovo, cresciuti sulle rovine di uno stadio demolito. Li passavano lunghe ore, al sole, Maria raccoglieva, tra le ortiche, i fiori che nessuno vede, e ne formava mazzi pieni di fantasia. Il bambino si occupava delle lucertole, e delle vecchie latte arrugginite. Una volta mi portò, lui, un mazzo di fiori. Era un mazzo composto con arte, da un fioraio: i fiori avevano le loro tinte gentili, ma erano vizzii, pesti. Scambiai un'occhiata con Maria, e compresi che il mazzo trovato nelle immondizie era un omaggio serio; ne ringraziai il bambino. Un altro posto che incantava il bambino era il cavalcavia dei treni... »; altri tratti: « Ma non era da lui ripararsi »; o, a uno che gli ha detto che non è mai andato a scuola: « — e il bambino aveva risposto, serio: — Fortunato Leil ». Annotazioni, diremmo, depositate, per il momento, in *Maria*, lasciate al fondo di un interesse più chiaro e di un'operazione più diretta e lineare, come l'accordar la realtà alla semplicità naturale del personaggio di Maria.

Nel nuovo romanzo non basta più, alla Romano, quella definizione del proprio lavoro che aveva fiduciosamente dato in *Tetto murato*: « Si sa cos'è l'idea di un romanzo. Un vaneggiamento, un sogno, l'odore di una terra, la sua luce, e infine un senso della vita ». È caduta, nel nuovo romanzo, la fiducia di potersi affidare a una resa poetica, intima, dell'esperienza, sia pur ridotta all'essenziale e affinata sino ai più oscuri trasalimenti: la coscienza, protagonista del nuovo romanzo, scom-

pone i limiti d'un tipo di narrativa già seguito con fiducia, vuol trovare un rapporto, con le cose, di più diretta, anche scomoda, sostanza. Lo cerca, magari, ancora in simboli: la camera-lavoro del figlio, con le sculture, e i disegni: che è una soluzione, già, di meno diretti e meno compatti rapporti, quali quello città e campagna, e studente e operai: temi del neorealismo, e dai quali mosse da principio anche Pavese, che qui però servono come successive eliminazioni, dunque come progressivo chiarimento, operante nel senso di una riduzione all'essenziale, del bisogno di conoscere, di comunicare. Ancora tende a renderne le immagini, gli episodi, per via di simboli, ma credo sia legittimo avvertire un'apertura o una strada nuova quanto più spigolosa, scomoda, aspra: un possibile arricchimento, dunque, dei suoi interessi di scrittrice, in ordine al romanzo: e sotto tale angolatura è da giudicare anche una tensione costante, e che arriva alle volte allo sforzo.

La vita è gioco

Si verifica da parte della critica, per la produzione di Moravia, un fenomeno che sotto certi aspetti può ricordare quello del pirandellismo, di una tendenza a farsi teorici dei significati del pensiero dello scrittore, e a muover da questo per un'interpretazione del valore artistico della sua opera. Che viene assolta, o meno, in quanto confermi un ordinato sistema di idee, imposto in realtà dal critico. Oggi i termini culturali per operazioni del genere son mutati: non si ambisce a farsi interpreti dell'autore, ma, tracciando un gioco d'analogie tra teoriche diverse in campo d'arte, a guadagnargli un luogo pertinente, in quella specie di scacchiera: ed è un fatto arbitrario, in quanto all'autore o all'opera da prendere in esame sostituisce suggestioni astratte, spesso un'invenzione. Più che di ambizioni teoriche si tratta della scelta d'un tipo di discorso che si risolve nel saggio, opera necessariamente autonoma non meno di quel-

la fatta oggetto di un giudizio che invece, come è di ogni confessione, resta indipendente da pretesti e riferimenti esterni. Non è un atteggiamento inconsapevole, perché risponde alla convinzione della inadeguatezza, d'ogni ufficio normale della critica, a comunicare con le condizioni reali in cui un'opera si articola. Moravia ha favorito questa tendenza intervenendo sul piano saggistico e su quello narrativo a denunciare la crisi delle forme d'arte, e di giudizio sull'arte, normali: e con maggior presa nel terreno che più gli compete, assumendo a materia di racconto la crisi della parola, il vanificarsi dei significati di fronte alle cose. Ha progressivamente avviato il racconto a rapporti di situazioni incapaci d'interni sviluppi, a contrasti di idee cui è sufficiente un dialogo scarno e astratto; dato espressivo che serve a riflettere un'alterità irrecuperabile delle cose. E ha accompagnato al racconto l'azione teatrale: una forma che in lui prende tanto dal romanzo che dal saggio, e dal dramma. E ne è esempio anche *La vita è gioco* (edito da Bompiani).

Nella forma teatrale, o dialogata, si muove a suo agio. Perché quanto s'è accennato resta conforme ai suoi interessi artistici, e risale alle sue origini di narratore, se già *Gli indifferenti* erano stati concepiti come dramma e il dibattito di idee ha sempre potuto sostituire la caratterizzazione dei protagonisti, nei romanzi più che nei racconti, come ai primi la trama saggistica è più inerente. Cioè l'assunzione di distinte connotazioni dei protagonisti in conflitti di idee, aridi, scarni, mette a fuoco una intima inerzia o passività così da renderla efficace reagente, nel dialogo, su piano espressivo, alla abulia di quelle nature umane, e da restituirle quindi a una dimensione morale. Di lì, il collocare attori, e storie, in ambienti sociali consoni o coerenti con quella carenza della volontà; e la sua forza di denuncia sociale ma d'un ambiente particolare pur se colto a diversi livelli: la borghesia romana, e i popolani delle borgate, senza che si debba ritenere necessaria una distinzione di tempi per definire il terreno dei suoi interessi narrativi. È lo stesso terreno de *La vita*

è gioco. Attori, due ragazzi, piccoli teppisti, e una loro amica; Casimiro e Berengario, fratelli, industriali; e la moglie di Berengario, amante del cognato. Berengario ha lasciato ditta e moglie, si circonda di giovani che vuol educare al principio che sola realtà è far le cose per gioco: altrimenti s'esce dalla vita, si cade nell'utilitarismo, che esclude la libertà. Giocare è far le cose disinteressatamente.

Remigio e Raniero, i due ragazzi, decidono con l'amica di sequestrare Berengario per farsi pagare il riscatto dal fratello. Berengario non si presta a quello che non è più gioco, da parte dei tre, perché mira a uno scopo pratico. E muore accidentalmente, soffocato dal bavaglio troppo stretto: il fratello è ucciso da uno dei ragazzi; la moglie, già ricoverata in clinica per crisi psichica e anch'essa coinvolta a metà nel gioco, lo conclude uccidendo gli altri, e se stessa. Poiché il gioco si chiude con l'eliminazione di tutti i giocatori, la regola sarebbe rispettata. Non si creda però che questo comporti una riduzione dei protagonisti a funzioni astratte, ad automi: proprio, invece, Casimiro, che vuol restare nella normalità, è dagli altri chiamato « robot ». Nella realizzazione teatrale, è forte la tentazione di prestare ai protagonisti un automatismo disumanizzante: ma così non si dà un'interpretazione esatta del dramma, che colpisce piuttosto la confusa disponibilità e il corto respiro degli attori, sensibili solo a stimoli elementari, fisici. Tanto che l'incapacità loro a liberarsi in una disponibilità che ha valore morale, quale è postulata da Berengario, li elimina, con lo sparire dell'esigenza, inadeguata, di cui aveva creduto di poter farli portatori. La sua scomparsa, eliminando tutti dalla scena, conferma l'inadeguatezza d'una misura di gioco di fronte alla pressione delle cose, della realtà, della natura stessa, e, parallelamente, l'inerzia dei fattori umani, quel che abbiamo chiamato energico reagente morale, attivo pur nelle asciutte forme di una dimessa scolorita espressione dialogica, di contenuto esternamente saggistico.

ALDO BORLENGHI

Critica e filologia

L'altro Dante

Per Dante da Maiano, o se si vuole per l'altro « Dante », quello davvero minimo e piuttosto misterioso che osò tenzonare poeticamente con il Dante maggiore, con il grandissimo Alighieri, sembra sia giunto finalmente il tempo per un giudizio equo e rigorosamente fondato. Condannato da Giulio Bertoni a impietosa sepoltura e assoluto oblio, addirittura cancellato dall'anagrafe per opera di Adolfo Borgognoni che attribuì le sue rime a un falsificatore umanista, Dante da Maiano recupera giusto adesso, nel 1969, il suo vero volto di abile « centonista », di virtuoso epitomatore della poesia duecentesca siculo-toscana, per merito di una studiosa, ancora molto giovane ma già estremamente provetta: Rosanna Bettarini, scolara di Gianfranco Contini. La Bettarini ci presenta infatti, nella collana dei « Quaterni » dell'editore Le Monnier fondata da Giuseppe De Robertis e ora curata dal figlio Domenico, la raccolta delle *Rime* di Dante da Maiano con testo stabilito sulla famosa *Giuntina* e con un commento assai pregevole sotto l'aspetto del reperimento delle fonti, delle correlazioni interne e delle notazioni di stile.

Ma prima di ogni altra cosa crediamo che si debba consigliare, all'utente di questo prezioso volume, la lettura attenta dell'introduzione, tanto compendiosa quanto perspicua per acume critico e finezza di scrittura. Si tratta di una ventina di pagine, dense di richiami puntuali, di confronti, di suggestivi accostamenti, le quali recano in fronte un titolo di ascendenza desanctisiana: *Il gioco della forma ricordevole*. Qui la intricata « questione maianese » è risolta lucidamente, al di fuori di ogni condanna frettolosa, e alla fine superficiale (tra « poesia » e « non poesia »), sì che appare infondato ogni sospetto sull'esistenza o meno del nostro scrittore e cade ogni ipotesi di rifacimento posteriore, di tarda mimetizzazione. Certo, l'operazione eseguita da Dante da Maiano, con gusto — come già s'è detto — di « centonista » assiduo e quasi di archeologo im-

penitente, non va identificata con quel processo di sottile reinvenzione a cui il Pasquali si riferiva quando parlava di «poesia allusiva», cioè di poesia che si fa su moduli e sintagmi di altra poesia più antica e che, mediante scarti anche minimi o sottili variazioni, approda a risultati del tutto nuovi nella modulazione e nell'accento. L'operazione di Dante da Maiano è cosa diversa, senza dubbio meno liberamente innovatrice e tuttavia culturalmente interessante e tecnicamente considerevole. Si tratta infatti di una sorta di antologizzazione di tutta una tradizione poetica in via di consunzione, quella postprovenzale e siciliana, quasi a sottrarla all'urto eversore e liquidatorio del grande Cavalcanti. Se si vuole, un'operazione antistorica che pretende di fermare l'opera del tempo e gli sviluppi del gusto, innalzando un monumento celebrativo, senza un minimo di intenzione parodistica, a quelli che la Bettarini chiama i «detti memorabili» della poesia siciliana e riesumando, con particolare virtuosismo, quanto il Cavalcanti aveva ormai autorevolmente affossato. Poesia dunque che nasce come da un ricordo di forme poetiche che appartengono al passato e che su quelle spoglie gloriose elabora, quasi per sfida, un repertorio esemplare da consegnare ai posteri. Questa postuma pietà, da cui nasce una «visione caleidoscopica» del mondo poetico siculo-toscano, spiega la scarsa fortuna di Dante da Maiano presso i contemporanei, su cui agì molto più prepotentemente il fascino della grande poesia stilnovistica. Averlo quindi tratto dall'ingiusta dimenticanza e illustrato nei suoi valori e limiti autentici, sotto il profilo della storia della cultura e dello stile, è merito non lieve della Bettarini e di chi l'ha avviata a questo importante lavoro.

Un critico militante: Carlo Tenca

Di Carlo Tenca e della sua attività di critico letterario e di giornalista, a metà del secolo scorso, si è taciuto per molto tempo fuori della cerchia cittadina. Si deve a Mario Fubini una ripresa intelligente delle pagine tenchiane, almeno di quelle dedicate al Foscolo, e quindi un rilancio

di questa importante figura di intellettuale lombardo, seriamente impegnato nei problemi della cultura e della vita politica della sua epoca.

Adesso si ripropongono anche vari florilegi dei suoi studi: prima vi ha atteso Gianni Scalia, con un'antologia esigua ma pungente, e in questi giorni Gianluigi Berardi, un giovane studioso già noto per acute pagine su Leopardi e Verga, presenta per l'editore Sansoni una raccolta molto ricca di *Saggi critici* del Tenca con un prezioso corredo di note biografiche, bibliografiche e storiche, e con una introduzione che è quanto di più serio e organico sia stato scritto sino ad oggi su colui che fu, oltre tutto, guida della «Rivista Europea» e direttore del «Crepuscolo», a Milano, fra il 1845 e il 1859. E già si annuncia un'edizione critica di tutte le opere del Tenca per gli «Scrittori d'Italia» di Laterza.

Per merito intanto di questo volume, approntato dal Berardi, ci è consentito di conoscere più da vicino questo personalissimo e acuto lettore di testi letterari troppo a lungo trascurato e che oggi si impone a noi come una delle personalità di primissimo piano del nostro Romanticismo, da collocare tra Foscolo e De Sanctis come tramite e mediatore niente affatto trascurabile di quelle massime esperienze del pensiero critico del nostro Ottocento.

Attentissimo al legame tra letteratura e vita, il Tenca si è rivolto con inclinazione insistente verso quel filone di opere che per l'atteggiamento in esse implicito nei riguardi della società, e per il loro sostrato meditativo ed etico, potevano iscriversi nel segno del «realismo». Il suo grande autore fu dunque il Manzoni e il suo libro prediletto fu *I promessi sposi*. Le pagine del Tenca sul Manzoni, sulla poetica realistica che è al fondo del romanzo, precedono — e in qualche modo influenzano — quelle poi bellissime e fondamentali del De Sanctis, egualmente intese a cogliere la disposizione realistica del grande lombardo. Letteratura e vita, popolarità dell'arte e realismo, dimensione storica della creazione artistica e sua lettura linguistica e stilistica, costituiscono i termini fondamentali della tematica critica del Tenca, il quale seppe oltre tutto in-

quadrare i fenomeni letterari non solo nel corso degli eventi culturali e civili italiani, ma anche sullo sfondo più ampio delle grandi esperienze europee, spingendo il suo sguardo sino all'inesplorato territorio slavo. In questa presente raccolta figurano, infatti, i vari articoli che il Tenca dedicò alla letteratura slava — e a quella russa in particolare — sulle pagine del « Crepuscolo », accanto ai saggi, davvero capitali, sul Foscolo, sul Manzoni e sul Leopardi, e poi su Alfieri, Giusti, Pellico, Grossi, Niccolini e Prati, oltre a note dedicate a Nievo e Aleardi.

Insieme ai vivi interessi per la letteratura contemporanea, italiana e straniera, e insieme alla complessa e moderna problematica critica, di evidente spirito storicista, colpiscono nel Tenca l'asciuttezza rigorosa dello stile, la lucidità del ragionamento, la nessuna concessione alla sentimentalità e alla retorica, il senso della misura e la nettezza del giudizio: tutte virtù, queste, assai rare per quei tempi e che vanno fatte risaltare, oltre che all'indole personale, alla educazione lombarda, cioè illuministica e concretamente pragmatica.

Ritorno di Faldella

L'editore Ricciardi ha ristampato, traendolo da una troppo protratta dimenticanza, un lungo racconto, quasi un romanzo, del piemontese Giovanni Faldella: *Madonna di fuoco e Madonna di neve*. Una moderna edizione di questo raro e interessante testo faldelliano era già stata predisposta molti anni or sono, e precisamente nel 1946, per le cure davvero competenti di Gianfranco Contini; ma quel progetto non giunse a pratica attuazione e il libro del Faldella continuò a restare nell'ombra. Vedeva tuttavia la luce, nella « Rassegna d'Italia » dell'aprile 1947, il discorso proemiale che Contini aveva steso appunto in vista di quella vagheggiata ristampa e che per molti versi era stato anche suscitato, nell'ampiezza inusitata delle sue implicazioni critiche, dalla laboriosa preparazione della pressoché coeva antologia continiana dei *Racconti della Scapigliatura piemontese*, dove Faldella aveva

rilevato spicco e che fu pubblicata, con molto ritardo, nel 1953. Ora *Madonna di fuoco e Madonna di neve* riappare finalmente, per iniziativa dell'editore Ricciardi, in un'edizione accessibile, impreziosita dalla riproduzione dell'antica copertina del 1888, quale l'approntò il milanese Alfredo Brigola, e dalla prefazione di Contini ripresentata tal quale la leggemmo nel 1947.

L'iniziativa ricciardiana è commendevole almeno per due ragioni: la prima, perché ci consente la lettura di un'opera quasi sconosciuta del Faldella, la quale costituisce uno dei vertici dell'esperienza narrativa dello scrittore piemontese; la seconda, perché ci ripropone le pagine critiche di Contini che a loro volta erano state troppo dimenticate e che rimediate adesso, a distanza di oltre un ventennio e nella loro giusta prospettiva storica, appaiono come il più illustre archetipo dell'attuale critica stilistica d'ascendenza linguistica, e non meramente formale, e come uno dei più stimolanti incentivi alla considerazione per il dialetto e il gergo (cioè per il bilinguismo della nostra letteratura antica e moderna) che si è venuta tanto largamente diffondendo in questo dopoguerra.

Non meraviglierà dunque se considereremo la rilettura del saggio di Contini come il frutto più cospicuo e vantaggioso di questa ristampa ricciardiana, che pure ha il merito di farci conoscere un testo così curioso come la *Madonna faldelliana*, dove « la tragedia nasce da un conflitto eminentemente figurativo dell'isteria avventata e bonaria (fuoco) e della isteria gelida e micidiale (neve) ». La verità è che le pagine continiane travalicano largamente le virtù del pur valoroso Faldella e si propongono come una geniale sinossi della nostra storia letteraria traguadata da un particolare angolo d'osservazione, e cioè per il tramite qualificante della questione della lingua intesa come « soprastruttura di un'istanza espressiva ». Si parte dallo iato che separa la discontinuità dinamica del fare poetico dantesco dal supremo equilibrio di Petrarca, e attraverso i due grandi momenti della questione della lingua, il Cinquecento e l'Ottocento (quando si determina in modi evidenti la

dicotomia tra lingua illustre o nazionale e lingue periferiche o dialetti), si giunge sino alla grande ed esemplare esperienza del milanese Manzoni, al filone scapigliato e infine, muovendo dal Dossi, allo sperimentalismo linguistico del Novecento che ha il suo vertice nell'arte di Carlo Emilio Gadda, presso il quale trova tanto scarsa udienza il purismo linguistico dei rondeschi e nella cui pagina l'eccezionalità dei traumi psichici atroci e disperati trova sfogo in un'ardita e inventiva

manipolazione linguistica in direzione fortemente espressionista. È un discorso, questo di Contini, di eccezionale importanza e di vera forza profetica, a cui molto infatti deve la critica linguistica degli ultimi vent'anni, che dalle pagine continiane ha derivato impostazione di metodo e indirizzo di ricerca: giova dunque rileggerlo oggi, a distanza di tempo, per rendergli con lealtà tutti gli onori che giustamente gli spettano.

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA FRANCESE

Le Massime di La Rochefoucauld

È uscito un prezioso libro, nelle bolognesi edizioni Pàtron, a cura di Amelia Bruzzi, che ci par lettura da consigliare al posto di tanti inutili libri di consumo. Esso studia, con raffronti continui ed esaustivi, *La formazione delle Maximes di La Rochefoucauld attraverso le edizioni originali*.

Il grande moralista, nato il 15 dicembre 1613 come Francesco VI, principe di Marcillac, e divenuto, alla morte del padre, duca di La Rochefoucauld, appartenne a una delle grandi famiglie di Francia, alleata alla Casa reale. Ma ben presto egli si trovò a parteggiare per l'opposizione, mettendosi contro prima Richelieu e poi Mazarino. Quando, nel combattimento del *faubourg Saint-Antoine*, del 1652, ricevette una scarica di moschetto in pieno viso, che lo privò per alcun tempo della vista, il suo destino di scrittore era segnato. Da quella cecità momentanea, rinunciando alla politica e frequentando i *salons* delle grandi preziose del secolo, da M.lle de Scudéry a M.lle de Montpensier a M.me de Sablé, egli cominciò a guardare dentro di sé, nello specchio oscuro dell'anima, con un misto di diffidenza e di fascino del vuoto, in quella grande illusione che è l'anima, in cui l'*esprit* rinfrancato nuotava evolvendo in piena libertà: stavano nascendo

quelle che, pubblicate primamente nel 1665, mentre un tenero legame legava il duca a M.me de La Fayette, assumeranno il nome di *Réflexions morales*. Ebbene, in La Rochefoucauld, la spira del pensiero emerge nella sua chiarezza anche cruda proprio dal fondo infinito di una « riflessione » in cui pare intorbidarsi per schiarirsi arricchita, come da trasparenze profonde, dall'allucinante distanza di un'illusione che si perpetua, nel riflesso, all'infinito. Ecco la massima 106: « Per sapere bene le cose, bisogna saperne il particolare, e poiché esso è quasi infinito, le nostre conoscenze sono sempre superficiali e imperfette ». Ma si noti che questa superficialità, la crudele imperfezione, sono quelle dello specchio: che porge l'illusione del vero in una superficie definitiva, tanto più tangibile e impietosa quanto più non esiste che come emersione da un fondo intoccabile. Perciò l'*esprit* è *lumière*: che penetra e suscita l'apparenza delle cose che incontra; ma senza la misericordia della luce manzoniana, che dà a ogni cosa il suo colore: la luce di queste massime avvicinandosi piuttosto alla « luce senza colore » cardarelliana. La non « rugosa realtà » di La Rochefoucauld è tale perché imprevedibile come certi pesci abissali: una realtà compressa in immagine, una saggezza compressa come massima, cioè come massimo significabile da un minimo imprevedibile: quel « particolare infinito ». La necessità della « su-

perficie» in La Rochefoucauld rende quel fondo ipotetico più simile a un oscuro rimorso che a una realtà oggettiva. Sulla lucentezza dell'esistente, e dell'agire umano entro quell'esistente, l'oscuro non essere del fondo manda bagliori fosforici. La massima di La Rochefoucauld è un diamante che tanto più è luminoso quanto più traspare di una propria interna non resistenza: solo la molatura stilistica, la sfaccettatura di superficie aumenta la rifrazione come se fosse una luce interna. Oserci dire che queste massime, se messe al buio, cioè tolte da un'«azione» che le ha preparate romanzescamente e che le prosegue in ipotesi, se cioè tolte dall'esperienza in cui sono immerse e che verificano, cadrebbero in una inerzia geometrica assoluta: letteralmente, non «si vedrebbero», in quanto emetterebbero una luce nera. Esse sono un mezzo che non ha un fine perché non ha un principio: pertanto ispessiscono il valore trasparente del buio così esattamente come aumentano la portata della luce: dimostrandosi in questa loro virtualità sociale eminentemente «preziose».

Questo grande scrittore pessimista, influenzato dal pensiero giansenista, è stato detto, ha qualcosa che lo accosta a Pascal. Certi pensieri di Pascal come le massime di La Rochefoucauld non hanno fondo: eppure emergono da un infinito che, se in La Rochefoucauld acquista l'aspetto dell'umor nero, non è meno radicato verso l'imperscrutabile. Solo che i pensieri di Pascal passano davanti ai nostri occhi e proseguono la loro corsa verso un infinito superiore: noi siamo la stazione in cui la parola pensante ondeggia un po' prima di proseguire la sua corsa. Il lettore in tal caso si sente reso partecipe di tal parabola all'infinito dell'effabile. In La Rochefoucauld no: il pensiero si ferma alla nostra altezza: noi siamo salvi, nella chiarezza dell'effato morale, da un oscuro infinito psichico che non promette nulla di buono, o almeno null'altro di buono che l'eventuale fermezza morale del nostro temperamento. Le massime di La Rochefoucauld esigono di trasformarsi immediatamente in azione riflessiva, in tal modo proseguendo, in una sorta di disincantato e «prezioso»

pragmatismo, la carica che contengono e che le sospinge a proseguire altrimenti nel loro valore riflessivo. Esse insomma si riflettono in noi: in quest'altro specchio oscuro, e ugualmente imprevedibile, che è l'azione umana, l'azione a cui l'uomo obbedisce, cauto o incauto che sia, andandole, sia pur di un istante, dietro. Per questo si è parlato di un La Rochefoucauld romanziere, e del suo libro come di un romanzo immaginario. È vero, se però si vede applicata al mondo dei suoi lettori questa spinta implicita all'azione che la riflessione morale, trasformandosi un po' per volta e punto per punto in sentenza ed in massima, implica perché contiene *in nuce*, come una nascosta parola d'ordine che bruci tutte le scorie e ogni accessorio autobiografico. La massima è tale in quanto si offre non solo come accessibile a tutti, ma da tutti, in qualche modo, utensile: perché, insomma, è una *maxima a minimis*.

Nel groviglio della riflessione che si divincola verso l'essenziale, pur rimanendo inesplicita, dalla presa dell'umor nero, permane questo appiglio all'azione ipotetica che si può ben definire, se si vuole, come romanzesco. Non per nulla comincia Jacques de Lacretelle il suo medaglione per La Rochefoucauld così: «Un moralista? Nient'affatto. È un romanziere, il primo nel tempo dei nostri romanzieri. Tutto gli deriva dall'immaginazione, dalla brusca percezione che egli ha d'un sentimento umano catturato attraverso uno sguardo o una parola. Ogni sua massima è un intrigo scoperto. Invece di sviluppare la storia, la riduce, l'articola, l'inclina secondo il suo umore». E si sa che l'umore è scuro; in epigrafe alle *Réflexions morales* è la massima: «Le nostre virtù il più delle volte non sono che vizi dissimulati». Ed è che La Rochefoucauld credeva a un'unica fonte dell'energia umana, forse proprio per la profondità insondabile da cui essa emergeva, per cui l'uomo non poteva distinguerne la vena, anche se poteva captarne il beneficio solo in superficie, in questa superficie ingannevole e guizzante d'un flusso rinnovato nella luce. La luce è solo la superficie coscienziale in cui s'abbrivida verso un comportamento — e perché no, verso una legge, che è però più una

legge biologica che un contratto sociale — il flusso profondo e oscuro: divenendo una forma cristallina, anche se mobile e ambigua in se stessa. Ma qui è la sua preziosità: nel recuperare come luce tutto l'oscuro da cui emerge, nel proseguire l'antecedente romanzesco in questa mobilità interiore.

L'impulso dell'energia umana era unico: si trattava — e questa fu la sua opera meritoria — di misurarne e incanalarne la spinta dal basso, come di una forza naturale che di per sé non è né buona né cattiva. In questo noi italiani abbiamo un grande maestro proprio nel Machiavelli. E quando i commentatori, per l'epigrafe di La Rochefoucauld, si richiamano al passo dell'Orazione funebre di Bossuet per la Principessa Palatina: «Ella credeva di vedere ovunque nelle proprie azioni un amor proprio travestito da virtù», non fanno che richiamarci a questa inesaurita fonte dell'azione che è la natura dell'uomo semplicemente, prima che cada sotto l'occhio discriminatorio del bene e del male. La fonte rinascimentale della virtù, ben si sa, è una pura fonte operativa, e saranno poi solo i risultati dell'operazione ad affrettarsi a definirla e a discriminarla secondo l'esito.

Subito alla quarta massima ecco La Rochefoucauld: «L'amor proprio è più abile del più abile uomo del mondo». A cui si conosce la risposta di Vauvenargues: «L'amor proprio più abile commette molti errori contro i suoi veri interessi». Qui, se permettete, ci avviene di osservare, e l'inciso è solo per modo di dire un inciso, che non solo La Rochefoucauld corresse strenuamente se stesso, tentando di precisarsi al decrescere di quelle passioni che l'avevano agitato e al montare di quella verità che diviene sempre più asseverazione calma di uno stile; ma che un moralista corregge un moralista, in quella perpetua variante che la verità di un comportamento morale non solo ricerca ma direi esige per affermarsi come tale. Intendo dire che le varianti studiate, per esempio, da Amelia Bruzzi per La Rochefoucauld, noi potremmo allargarle alla grande variante che l'altro moralista, Vauvenargues, ha approntato un secolo

dopo con le sue massime in cui si affermerà che «i grandi pensieri vengono dal cuore», proprio mentre La Rochefoucauld aveva affermato, nella massima 108, che «Lo spirito non saprebbe recitare troppo a lungo il personaggio del cuore». Ma la grande variante a questo aspetto morale, cioè vertente intorno al comportamento umano, rispetto ai presunti dettami della verità, non finisce qui. È nota l'applicazione che La Trémoille fa delle massime di Vauvenargues: egli le capovolge, semplicemente. Dove Vauvenargues aveva detto, per esempio: «La disperazione è il nostro errore più grande», La Trémoille corregge, per opposizione: «La disperazione è il nostro errore più piccolo». Questo ad affermare non tanto la relatività del vero, quanto la sua integralità, che ammette pertanto l'opposizione interna ai suoi apparenti risultati. Il vero è anche quello che non appare, ma che aiuta ad apparire, che dà movimento al verificabile, mentre è ancora in stato di opinabilità, se anche il vero non è che il suo continuo verificarsi. Guai ai moralisti, senza romanzo né fisico né metafisico che ne precorra gli esiti, che credono il vero un punto fisso, immobile e inamovibile, e che non lo verificano nel suo continuo, e continuamente mobile, contesto: mancherebbero della soggettività necessaria a rendere oggettivo il vero; perché, sì, il vero, seppur mobile, è tale in quanto raggiunge tutta la sua effettualità oggettiva. Sarebbero dei moralisti senza la scienza operativa dell'uomo.

Avviene da parte di La Trémoille quella che normalmente si direbbe una demistificazione; ma io, di più, direi che egli propone perentoriamente, presurrealisticamente, il riconoscimento dello stato oppositivo, a fine dinamico, che ogni implicazione veridica comporta. L'uomo è in preda a una verità più grande ma indicibile; e quando egli parla, deve contentarsi, avrebbero detto questi grandi moralisti francesi, di *déguiser* il vero per renderlo riconoscibile prima a se stesso che agli altri. Ma il vero, se ha una direzione, ha sempre due sensi solo se lo si intende come un punto, un momento dinamico, sulla grande linea che esso traccia. Il vero può tornare indietro — è la realtà che non torna indietro — sui suoi

passi, con grande disperazione dei moralisti, anche dei moralisti-romanzieri, e con grande speranza dei poeti, anche dei poeti folli e ultimativi come Lautréamont. Il vero per entro una realtà che invece è sempre ultima e irreversibile, si corregge continuamente, nel senso che continuamente si rimangia quanto del vero rappresenta il puro lato operativo e appariscente. E dunque ne deriva una drammatica mancanza di coincidenza, un continuo disguido, tra il vero che è il propellente e il veicolo del reale: fino ad aversi un reale non vero, un reale inerziale, l'appariscenza d'un reale non controllato da una sua intima propulsione veridica. Il vero è tale in quanto scomparire proprio mentre appare; e non vorrei concludere che forse appare proprio per scomparire meglio: più alto, più profondo, più insondabile.

Per concludere su La Rochefoucauld, sullo «spirito», astrale anche se turbato, di La Rochefoucauld, rispetto al «cuore» venturo e settecentesco di Vauvenargues, ecco la massima 97: «Ci si è ingannati quando si è creduto che lo spirito e il giudizio fossero due cose diverse: il giudizio non è che la grandezza della luce dello spirito; questa luce penetra nel fondo delle cose, vi nota tutto quel che occorre notare, e scorge quelle che sembrano impercettibili. Così bisogna rimanere d'accordo che solo la distesa della luce dello spirito produce tutti gli effetti che vengono attribuiti al giudizio». È questa impercettibilità suprema, perché infima, che La Rochefoucauld raccomanda allo spirito umano, labile e fulmineo come la luce che dove si ferma giudica, in quanto rende visibile, cioè preleva, ogni cosa nel suo aspetto non altrimenti prendibile che attraverso questa suprema leggerezza, questa « delicatezza » che una variante precedente della massima aveva attestato. Ed ecco che il giudizio viene a perdere ogni punta negativa in questa trepida illuminazione, in questa polarizzazione attutita, del gran campo del vero, che si trasforma in una verità effettuale proprio soltanto in quanto si rapporta allo spirito promotore. Altrimenti il vero è solo un momento causale, ma non scende dalla sua potenzialità: il vero è insomma una

virtù che l'atto dello spirito verifica. La Rochefoucauld si preoccupa che il giudizio non ponga un punto fermo all'infinita ricchezza potenziale del reale che è la sua verità delicata, solamente definibile attraverso la luce radente, e perpetuamente mobile, dello spirito: che sola riesce a smuovere la realtà dal suo stato ultimativo, irreversibile e fatale. Lo spirito è lo spazio dell'essere che l'atto, secondo i postulati e i corollari che sono estraibili in massime, realizza: l'area della moralità essendo appunto quella percettiva della direzione dell'essere, il campo in cui l'essere è percorso, e stimolato, dalla propria polarità.

Con immagine parallela, il valore basso e radente della fortuna La Rochefoucauld ce lo indica con la massima 380: «La fortuna fa apparire le nostre virtù e i nostri vizi, come la luce fa apparire gli oggetti». Egli attende la fortuna quaggiù, non la provoca, né la cerca, là dove Dante l'aveva sentita come ancella di Dio. L'astronomia morale di La Rochefoucauld è tutta portata, e operante, in mezzo agli uomini, agli uomini colti nel loro valore oggettivo, percepiti come oggetti di un'operazione naturale. Sicché aurora e notte pervadono le loro azioni, anzi la loro predisposizione morale all'azione, come in un obiettivo firmamento umano. Le sue illuminazioni morali sono tali in quanto implicano la messa in allarme, e in opera, dell'intero sistema: la massima ha dunque qualcosa di non detto, che è la sua stessa sistematicità. La massima, cristallina, coinvolge insomma qualcosa di indicibile: e forse proprio per questo è così cristallina, così perentoriamente «detta», nel pieno della sua forma persuasiva. Egli vede evolvere virtù e vizi in una sorta di voluttuosa secchezza luminosa, mentre penetrano nella notte dell'anima, in quello che egli chiama «l'umore», dove sono capaci di scomparire inghiottiti per sempre, o di volgersi come un pianeta che ora si mostra in piena luce ora scomparire mostrando la sua faccia d'ombra. Ma là permane un'ombra misteriosa, una presenza impercettibile, un oscuro sospetto nell'oscuro. Sembra dire La Rochefoucauld che virtù e vizi non scompaiono davvero, per ragioni reciproche, in questo universo

umano, ma sono più o meno visibili a seconda che la fortuna più o meno li illumini, a seconda insomma della loro evoluzione planetaria.

La Rochefoucauld non cerca, non credendovi, le fonti metafisiche del comportamento umano, bensì risolve l'uomo nell'uomo, l'uomo con l'uomo, in una sorta di cupida contestazione dello spazio dell'essere, in un corpo a corpo mortale dell'uomo con se stesso. Al posto dell'angelo, l'avversario dell'uomo è se stesso. Il suo neo-epicureismo acquista il valore scientifico e paradossale dell'immanenza assoluta, in cui la sola trascendenza che eserciti un potere, è quello coercitivo, restrittivo, e insomma stilistico, dell'impassibilità. « Non ci si dovrebbe stupire che di poterci ancora stupire » (massima 384), che ci ricorda nella sua secchezza assoluta il consiglio di Mérimée: « Ricordati di non fidarti ». Che memoria occulta e appiattata, quella di Mérimée, nella savana della diffidenza umana! E ancora La Rochefoucauld: « È quasi ugualmente difficile contentarsi quando si ha troppo amore, che

quando non se ne ha quasi più » (massima 385). Cito a caso. Eppure chi non sente subito questo mirare al centro oscuro dell'umore, questo rifuggire dal lato illuminato della fortuna; quasi che il possesso subconscio dell'uomo stia proprio in quell'umore, che per i surrealisti, e per Breton, non per nulla diverrà l'«umor nero», opposto all'illusoria solarità della fortuna. Alla fortuna rinascimentale si è sostituito un po' per volta il caso scientifico. Ma proprio quando l'uomo ha cercato di abolire, teoricamente, le leggi del caso, proprio allora, e tanto più, ha sentito impellente la necessità di rivolgere, praticamente, il proprio aspetto più indifeso e provocabile verso quell'«umor nero» in cui, nascondendolo come in un nido, egli lo sente più protetto, e più può provocare la reazione obiettiva del caso fino a tentare di scaricarne il meccanismo in un terreno neutro, allontanandone le conseguenze dall'uomo, anzi mettendole a frutto nell'assumerne in dosi omeopatiche la provocazione incontrollata.

PIERO BIGONGIARI

LETTERATURA INGLESE

Sviluppo di Spender

Stephen Spender, di cui cade ora il sessantesimo compleanno, è sì noto in Italia, ma più come letterato di sinistra che non per lettura diretta delle sue poesie. Ha partecipato alla guerra di Spagna, ha diretto riviste importanti, fu il primo a informarci di cosa fosse accaduto nella poesia inglese durante la guerra; tre suoi volumi di saggi e la sua autobiografia sono stati tradotti; ma le sue poesie non erano state pubblicate da noi se non in riviste o in antologie.

Ora, col semplice titolo di *Poesie*, sono apparse anch'esse in volume presso Guanda, con traduzione in versi a fronte e ampio saggio introduttivo

di Alfredo Rizzardi. Il testo è una scelta dai *Collected Poems* del 1955, con l'aggiunta di otto poesie scritte dopo, una delle quali, l'ultima, addirittura inedita; in appendice vien pubblicato tradotto il saggio *Fare una poesia*: confessione tecnica del proprio metodo di lavoro, sincera fino al limite estremo della sincerità autobiografica. La traduzione delle poesie è traduzione di lettura: ha qualche cadenza felice, ma non vuol certo ripetere sull'italiano il lavoro di «purificazione» fatto da Spender sull'inglese; per di più è lettura spesso distratta rispetto al senso e alle equivalenze verbali. Il saggio introduttivo è informato e ben scritto, anche se il raffronto con Blake sia forzato e di fatto nocivo allo Spender,

il quale ne esce inutilmente diminuito (si veda a pag. XIII).

Stephen Spender appartiene a quel gruppo di poeti inglesi press'a poco coetanei, quasi tutti provenienti dall'Università di Oxford e quasi tutti di sinistra, che negli anni trenta proseguivano l'esperienza eliotiana. Il loro capogruppo fu Auden, il loro manifesto l'antologia *New Country* di Michael Roberts; molti di loro, fra cui Stephen Spender, parteciparono alla guerra di Spagna e non tutti tornarono. In un certo senso la soluzione « impegnata » di questi poeti « trentisti » (così il felice neologismo, che credo del Rizzardi) è più aderente al problema immediato de *La terra desolata* che non quella datale dall'Eliot stesso non tanto con gli ultimi trenta versi del poemetto ma con *Mercoledì delle Ceneri*: infatti, la conversione ad una religione storica è soluzione sul limite fra l'individuale e l'universale, laddove l'accettazione di un'ideologia politica è soluzione all'interno di una società — e nessuno dubitava negli anni trenta che *La terra desolata* non descrivesse il crollo della società borghese. Così anche Stephen Spender fu fra quegli intellettuali inglesi che accettarono il comunismo come unica rigenerazione sociale possibile, e che sentirono quindi la conseguente necessità morale di un impegno politico anche per la poesia.

Tale impegno è evidente soprattutto nella sezione *Preludi* che riunisce poesie dal '30 al '33, di uno Spender quindi ancor giovanile, sperimentale; ma subito dopo, e specialmente nelle *Poesie dalla Spagna*, che uscirono nel '39, l'esteriorità dell'impegno politico è superata: qui guerra, miseria, ingiustizia sono ormai solo aspetti di una dolorosa condizione umana che ha all'esterno la bellezza impietosa della natura, all'interno il poeta, partecipe sì ma impotente a salvare la sua condizione: si pensi a *Port Bou* (qui nella traduzione di Carlo Izzo).

Si può dire quindi che proprio sul finire degli anni trenta lo Spender abbia già definito il suo mondo poetico, che abbia distinto (nella propria

terminologia) quello che in lui vi era di « moderno », illuminante, da ciò che invece vi era di « contemporaneo », caduco. Come dirà più tardi: « Il moderno ha una consapevolezza acuita della scena contemporanea, ma non ne accetta i valori » (*Moderni o contemporanei?*, trad. di G. De Angelis, pag. 90); e i valori rifiutati non sono ora soltanto valori politici, sono anche valori letterari e poetici. Infatti, anche se gli anni quaranta vedono uno Spender ancora una volta impegnato (questa volta la guerra è venuta proprio su Londra), tuttavia lo Spender maggiore di quegli anni e degli anni che seguono è lo Spender poeta d'amore, un aspetto finora secondario, o adombrato, che viene ora in luce primaria con *Incontri e assenze* e soprattutto con l'*Elegia per Margherita*, del 1945, sei (qui cinque) poesie per la donna amata che muore di cancro: forse il capolavoro.

È poesia d'amore scoperta, che non ha bisogno cioè di nascondersi sotto il futurismo barocco di immagini nuove (oh, la fama trentista dei « piloni, spogli pilastri / simili a nude fanciulle giganti »!), né sotto la problematica sociale: un linguaggio « purificato » di immagini non più « contemporanee » ma ormai definitivamente « moderne » permette ormai l'apertura totale al sentimento. Sono quindi temi antichi ed elementari: la figlia, la donna amata « in vita » e « in morte ». Aveva scritto nell'*Elegia*: « Così, veramente, devo portare la tua morte / accanto al cuore, dove altri portano un loro amore »: è il tema maggiore di queste poesie più tarde: un « lutto accanto al cuore », un'assenza che incenerisce il sapore della vita. Si legga *La penisola di Sirmione*: la natura rimane ugualmente bella e impietosa, il poeta ugualmente incapace, ora, sia di far rivivere sia di consolarsi con quella bellezza. Il mondo poetico non è mutato; è solo il dolore che si è fatto più profondo e più interno, che ha trovato il suo volto più vero.

SERGIO BALDI

LETTERATURA TEDESCA

Un romanzo inedito di Joseph Roth

L'autore di *Giobbe* (1930) e della famosa *Marcia di Radetzky* (1932) continua ad avere un successo, che si merita pienamente, in Germania con la edizione delle sue opere a cura del suo vecchio amico Hermann Kesten (in 3 volumi, 1956); ma anche in Italia, ove l'editore Vallecchi, dopo il successo della *Milleduesima notte* (Firenze 1964), ha raccolto ora in un grosso e bel volume tre ampi racconti rispettivamente del 1924 e del 1935, e cioè *Hotel Savoy*, *La ribellione* e *I cento giorni*, che dà il titolo al volume, ottimamente tradotto dall'instancabile Ervino Pocar. Nel 1966 faceva la sua improvvisa apparizione, sempre presso l'editore Kiepenheuer e Witsch (Colonia-Berlino) che ha stampato quasi tutto di Roth e ora è tornato a figurare nelle edizioni popolari di Rohwolt («ro-ro-ro» n. 1033, aprile 1968), il che dimostra che ha avuto un successo notevole, un romanzo che ha una storia piuttosto complicata. Roth ne ha lasciato tre versioni, che Werner Lengning nel presentare l'opera ai lettori ha chiamato giustamente A, B e C. Le prime due sono manoscritte, la terza è dattiloscritta. La versione B si è dimostrata una elaborazione della A, ed essendo successiva va considerata più rispondente alle intenzioni dell'autore. La fine del romanzo si trova solo nella versione C. Ma queste potrebbero sembrare solo minuzie, che interessano i filologi. In realtà il lavoro di collazione è stato intenso. Friderike Zweig, la prima moglie di Stefan Zweig, e Hermann Kesten fecero ancora a tempo ad affidare alla traduttrice francese di Roth il manoscritto, prima che l'autore morisse. Poi per parecchi anni non se ne seppe più nulla. Infine ancora Hermann Kesten riuscì a riscoprire il manoscritto in America e ad assicurarlo all'Istituto Leo Baeck di New York. L'attuale editore si fece mandare delle fotocopie ma la successione dei capitoli e tutto il ritmo del romanzo risultarono subito

difficili a essere fissati. Senonché Werner Lengning, divenuto ormai esperto della grafia di Roth, riuscì a determinare la successione giusta sia osservando la calligrafia come il formato dei fogli, ma soprattutto scoprendo coll'aiuto di una grossa lente di ingrandimento una numerazione delle pagine che col tempo si era andata cancellando. Non si è giunti ancora ai raggi infrarossi ma c'è mancato poco. L'importante è che il romanzo si sia potuto ricostruire integralmente.

Resta solo da chiedersi perché Roth non lo pubblicò. Molte sono le ragioni che hanno potuto indurre lo scrittore a una eventuale rielaborazione e momentanea sospensione, oltre a quella, che vien fatta di sospettare subito in questi casi, cioè di una insoddisfazione dell'artista. Da una quantità di coincidenze, tra l'altro da un discorso tenuto a Francoforte sul Meno da Roth, ancora inedito, ma datato chiaramente 1927, sull'imborghesimento della Rivoluzione russa, dall'apparizione di uno dei personaggi di questo romanzo intitolato *Der stumme Prophet* (*Il profeta muto*) nel successivo romanzo *Giobbe*, dal fatto che lo scrittore andò nell'inverno 1926 come inviato della «Frankfurter Zeitung» a Mosca, si può dire che l'opera, cominciata nel 1926, venne terminata in tre distinte versioni, che formavano però un tutto, nel 1929. La data è importante perché in quell'anno apparve l'autobiografia di Trotzki. Ora il romanzo di Roth era proprio imperniato sopra una figura che a quella del rivoluzionario chiaramente si ispirava. Era quello che i tedeschi chiamano uno *Zeitroman*, cioè un romanzo legato chiaramente a un certo tempo, a un certo periodo, e anche un po' uno *Schlüsselroman*, cioè un romanzo a chiave. Ma era fin troppo facile identificare figure pur marginali, indicate colle semplici iniziali come L. (Lenin) o R. (Radek) o con uno pseudonimo come Savelli (Stalin) e infine il protagonista Kargan come Trotzki. Può darsi che la comparsa dell'autobiografia di questi abbia consigliato a Roth di rimandare a una successiva elaborazione il suo romanzo. Oggi questo ac-

quista un nuovo interesse, dopo l'odissea a cui fu costretto il compagno di Lenin sino a quando non fu assassinato, perché dimostra con quale acutezza Roth avesse previsto i più lontani sviluppi della Rivoluzione russa, sino a un suo progressivo inserimento in un mondo se non proprio borghese, molto vicino a questo. Il titolo è preso da una frase del terz'ultimo capitolo: «Ambedue (Kargan, cioè Trotzki, e un suo amico) andavano in giro con la orgogliosa tristezza di profeti muti» (pag. 275). La loro fede rivoluzionaria, la loro speranza di un avvenire migliore per l'umanità è ormai caduta e «per forza, ma volentieri andavano, insieme ad altri, in Siberia» (pag. 275).

All'infuori di un interesse contingente, il romanzo di Roth rivela a noi un narratore felicissimo, capace di segnare con poche pennellate un personaggio e di collocarlo sopra uno sfondo che a volte è fantasioso come in *Giobbe* (Roth non era mai stato in America), a volte è tratto dalla propria esperienza come in *La marcia di Radetzky* e anche in questo *Profeta muto* e in altre opere. Torna qui il tipico atteggiamento di Roth nei confronti dei suoi personaggi: mentre li considera con una simpatia che a volte può farsi anche appassionata, poi non può far a meno di guardarli con un certo distacco, perfino con una certa ironia. È un atteggiamento che fa di Roth un artista di prim'ordine, in quanto, mentre lascia sospeso il lettore sul destino di queste figure, consente allo scrittore di giuocare in una variata gamma di atteggiamenti nei confronti dei personaggi che crea. È stato detto che la produzione narrativa di Roth si divide in due periodi: il punto di volta sarebbe proprio il romanzo più famoso: *Giobbe*. Nelle prime opere lo scrittore avrebbe figurato dei ribelli, dei vinti nella vita, che però con la loro affermazione avrebbero indicato ai lettori, ai posteri, la via da seguire. Nel secondo periodo, che culmina con la *Marcia di Radetzky* e continua con *Die Kapuzinergruft* (*La tomba dei Cappuccini*, 1938), si avrebbe il passaggio dal presentatore, per così dire, dei rivoluzionari a quello di un mondo ordinato, capace di fondere insieme le più diverse razze e

religioni, quello che faceva capo insomma all'Impero asburgico. Si è usato il condizionale perché uno spunto di verità dal punto di vista esteriore c'è. Ma in realtà tutti i personaggi di primo piano sono dei vinti, sia nel primo come nel secondo periodo, ad eccezione di *Giobbe*, che è però una tragedia a lieto fine, il che non toglie che la sua *Stimmung* sia drammatica. Gli è che Roth, come ebbe a scrivere Hermann Kesten, suo amico fedele per molti anni, è un pessimista, ma anche un moralista. Uno che vedeva d'intuito gli uomini nel loro aspetto esteriore, in quelle minime particolarità che ne costituiscono poi la segreta essenza; e questa sapeva rendere nello svolgimento della vicenda a cui li sottoponeva. Se ce ne fosse bisogno, questo *Profeta muto* conferma ancora una volta che Roth è un grande narratore. Ha una facoltà d'inventiva che non si inaridisce mai, un fraseggio rapido e preciso, che evita i lunghi periodi. Di solito i suoi romanzi, come anche questo, sono articolati in brevi capitoli con una loro propria unità e i capitoli sono riuniti in «libri» di modo che non si sente mai nessun senso di stanchezza alla lettura. Il che non sembri piccola lode in un mondo ove per trovare un autentico autore di romanzi occorre faticare parecchio.

L'altro romanticismo

Abbiamo tutti in mente, se non una definizione precisa, un'idea di quel che è stato il Romanticismo. «Solitudine e incanto del bosco, il torrentello che rumoreggia scorrendo intorno al mulino, la solitudine della notte nel paese tedesco, il richiamo dei sorveglianti notturni e il chioccolio della fontana; un palazzo in rovina col giardino inselvatichito, in cui le statue di marmo si scrostano e cadono a pezzi; le rovine di un castello distrutto: tutto quello che suscita il desiderio di fuggire la monotona vita quotidiana è romantico». Così scriveva Oskar Walzel e con ragione nel 1908 (e veniva tradotto in italiano da V. Santoli nel 1924, Firenze). Ma molto tempo prima Rudolf Haym in un suo libro famoso (*Die romantische Schule*, 1870, che doveva aspettare quasi cento

anni prima di esser tradotto in italiano dall'inestancabile E. Pocar, Ricciardi, Napoli 1965, col titolo *La Scuola romantica*), aveva scritto: «Nella coscienza odierna ciò che si dice "romantico" non gode alcun favore. Abbiamo ancora troppo nella memoria il periodo della nostra storia recente durante il quale la scienza, lo Stato e la Chiesa si vedevano minacciati da un'invasione di idee ostili alla libertà, di tinta romantica. Siccome i fondatori e seguaci dello spirito letterario romantico avevano simpatizzato apertamente col Medioevo, col suo oscurantismo, con le sue labili condizioni politiche, col suo sfrenato, ma poeticamente esuberante individualismo, pareva che il riaffiorare di queste tendenze giustificasse la lotta per la vita e per la morte contro il "romanticismo". Romantico era identico a reazionario e veniva detto chiunque, a dispetto del tempo rinnovato, si irrigidisse in una tramontata forma di cultura per richiamarla artificiosamente in vita» (pag. 3). Queste parole di quasi cento anni fa sembrano ancora vere a molti interpreti del Romanticismo nel nostro tempo, se anche uno studioso così acuto come il Lukács le ha potute accettare (nella sua *Breve storia della letteratura tedesca* scritta con evidenti fini polemicici alla fine della guerra, Einaudi, Torino 1956, nella ottima versione di C. Cases). Ma rispondono proprio a verità? È quello che si è domandato Helmut Schanze in un suo volumetto che ha fatto molto chiasso per la novità della interpretazione e la precisa documentazione, del resto necessariamente limitata, ma degna di essere ampliata (v. *Die andere Romantik*, cioè *L'altro Romanticismo*, Suhrkamp editore, Francoforte sul Meno 1967). Schanze sostiene che i romantici — e con questo intende i primi romantici, non quelli che vennero dopo a frotte e dettero un indirizzo più plateale, e perciò più accessibile a tutti, del movimento — non furono degli uomini preoccupati solo della loro individualità, non hanno dato inizio a quella esaltazione della singola personalità che avrà come culmine da una parte Max Stirner col suo «Unico» (*Der Einzige und sein Eigentum*, lett. *L'unico e la sua proprietà*) e dall'altra Nietzsche col suo Superuomo. L'affermazione di Schanze

può apparire arrischiata, ma viene confortata da una quantità di testi veramente stupefacenti per chi è abituato a considerare il Romanticismo sotto una determinata luce. Di chi sono questi testi? Di Federico Schlegel, di Novalis, di Eichendorff, di Arnim, cioè di persone che nel primo Romanticismo hanno una parte di grandissimo rilievo. Nel famoso *Blütenstaub* (lett. *Polline*) che fu una delle poche cose stampate in vita da Novalis, precisamente nell'«Athenäum», la famosa rivista diretta dai fratelli Schlegel, che tutti conoscono, almeno di nome, si legge in un frammento (è infatti una collezione di aforismi) dedicato ai filistei (*Philister*, ma col valore di «vili borghesi») del suo tempo una anticipazione, indovinate di chi?: di Marx. Sentite: «La loro cosiddetta religione ha soltanto l'effetto di un oppiaceo: che insieme eccita e intorpidisce, che placa il dolore in quanto indebolisce. Le loro preghiere del mattino e della sera sono loro necessarie come la colazione e la cena. Non ne possono far a meno» (pag. 115). Questo straordinario romantico, dunque, invece di essere un «reazionario» della più bell'acqua, sarebbe, magari attraverso la mediazione di Feuerbach, un precursore di Marx? Gli avrebbe suggerito dunque la formula: la religione è l'oppio dei popoli? Il testo è chiarissimo e non è difficile immaginare che Marx abbia conosciuto direttamente i frammenti novalisiani dell'«Athenäum», dal momento che era uno studioso «promettente», che avrebbe facilmente potuto percorrere in breve tempo una brillante carriera universitaria. E non basta. Federico Schlegel, spronato dallo scritto di Kant *Zum ewigen Frieden* (*Sulla pace eterna*, 1795), pubblicò una specie di recensione, dove lo scrittore romantico porta alle estreme conseguenze quel pensiero che era stato imposto con forza dall'autore delle famose *Critiche*. Ma che recensione! Vi si leggono frasi come queste: «Lo Stato deve esistere e deve essere repubblicano. Gli Stati repubblicani hanno un valore assoluto già per il fatto che aspirano ad un fine giusto e senz'altro offerto loro. Il valore politico di uno Stato repubblicano viene determinato dal grado, in estensione e in profondità,

che raggiunge veramente nella vita sociale, nella libertà e nella uguaglianza. Soltanto da un repubblicanismo universale può essere realizzato l'imperativo politico» (pagg. 52-53). Schlegel immaginava dunque una repubblica universale, cioè una specie di federazione di repubbliche, in cui la polizia venisse esercitata in comune e l'autonomia, meglio, il prevalere di uno Stato venisse frenato dalla unione di tutti gli altri. Un elogio meritato e insolito Schlegel tributava poi a Georg Forster, circumnavigatore del mondo insieme a Cook, chiamandolo un «classico» della letteratura tedesca. È un autore di solito dimenticato dalle storie letterarie, sia tedesche che italiane (non dal Mittner però), che aveva il torto di essere andato a Parigi e aver dato la sua testimonianza sulla Rivoluzione francese: testimonianza favorevole — un atto imperdonabile agli occhi dei tedeschi del suo tempo. Federico Schlegel, che è passato tante volte per un reazionario e conservatore, aveva il coraggio di lodare a viso aperto un personaggio così invisibile, nonostante le sue qualità, al mondo germanico. A completare la serie viene poi quel delicato e

grande poeta che è Josef von Eichendorff, un nobile che scrive una satira feroce sulla *Nobiltà e la Rivoluzione*, satira che si conclude con la poesia *Principe Roccò*. Più della recensione di Achim von Arnim (un altro nobile!), questa descrizione dimostra che i migliori elementi della aristocrazia avevano intravisto tutte le ingiustizie di cui la loro classe si andava sempre più caricando e, in previsione di tempi nuovi e più rispondenti a giustizia, si facevano portavoce della necessità non di riforme locali o parziali, ma di un cambiamento totale del ritmo della vita.

Alla luce di queste testimonianze che sembrano esser state ignorate da tutti gli storici del Romanticismo tedesco (perché nei vari paesi d'Europa questo assunse coloriti diversi) sino a oggi, una revisione s'impone. Certo altre testimonianze degli stessi autori o di altri di ugual levatura potranno trovarsi, ma bastano queste per consigliare maggiore prudenza a chi presenta i romantici, in genere, specie i primi, come scrittori non «impegnati» o sordi ai moti sociali del loro tempo.

RODOLFO PAOLI

LETTERATURA SPAGNOLA

Il colonnello

Quattordici mesi fa, il romanzo del colombiano Gabriel García Márquez, *Cent'anni di solitudine*, colpì l'immaginazione del pubblico italiano con la sua ventata di *humour* e di magia: formula liberatrice che agì come catarsi della nostra cattiva coscienza narrativa, frutto di troppe letture e, particolarmente, di troppe traduzioni indesiderate e inutili.

Abbiamo oggi, anch'esso edito da Feltrinelli, un altro libro dello scrittore latinoamericano: quel *Nessuno scrive al colonnello*, già da tempo tradotto in inglese e in francese, che, nell'edizione italiana, più ampia, comprende, oltre il romanzo breve omonimo, anche altri «pezzi» che, secondo la

dichiarazione dello stesso Márquez, furono poi fusi e combinati nel gigantesco *puzzle* di *Cent'anni di solitudine*. Siamo dunque ora nella condizione di poter seguire quasi per intero la via percorsa da García Márquez dal 1955, e vedere in quale modo e attraverso quali meandri si sia snodata la sua singolare immaginazione poetica. Se il primissimo romanzo, *La bojarasca (Il frondame)*, scritto appunto nel 1955 e ancora inedito in Italia, descriveva, sotto forma di monologo autobiografico, la vita sonnambulistica di un villaggio sudamericano (Aracataca, patria dell'autore, da lui denominata poi Macondo), in *Nessuno scrive al colonnello*, del 1961, lo stesso villaggio fa da sfondo alla tragica solitudine del colonnello Aureliano

Buendía. Da diciannove anni, ogni venerdì, il colonnello, all'arrivo della posta, spera gli giunga anche la pensione dovutagli per la sua attività di veterano di guerra, e da diciannove anni la sua attesa (così come quella del paese, che aspetta un benessere senza definizione né possibilità) è regolarmente delusa. Un'altra attività, oltre quella di attendere, occupa le giornate del colonnello, che ha perso l'unico figlio uccisogli da un rivale politico, ha una moglie malatissima a carico, ed è giunto quasi alla fine totale dei suoi risparmi: nutrire, con gli ultimi soldi, un gallo da combattimento, proprietà del figlio morto. Alla vittoria del gallo, che renderà ricco tutto il paese, ad eccezione del colonnello, ormai ridotto alla fame, è affidata la sorte del protagonista, della moglie e dell'intera comunità, in una simbologia che asurge a valore diabolico.

Ancora privi di magia, la natura e i sentimenti degli uomini hanno, in questo efficacissimo romanzo breve, l'incongruenza e l'inaspettatezza che preannuncia già la magia. Il tempo che non passa, o passa soltanto per portare fame e miseria, sembra contenere già quella «qualità scadente» di cui parlerà Márquez in *Cent'anni di solitudine*, il «caldo in cui galleggia il paese» ha già l'odore della morte e della putredine.

In effetti, nei racconti dei *Funerali della Mamà grande*, compresi nello stesso volume e scritti l'anno successivo, cioè nel 1962, il vuoto, il gap, tra reale e magico, risulta quasi tutto colmato: i paesi «morti... con strade senza erba... interminabili e polverose... il cielo profondo e meraviglioso sul calore asfissiante», le donne laconiche e forti di uomini imprudenti, il prete centenario che ha visto passare l'Ebreo Errante, gli uccelli che si abbattono moribondi contro le reti delle finestre, la folla che ai funerali della decrepita Mamà Grande si dà a un'orgia di autodistruzione, portano i segni del meraviglioso messianico e infernale destinato a travolgere tutta la stirpe dei Buendía e il paese di Macondo nel grande affresco dei *Cent'anni*.

Colpisce, nel taglio di alcuni di questi racconti (ad esempio, la vicenda della madre e della sorella alla ricerca della tomba del ragazzo ladro), la bre-

vità tragica, da ballata, che fa pensare all'influenza dell'antico *romance* spagnolo, ancora molto vivo nell'America Latina. Come ha osservato il romanziere peruviano Mario Vargas Llosa, pesa su questi personaggi una particolare forma di alienazione e di dissoluzione morale: tragica condanna dell'uomo sudamericano, essa è riscontrabile nelle opere di tutti i grandi autori dell'America Latina di oggi, Carpentier, Fuentes, Cortázar e Vargas Llosa stesso. Ma evidente ed essenziale, proprio nei racconti del *Colonnello*, appare la scoperta unica di García Márquez: quella forza centrifuga che, mescolando tutti gli elementi, locali e temporali, di un mondo ancora solido e palpabile, sa immergerli in un vortice simbolico di realtà e di magia, che lievita e dissolve la solitudine fino a renderla crepitante invenzione.

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: *Nessuno scrive al colonnello* - Feltrinelli, Milano, pagine 215.

Mr. Witt en el Cantón

Tra i libri più importanti della scorsa stagione letteraria spagnola si trova, curioso a dirsi, la ristampa di un libro pubblicato nel 1936, che aveva ottenuto, un anno prima, il Premio Nazionale di Letteratura, e scritto, per di più, da un romanziere in esilio da ben trent'anni, dalla fine, cioè, della Guerra Civile. Si tratta, pubblicato dall'Alianza Editorial, di *Mr. Witt en el Cantón* di Ramón J. Sender, il quale gode oggi in Spagna di una nuova, insospettata fama, di un rinverdire della sua vigorosa età, ben visibile in questo libretto non soltanto fresco e vivace, ma addirittura dotato, così come appare chiaramente, a distanza di tanti anni, di virtù profetiche.

La vita di Ramón J. Sender è, di per se stessa, tipica della generazione narrativa a cui appartiene; generazione coetanea, salvo per brevi discrepanze, di quella poetica del '27 e partecipe, anch'essa, delle vicende più drammatiche della patria. Nato in Aragona nel 1902, laureatosi a Madrid, soldato semplice nella campagna marocchina del 1922-23, congedato come ufficiale di complemento, redattore del *Sol* di Madrid a cui collaboravano

Ortega y Gasset, Américo Castro e il gruppo della *Revista de Occidente* durante gli anni della dittatura militare di Primo de Rivera, Sender fu incarcerato nel 1926 per aver preso parte a varie cospirazioni. Nella Guerra Civile combatté come ufficiale dell'esercito repubblicano, ebbe la moglie fucilata dai franchisti e fuggì poi in Francia e in America, alla caduta della Repubblica. Dal 1947 è professore di letteratura spagnola negli Stati Uniti.

Caratteristica di Sender, in questa storia tragica di alterne fortune, è la vitalità inesauribile che rasenta l'eroismo. « Sono sopravvissuto sinora alla violenza e al fascino pericoloso della condizione spagnola », ha scritto recentemente Sender. « In seguito sono riuscito a evitare anche i peggiori rischi del mondo europeo, messicano e nord-americano... e mi trovo ora alle soglie della vecchiaia con la vaga sensazione di essere più giovane che mai... Sono spagnolo di nascita, americano per la legge e mi trovo ugualmente bene o male (secondo l'umore) in tutti gli angoli di questo pianeta che comincia a esser vecchio, ma che è ancora, come me, in buono stato ».

Scritto (in ventitré giorni) quando l'autore aveva poco più di trent'anni, *Mr. Witt* presenta e anticipa le stesse conclusioni raggiunte dall'uomo maturo di oggi: la necessità cioè di non cedere alla vecchiaia, fisica e spirituale; l'identificazione tra la gioventù e il rinnovarsi; tra il conservatorismo e la morte; e la dialettica tra il mondo in movimento e il mondo fermo sulle posizioni acquisite.

Nella sua apparenza leggera e quasi frivola, *Mr. Witt* è infatti una storia dolorosa e sofferta, piuttosto insolita nella tematica della letteratura spagnola: la vicenda di un inglese di cinquantatré anni che, lasciato il suo posto nella marina inglese, e trasferitosi come ingegnere a Cartagena, dove ha sposato una spagnola, Milagritos, assai più giovane di lui, si trova ad assistere, nel 1873, alla nascita e morte delle Giunte di Cartagena durante la Prima Repubblica spagnola. La storia della repubblica costituitasi nel Cantone di Cartagena abbraccia poco più di sei mesi, dal marzo all'ottobre, ma è storia, oltre che pubblica, privata. Non a caso, infatti, l'ingegnere, proprio all'inizio di quella pri-

mavera, scopre di non provare, per la prima volta in vita sua, alcun rinnovamento stagionale e di ritrovarsi nel cuore, con la morta speranza, soltanto la lunga e inespressa gelosia per un cugino della moglie, giovane rivoluzionario fucilato pochi anni prima. L'involuzione di Mr. Witt, da inglese e democratico equilibrato e marito quasi felice a conservatore indifferente alle sofferenze del popolo e marito abbandonato, rivelato poi addirittura traditore (è stato lui, infatti, a impedire che la grazia arrivasse in tempo a salvare la vita del cugino e sarà lui a distruggere una nave rivoluzionaria il cui comandante è il sospetto amante di Milagritos) va in senso inversamente proporzionale alla evoluzione della moglie, identificata ormai con Cartagena stessa, e progressivamente più coraggiosa, leale e conscia del proprio destino. Non un'antinomia tra il conservatorismo inglese e l'attivismo spagnolo (del resto relativo, perché così come Cartagena si perde per la propria insipienza oltre che per insita debolezza, anche la moglie, pur conscia della viltà del marito, finisce per tornare a lui) bensì una favola moderna e cinica sulle debolezze domestiche e politiche degli uomini.

Colpisce, naturalmente, qui il deliberato avvicinamento tra il socialismo del 1873 e i sentimenti che diedero le mosse alla Repubblica del 1931, ma ancora di più colpisce l'anticipazione di tutte le falle e tradimenti che provocarono la fine della Spagna repubblicana, e che Sender stesso, nella presente edizione, spiega, politicamente, con « l'uguaglianza delle condizioni basiche ». « Il corso della storia fu diverso », egli aggiunge, « e benché per tutti (vincitori e vinti) sia stata dolorosa la violenza, nessuno poté stupirsi troppo perché quel che accadde era inevitabile ed era in incubazione da più di un secolo: dalla morte di Fernando VII ».

Da un punto di vista letterario e artistico, poi, più di ogni altro libro di Sender (si pensi a *Cronaca dell'Alba*, tradotta in italiano nel 1964 e *I cinque libri di Arianna*, tradotti anch'essi in italiano nel 1960, ma passati quasi inosservati) *Mr. Witt* serve a mostrare il piglio romanzesco di quest'autore che adopera il realismo soltanto in senso

di documentazione attenta sempre rilevata dall'*humour* e dalla poesia. Un realismo che, andando di pari passo con l'amore per la storia e la politica, lo apparenta, più che ad altri narratori spagnoli di questo secolo, a Benito Pérez Galdós. Le scene di massa, su cui l'obiettivo si sposta continuamente (si tratta, in realtà, di tecnica assai moderna) sono in alternanza, anch'essa continua, con quelle intime, con la descrizione del paesaggio (si comprende qui il valore della lezione proveniente dal cinema russo), con lo studio psicologico: in forma così tipicamente spagnola da riportare sempre alla mente, davvero, Pérez Galdós.

L'interesse per il popolo, che era anche fortissimo in Galdós, si rivela, nel libro di Sender, in quella ricerca di poesia popolare propria della generazione dei Lorca, degli Alberti, dei Prados, cui egli è così vicino. *Mr. Witt* è dunque rallegrato, infiorato e alleggerito da *coplas*, da ballate, da *seguidillas*: quasi una piccola antologia di canzoni e ritornelli antichi e moderni che servono a scandirne l'azione.

Queste varie sfaccettature di un'operetta così compatta e riuscita ne spiegano il successo, che si ripete oggi, e in misura molto maggiore e più significativa, dopo trent'anni di silenzio e di tragedia. Successo curioso, quando si pensi all'ideologia e agli ideali, del tutto opposti a quelli della Spagna franchista, che sottendono a *Mr. Witt*, ma non inspiegabile ove si rifletta che la censura franchista spesso tenta di creare un'impressione di libertà, specie trattandosi di libertà non pericolosa.

E tuttavia, pur tenendo conto di questi fattori, la pubblicazione del libro di Sender fa nascere, per il suo stesso argomento, una qualche speranza e per speranza l'ha presa l'autore quando, nel testo della seconda edizione, scritta a Los Angeles, in California, ha detto: « Mi lusinga l'idea che queste pagine — testimoni di una gioventù di cui non ho da pentirmi — tornino a circolare nell'ambito della mia nobile, amata e ogni giorno meno lontana patria ».

ANGELA BIANCHINI

RAMÓN J. SENDER: *Mr. Witt en el Cantón*, El Libro de Bolsillo, Alianza Editorial, Madrid, 1968.

LETTERATURA AMERICANA

Henry James «europeo»

In uno scrittore quale Henry James, tanto esplicitamente coinvolto nel rapporto tra vecchio e nuovo mondo, sia nel senso tradizionalmente americano di un confronto o di una chiarificazione per la quale l'Europa fornisce un punto di riferimento indispensabile, sia in quanto esplorazione e verifica di materiali o di esemplari disparati, si può ben dire che il problema della messa a fuoco di una specie di doppia anima torni a porsi di continuo. La monumentale biografia jamesiana di Leon Edel, (ne è uscito ora il quarto volume, *The Treacherous Years*, che va fino al 1901), che sta gradualmente trasformandosi — forse a dispetto del suo scrupoloso e documentatissimo autore — in qualcosa di

molto simile a una imponente costruzione narrativa, reca indubbiamente un contributo importante, ma non preclude la via a indagini più ristrette e particolari. Si accoglie dunque con interesse il volume di Alberta Fabris, *Henry James e la Francia* (Roma, edizioni di Storia e Letteratura, 1969), che va ad affiancarsi all'altro, pubblicato dallo stesso editore nella « Biblioteca di studi americani » diretta da Agostino Lombardo, nel 1968 (Cristina Giorcelli, *Henry James e l'Italia*).

Il rischio preliminare che ricerche del genere sono chiamate ad affrontare è, in sostanza, la necessità e la difficoltà di fissare talune distinzioni, o talune corrispondenze. In altri termini: in che limiti è lecito tracciare una linea divisoria tra l'Italia (e in misura minore la Francia) di James

in quanto esemplare arcadico — area privilegiata per la narrativa, come già aveva dichiarato Hawthorne, laddove l'America si mostra inadeguata o monocorde — e il contatto con la cultura italiana (o in misura maggiore quella francese), gli apporti confluiti nell'opera di James? Nella serie quasi ininterrotta di « pellegrini appassionati » che compiono il loro viaggio d'obbligo dall'America all'Europa, può accadere che uno dei due elementi prevalga in modo netto: per lo più il primo. Soltanto in un contemporaneo di James, vale a dire William Dean Howells, si coglie una precisa interdipendenza, e prima di lui un approccio tutt'altro che superficiale con la letteratura italiana è proprio dei « bramini » bostoniani. Washington Irving e altri, invece, si mostravano incuriosi della cultura italiana con l'eccezione di qualche classico, in genere la *Commedia*. L'Italia rimaneva un materiale d'uso corrente, talora addirittura di repertorio. Oppure, con il Mark Twain degli *Innocents Abroad*, siamo al capovolgimento degli schemi prevalenti, alla sconsacrazione e al deliberato disconoscimento, atteggiato all'ignoranza plebea.

Il contributo della Giorcelli, per la sua brevità, propone una lettura e una serie di riscontri definiti con lodevole discernimento, ma che per forza di cose invitano il lettore a proseguire per proprio conto. La discrezione dell'autrice deriva forse da una rispettabilissima forma di *pruderie* intellettuale, e da questo punto di vista si vorrebbe che l'Edel si fosse mostrato così poco invadente, ma stimola il desiderio di un proseguimento della ricerca, che ci si augura giungerà a tempo debito. « Solo in una civiltà antica e, perciò, squisitamente complicata, stimolante ed elusiva » scrive opportunamente la Giorcelli, « ricca di ombre e di mistero, in cui bene e male sono difficilmente individuabili e scindibili perché se ne è soffocato il criterio sotto un cumulo di forme, James poteva proiettare le sue fini indagini psicologiche ed esprimere il conflitto tra innocenza ed esperienza, apparenza e realtà avvertito dalla sua spiritualità americana ». D'altro canto, come la Giorcelli rileva, questa civiltà gli offriva degli strumenti e lo « educava », nel senso in cui il termine verrà usato da Henry Adams, amico di James e per

molti versi come lui cosmopolita e affine per interessi e per ambiente originario.

Giunti qui, ci si trova di fronte alla necessità di andare a fondo nelle vere e proprie stratificazioni dell'« europeismo » di James, di fissare i poli di attrazione e di repulsione che l'Italia o la Francia, in quanto categorie, rappresentavano per lui. Si tratta di un complesso gioco di ambiguità che va investigato, tenendo conto anche di uno sviluppo che si distende nel tempo, giacché l'Italia dell'*Ultimo dei Valerii* (del 1874), non è certo la stessa della *Coppa d'oro* (e siamo ormai nel 1904). È alla fine di tale sviluppo che si colloca la confessione — contenuta in una lettera a Hamlin Garland cui la Giorcelli fa riferimento — secondo la quale James non si sente più né americano né europeo, e lamenta di aver perso il contatto con la sua gente.

L'Italia del primo James, da un breve testo come *A Iselle* cui accenna la Giorcelli, a *Daisy Miller*, si definisce come un'immagine fondata ancora largamente su impulsi e reminiscenze sentimentali, un'arcadia sostanzialmente byroniana. Non a caso, d'altronde, il protagonista innominato del *Carteggio Aspern* apparirà nei panni di un vero e proprio *double* dell'autore, teso a liberarsi, scaricandola su di lui, di una simile iniziazione. Venezia, città per eccellenza indefinita e fatiscante, servirà come sfondo ideale, e le due donne del libro, legate ai luoghi quasi con un cordone ombelicale, entreranno ironicamente e persino grottescamente nel gioco, laddove la statua di Colleoni richiamerà il personaggio ai termini ferrei di una realtà cui non ci si può sottrarre. Più tardi, sulle orme dello Hawthorne del *Fauno di marmo*, James farà dell'Italia un « problema morale », e al tempo stesso la sceglierà quale campo di azione in cui è agevole superare la limitatezza del paesaggio soprattutto umano della troppo giovane America. Si comprende, allora, perché poco per volta il personaggio jamesiano in Italia sarà l'artista, alla ricerca di categorie, di materiali, di contrapposizioni meno schematiche — e quindi ben più stimolanti sul piano operativo — di quelle rintracciabili nella Nuova Inghilterra e nella tradizione puritana ormai in declino. Il conte Valerio è il primo di una lunga serie di aristocratici (e quindi di appartenenti ad una *élite* che James ritiene a torto od a ragione

tipica di una determinata condizione umana, di depositari di valori o di tabù o di attivanti rituali accumulatisi durante i secoli) che acquisteranno successivamente una fisionomia sempre più compiuta ed esemplare.

Non è dunque la realtà, o lo sforzo di mettere a fuoco la realtà, a riguardare James, altro che in qualche sovrastruttura (un certo disegno del personaggio o la sua collocazione in determinati ambienti) che deriva spesso dallo stereotipo. Si sarebbe tentati di dire che persino le particolareggiate descrizioni architettoniche, tanto importanti nel disegno della tela del romanzo jamesiano, rientrano in questo procedimento. Basta riandare a un passo dell'*Autobiografia*, nella seconda parte, *Notes of a Son and a Brother*, per rendersene conto. Si tratta di uno scambio di opinioni tra James e un « amico e compatriota », nella fattispecie H. B. Brewster, non meno europeo di lui, « il caso più chiaro di "cultura cosmopolita" », secondo le parole di James, e sul quale non avevano presa le « superstizioni domestiche », vale a dire americane. « Era francese, italiano, e soprattutto, forse, tedesco », aggiunge James; pure, Brewster manifestava il suo vigoroso dissenso da James sulla Roma di Hawthorne nel *Fauno di marmo*, che per lui « non voleva dire nulla ». Il contrasto è significativo: Brewster, infatti, non poteva accettare la Roma fittizia di Hawthorne, mentre James ne comprendeva l'essenza proprio in quanto egli pure, come Hawthorne, se ne serviva quale specchio distorto, o di rifrazione.

Ogni altro elemento deriva da questa cosciente trasformazione, o falsificazione, dall'immagine ricorrente dell'italiano-attore, volontario o meno, che la Giorcelli individua; all'opposto, l'indifferenza per la storia e le vicende politiche. Adelaide Ristori interessa James più di Garibaldi o di Mazzini, e vorremmo suggerire alla Giorcelli di tentare uno scavo in questa direzione, considerando che uno studio del James « politico » manca ancora in forma organica, sino all'esplosione germanofoba cui dedicò qualche acuta pagina Paolo Milano nel suo *Henry James o il proscritto volontario*. Le curiosità più specificamente letterarie riflettono inclinazioni rivelatrici, a cominciare dall'interesse per D'Annunzio che, come ha dimostrato puntualmente Giorgio Melchiori, si risolse in qualche

debito non riconosciuto proprio nella fase matura della narrativa jamesiana. La scarsa conoscenza della lingua può aver inciso in qualche approssimazione di giudizio, ma nel complesso le scelte di James sono altrettanto illuminanti dei suoi rifiuti: tra le prime il D'Annunzio narratore, tra le seconde la Serao; e — si deve aggiungere — illuminante la sua noncuranza, che riguarda Verga, apprezzato e introdotto in America dall'amico Howells, buon conoscitore dell'italiano e posseduto da una curiosità più « oggettiva », nella quale allo scrittore si univa il critico-divulgatore, ma altresì, piuttosto significativamente, Dante, oggetto invece di tanta attenzione da parte dei viaggiatori della Nuova Inghilterra, a cominciare da un Norton, traduttore della *Commedia*.

(Va peraltro aggiunto che, nella ricca aneddotica di prima mano riportata da Edel nel suo nuovo volume, sono compresi alcuni giudizi assai secchi e perentori su D'Annunzio, accusato tra l'altro di incoerenza e, in definitiva, di superficialità.)

La prospettiva francese di James presenta caratteri in parte concorrenti in parte divergenti rispetto a quella italiana, innanzitutto per il maggior peso degli apporti strettamente culturali — dovuti anche alla migliore conoscenza della lingua — in definitiva già sensibile nel Settecento, in secondo luogo per l'iniziazione diretta, cominciata molto avanti. La prima esperienza della Francia è del 1855, dell'Italia del 1869: due date da non perdere di vista. Ha dunque ragione la Fabris ad aprire il suo libro con le immagini autobiografiche del James ragazzo a Parigi, e prima ancora del giorno in cui, a cinque anni, aveva sentito parlare in casa del « trionfo della rivoluzione a Parigi e della fuga di Luigi Filippo ». Il *Parisianism*, lo spirito di Parigi e il fascino di Parigi, non implicavano affatto motivazioni di carattere storico. Quando, ancora nell'*Autobiografia* (*A Small Boy and Others*) James scrive del secondo impero che, « insediato troppo di recente, stava ancora più o meno cercando la propria strada », ha in mente non le fortune di Napoleone III, ma quelle dell'architettura e dell'urbanistica parigina, e non dell'imperatore parla, ma del barone Haussmann.

Il registro di fondo del James « francese » finisce per articolarsi in due direzioni: la curiosità per la vita dei circoli letterari, e ciò che in *A Small Boy*

and Others aveva chiamato «l'aspetto sociale» (vale a dire l'osservazione della società a vari livelli), e che da ragazzo, stando ai suoi ricordi, lo attirava più di ogni altro. Il «richiamo estetico e umano» di Parigi, i «modi e i tipi e le tradizioni, il particolare della scena», gli accenti disparati, i cocchieri in uniforme, «tutti più o meno percettibilmente *bavards*» che attiravano James ragazzo rimasero ben presenti alla sua memoria. È una Francia meno pittoresca, più sanguigna dell'Italia, ma essa pure uno stereotipo, una indicazione di materiali da usare: nella mediazione tra romanzo europeo e romanzo americano attuata da James secondo l'analisi del Melchiori trova posto, oltre alle tecniche, anche l'ambiente fisico, il paesaggio umano. Insomma, i narratori novecenteschi della «generazione perduta» troveranno la strada già aperta, e procederanno in sostanza seguendo la stessa traccia.

La simpatia per Balzac, e più tardi la considerazione per Zola, due scrittori ugualmente lontani da lui se si giudica su un metro strettamente letterario, si giustifica sulla scorta di queste premesse. Ha ragione la Fabris a insistere sul significato del titolo del saggio di James su Balzac, «La lezione di Balzac». Balzac e Zola sono per James degli immensi arsenali, degli ammirevoli e ricchissimi serbatoi di materiale romanzesco, esplorato in profondità e — come James dirà di Zola — con onestà. Così, James si sente appagato nella sua curiosità ma anche nel suo moralismo, considerando che una discriminazione sul piano etico è sempre possibile, quando i materiali diventano scottanti di per sé. Ma la lezione di Balzac investe anche il mestiere dello scrittore: da lui James impara, caricandola poi di contrappunti simbolici, la rappresentazione di taluni essenziali correlativi oggettivi del romanzo d'ambiente, a cominciare dai luoghi, dagli edifici, dalle suppellettili, indispensabili contrappunti del comportamento del personaggio.

La diffidenza o l'avversione per Flaubert e per Baudelaire concede, se si vuole, una controprova. Tutto poteva apprezzare James in Francia, fuorché il giacobinismo e l'avvento di una borghesia affermatasi grazie ad una serie di scossoni violenti:

in questo egli tendeva la mano al Flaubert nemico della classe dirigente giunta al potere dopo il 1830. Ma alla stima per il talento di Flaubert si contrapponeva la sensazione che egli ne facesse un uso — come rileva la Fabris — contraddittorio, talché Madame Bovary, scrive la Fabris, «era sempre un personaggio troppo povero e limitato che non metteva conto discutere». Lo stile passava allora in seconda linea, e Flaubert perdeva al confronto non soltanto di Balzac, ma, per il James giovane, persino di George Sand, dopo tutto assai più «tipica» dell'autore di *Madame Bovary*. In quanto a Baudelaire, non sarei così pronto a trovare nel moralismo di James la risposta più persuasiva del rifiuto jamesiano, anche se si tratta di un elemento del giudizio negativo. Scontando il riconosciuto imbarazzo e il disagio di James di fronte alla poesia, si dovrebbe in primo luogo constatare che il suo gusto si appuntava verso un esito netto, cesellato, concreto, dai confini precisi e dal segno il più possibile netto (non si dimentichi la sua radicale condanna degli impressionisti): ciò che, molti decenni più tardi, Ezra Pound avrebbe chiamato, in *Hugh Selwyn Mauberley*, «Luini in porcellana» o «grazia attica», contrapponendovi la «smorfia accelerata». Non meraviglia allora che l'ideale jamesiano fossero Gautier e i suoi versi «ammirevoli», intuiti «di passione intellettuale». Non basta: per James ammiratore ed esegeta di Hawthorne, il problema del male non poteva ridursi alla corruzione fisica, al miasma dell'oggetto decomposto. Il male, per torbido che possa risultare, si annida nel profondo, e non emerge puerilmente — sostiene James — in una sorta di «lurido paesaggio»; possiede una dimensione intellettuale che non può tradursi in putridume materiale. Meglio, a ben considerare, il satanico Poe, e anche qui non a caso. Più vicino a noi, nel 1925 il poeta William Carlos Williams riapriva la questione (*In the American Grain*, tradotto proprio ora in italiano, *Nelle vene dell'America*, ed. Adelphi), sostenendo che per Poe la letteratura non era *courtesy*, cortesia nel senso etimologico della parola, ma verità, ciò che ai suoi ammiratori francesi sfuggiva. E che la ricerca

della verità non esiga una fenomenologia della corruzione anche se postula una fenomenologia del male, dell'irrazionale o dell'assurdo, sembra il senso del rimando jamesiano.

Baudelaire «era, nel suo modo di trattare il male, esattamente ciò che Hawthorne non era». La perentoria affermazione liquida il problema e fissa la distanza tra l'americano James e il fran-

cese Baudelaire; è, anzi, una delle riprove più persuasive dell'americanismo di James. Un americanismo, o americanità, che va attentamente considerata là dove più lampanti sembrano farsi le deliberate incomprensioni, e che mai, forse, si configura meglio che nel James «europeo» e cosmopolita.

CLAUDIO GORLIER

LINGUE E LETTERATURE ROMANZE

Trattati di poetica medievale

A chi consulti un commento sufficientemente informato e appena un poco attento ai dati tecnici dell'opera di un poeta medievale, sia questo italiano o francese o iberico, capita spesso d'imbat-
tersi in parole latine, il cui significato è ben noto soltanto agli specialisti e solitamente non si trova nei dizionari di uso corrente, quali *adnominatio*, *contentio*, *expolitio*, *frequentatio*, *interpretatio*, *repetitio*. Sono, questi e tanti altri del genere, termini propri dell'antica retorica i cui istituti godettero di grande fortuna anche nelle letterature volgari romanze. Il lettore moderno che voglia procurarsi una cognizione approfondita di tali letterature ed essere in grado d'intendere adeguatamente i valori stilistici dei singoli autori, non può ignorare i fondamenti teorici di quell'arte, le regole che essa prescriveva e gli esempi che proponeva all'imitazione degli scrittori. Torna perciò sommamente opportuna la recente pubblicazione presso l'editore Zanichelli di un volume che molto egregiamente ne riassume la dottrina, nel suo vario configurarsi secondo i trattatisti più autorevoli, situandola nel contesto del pensiero estetico medievale. Il volume, intitolato *La costituzione della poesia nelle artes del XII-XIII secolo*, è opera di Paolo Bagni, un allievo di Luciano Anceschi, ed è il XX della nuova

serie di «Studi e ricerche» della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna. Va detto preliminarmente che alla sua ricerca erudita concernente un'epoca remota il Bagni ha saputo aggiungere un aspetto di suggestiva attualità procurando di reperire un nesso tra la problematica delle artes e quella sviluppata dalle più recenti poetiche novecentesche. Strumento efficientissimo in questa operazione di recupero non poteva essere altro che il metodo del Curtius, ripensato alla luce delle esperienze del formalismo russo e dello strutturalismo.

Ciò premesso, vediamo ora sommariamente quali sono i testi studiati dal Bagni e quale la sostanza del loro insegnamento. Tutti ricordano di avere incontrato immancabilmente nelle prime pagine di qualsiasi manuale scolastico di storia della letteratura italiana, fra i riferimenti culturali pertinenti all'aspetto tecnico della poesia delle origini, i nomi di Goffredo di Vinsauf, di Matteo di Vendôme e di Giovanni di Garlandia. Sono questi, con l'aggiunta di Eberardo il Tedesco, i principali artigiani dei secoli XII e XIII. I loro trattati più importanti e famosi furono: l'*Ars versificatoria* di Matteo, la *Poetria nova*, il *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi* e la *Summa de coloribus rhetoricis* di Goffredo, il *Laborintus* di Eberardo, la *Poetria* di Giovanni. Non è qui il caso di indu-

giare sugli argomenti esposti in ciascuno di essi e neppure sulle peculiarità teoriche proprie di ciascun autore, le quali ultime del resto non sono molto rilevanti dato che tutti gli artigiani medievali attingevano alle stesse fonti dottrinarie: il *De inventione* ciceroniano, l'*Ars poetica* di Orazio e la pseudociceroniana *Rhetorica ad Herennium*. In tesi generale si può dire che la tematica delle artes riguarda i canoni tecnici relativi all'elaborazione letteraria dei materiali verbali ed ha per fondamento il presupposto che tre sono i momenti della bellezza della poesia: « la bellezza del contenuto di pensiero, l'eleganza delle singole parole, la qualità dei modi espressivi ». I nuclei essenziali di quella tematica sono, in breve, i seguenti. Per ciò che è della distribuzione della materia, all'*ordo naturalis*, che rispetta la sequenza cronologica degli avvenimenti narrati e quella più ovvia delle parti dell'argomentazione, si oppone l'*ordo artificialis*, che offre la possibilità di uno sguardo retrospettivo sui fatti suscettibile di intense connotazioni affettive e quella di una gerarchizzazione degli argomenti utile ai fini del potenziamento della loro efficacia dimostrativa. Naturalmente, fra i due quello raccomandato è il secondo che comporta una più ricercata strutturazione dell'opera. Quanto allo svolgimento del tema, esso può seguire le regole dell'*amplificatio* oppure quelle dell'*abbreviatio*. Di gran lunga preferita è nelle artes l'*amplificatio* che determina il prevalere nell'opera della parte ornamentale su quella strutturale. Essa consente allo scrittore di esibire meglio il suo virtuosismo tecnico valendosi di numerosi procedimenti più o meno complicati quali l'*interpretatio* (traduzione in altri termini), l'*exclamatio* (apostrofe), la *comparatio* (o *collatio* o *similitudo*: introduce elementi esterni al discorso), la perifrasi, la prosopopea, la descrizione (di persone, di cose, di eventi), la digressione. Pochi sono invece i procedimenti dell'*abbreviatio*: l'enfasi (si fa intendere con essa più di quanto si dice), l'abla-

tivo assoluto, il sottinteso, l'asindeto e qualche altro. Di carattere meramente contenutistico attinente al rango dei personaggi e alla natura dei fatti narrati è il criterio che distingue i livelli stilistici in elevato, mediano e umile. In ordine allo stile, pertanto, l'iniziativa dell'autore si attua non tanto nella scelta, condizionata dall'argomento, quanto nell'abbellimento di esso. L'opzione da fare al riguardo è fra gli artifici dell'*ornatus facilis* e quelli dell'*ornatus difficilis*: il primo si avvale dei *colores rhetorici* (figure di parola e di pensiero), il secondo dei tropi (metafora, metonimia, sineddoche, ecc.).

Come si collocano questi principi di poetica nella cornice della cultura medievale? È in risposta a tale quesito che il Bagni fornisce il contributo più originale, perché nelle altre parti la sua ricerca si muove sulla scia del Faral, massimo studioso delle artes dei secoli XII e XIII. In un succoso capitolo dedicato alla « situazione della poetica » egli dimostra persuasivamente come l'ars poetica, complesso organico di norme istituito in funzione della creazione poetica ma anche dell'interpretazione e della valutazione della poesia, si sia conquistato nel corso del secolo XII un suo spazio teoretico all'interno del Trivium, fra la grammatica e la retorica. A tale conquista contribuirono, episodicamente o con riflessioni sistematiche, Pietro Abelardo e Giovanni di Salisbury, Bernardo Silvestre e Alano di Lilla, Bernardo di Chiaravalle e Ugo di S. Vittore. Dopo aver descritto esaurientemente la formazione delle artes dei secoli XII e XIII, il Bagni accenna appena, perché non rientrava nel piano della sua ricerca, all'incidenza pragmatica di esse sul piano concreto della produzione letteraria, ma non omette di rilevare che quella incidenza fu assai più notevole sulle letterature volgari che su quella mediolatina. A farsene un'idea basta por mente al fatto che, ad esempio, la contrapposizione tecnica di *ornatus facilis* e *ornatus difficilis* è all'origine di quella provenzale fra *trobar leu* e *trobar clus* e di tutte le successive reviviscenze di questa, fino ai nostri giorni, nella poesia europea.

GIORGIO CHIARINI

STORIA E CULTURA

Il fascismo e la storiografia europea

Se l'eloquenza dei fatti è sempre la più convincente, allora l'affermazione che il fenomeno fascista si viene sempre più proponendo come uno dei temi centrali della ricerca storica presenta soltanto un motivo di eventuale imbarazzo: quello dovuto alla scelta dei più rilevanti e significativi. Vediamo comunque di indicarne alcuni. La « Graduate School of Contemporary European Studies » della Università di Reading è stata in grado di organizzare nel 1967 una serie di lezioni e di seminari prima, ed una conferenza-discussione poi su *Il fascismo in Europa* e su *La natura del fascismo*, raccogliendo attorno a tali iniziative studiosi di varia formazione, specializzazione ed orientamento, italiani (Lombardini, Romeo, Vita-Finzi), americani (Kogan, Wood, Organski), argentini (Germani, Marsal), spagnoli (Solé-Tura) oltreché, ovviamente, inglesi (Trevor-Roper, Thomas, Lyttelton, Mason, Woolf). I materiali dei lavori sono già stati pubblicati da Weidenfeld e Nicholson in due volumi, uno dei quali, *Il fascismo in Europa*, ha visto la luce anche in lingua italiana presso Laterza.

L'editore barese, in questi ultimi tempi, ha poi offerto ai propri lettori altri due lavori di rilievo sulla politica estera fascista (autori Giorgio Rumi e Giampiero Carocci) ed un libretto di Renzo De Felice su *Le interpretazioni del fascismo*, mentre, un po' prima, aveva ospitato nelle sue collane una biografia mussoliniana di Max Gallo e le ristampe del classico di Tasca e di alcuni dei più fortunati *pamphlets* di Ernesto Rossi. Gli altri editori italiani di punta non sono stati da meno. Ricordiamo Einaudi che, oltre alla riedizione della storia d'Italia in periodo fascista di Salvatorelli e Mira ed al brillante saggio di Acquarone sull'organizzazione dello stato totalitario, ha da tempo in corso la monumentale opera su Mussolini di Renzo De Felice. Ricordiamo gli Editori Riuniti, con i due volumi di Enzo San-

tarelli su *La storia del regime fascista*. Ricordiamo le « Cinque Lune » con i saggi di Mario Rossi e di Giuseppe Rossini. Questo in Italia.

Ma in Francia, oltre ai lavori di Gallo e di altri studiosi, una rivista come « Annales » viene dedicando spazio crescente agli studi sul fascismo mentre proprio in una pubblicazione di quel paese, la « Revue française de science politique », il Bibes ha pubblicato il più recente ed aggiornato contributo critico-bibliografico sull'argomento, sotto il titolo *Le fascisme italien. Etat des travaux depuis 1945*. E in Unione Sovietica, dopo anni di relativo silenzio, è uscito or non è molto, un libro importante quanto discutibile, *Fascismo e movimento operaio in Italia (1919-1929)*, di Boris R. Lopukhov al quale si deve anche una intelligente e puntuale rassegna di lavori sovietici sul fascismo comparsa nel 1965 su « Studi storici ». Ed anche in Ungheria, in Cecoslovacchia, in Jugoslavia, per non dire della Germania, questo tema sta ricevendo una attenzione senza precedenti, mentre riviste come « Történelmi Szemle », « Il Nuovo Osservatore », la « Revue d'histoire de la deuxième guerre mondiale », « The Journal of Contemporary History » hanno predisposto numeri speciali ad esso dedicati.

Perché il quadro possa apparire ancora più esauriente occorrerà poi tener presente che la questione del fascismo, ed in particolare i rapporti fra la struttura di potere e le masse popolari, le trasformazioni sociali connesse all'incipiente industrializzazione, le stesse reazioni individuali e di gruppo in contesti siffatti, il riassetto degli apparati statuali ed i loro rapporti con la sfera privata hanno finito per coinvolgere anche sociologi, studiosi dei fenomeni di psicologia sociale, analisti della crescita economica, giuristi, alla ricerca di eventuali modelli interpretativi del processo di modernizzazione.

L'ondata di interesse è insomma multiforme ed in crescente ascesa. Attrazione incontenibile dovuta a violenta repulsione? Esigenza di intendere l'oggi ricercandone nel più recente passato radici

e spiegazioni? Curiosità intellettuale di fronte ad un problema culturalmente affascinante quanto poco studiato? Preoccupazione più o meno consapevole per un passato che può ritornare presente? Sono ipotesi plausibili in misura variabile. Rimane ad ogni modo fuori discussione che tutto questo costituisce in ogni caso un segno confortante di vivacità e di civile attenzione verso uno dei più intricati nodi della storia contemporanea. Certo, la ricerca ha ancora bisogno di dilatarsi e in ampiezza e in profondità (al riguardo è da annotare il convegno tenutosi poco tempo fa a Firenze sul tema *La Toscana nel regime fascista* a cura e per merito dell'Amministrazione provinciale di Firenze, della Unione regionale delle Province Toscane e dell'Istituto storico per la Resistenza in Toscana): ma su ciò non vi sono, né vi saranno, dubbi o dissensi sostanziali. Che si disegnano invece, e con ben visibili contorni, di fronte ad impostazioni riduttive o sociologizzanti che stanno prendendo abbondantemente piede negli Stati Uniti ed altrove; ad approcci come quelli suggeriti in un recente libretto di Elizabeth Wiskemann, *Fascism in*

Italy, comparso da Mac Millan, sulla base della fuorviante domanda che vi riceve in ogni caso risposta negativa, se il fascismo abbia fatto progredire o no l'Italia; o a quella specie di «revival» empiriceggiante insidiosamente riproposto nel saggio già ricordato dal De Felice che postula, «nihil novum sub sole», la necessità di una storiografia «che non persegua finalità polemiche e politiche che non competono allo storico». Il nostro auspicio è che anche questi dissensi si traducano in rinnovati stimoli alla ricerca ed al lavoro.

Su un punto particolare vorremmo in ultimo richiamare l'attenzione del cortese lettore: la grave, ingiustificata, e dannosissima, lentezza con la quale studi e dibattiti come questi riescono a penetrare nella nostra scuola: forse vi è stato qualcosa di nuovo nell'Università, ma negli istituti di istruzione media, in generale, siamo ancora molto lontani da una condizione almeno accettabile. Può darsi che anche da ciò scaturisca il massiccio, traumatico, per quanto spiegabilissimo disagio che le nostre strutture educative stanno subendo in questi anni.

GIORGIO MORI

ARTI FIGURATIVE

Il simbolismo a Torino

Dieci anni fa Mario Luzi presentando un'antologia di poesia simbolista si era trovato fin dallo inizio nella necessità di giustificare «lo scarso rispetto» avuto «per la delimitazione storiografica convenzionale del fenomeno simbolista»; lo richiedevano la ricchezza e la instabilità del movimento, che sembrava sfuggire da tutte le parti e rivelare un complicato intreccio di rapporti, primo fra tutti quello, fondamentale, con la poesia romantica. Accingendosi ora a un lavoro analogo nel campo delle arti figurative, Luigi

Carluccio ha affrontato lo stesso problema, dilatando i termini cronologici da un lato fino al romanticismo nei suoi due aspetti primari rappresentati da Turner e da Friedrich, dall'altro fino alle propaggini divisioniste e secessioniste che giungono ad affacciarsi al nostro secolo: ne è risultata una mostra, da lui intitolata «Il sacro e il profano nell'arte dei Simbolisti», ospitata per tutta l'estate alla Galleria d'Arte Moderna di Torino, che per la ricchezza delle sue implicazioni e per la novità del suo fondamento culturale, è apparsa una delle più affascinanti e utili degli ultimi anni. Una mostra anche un po' difficile e che ha rischiato di non essere giustamente intesa nella sua rigorosa struttura.

Allo stesso modo che nella poesia, anche, e forse ancor più, nell'arte figurativa il Simbolismo si presenta come un fenomeno senza possibilità di delimitazioni precise e questo per ragioni inerenti alla sostanza stessa che lo fa essere simbolismo: lo sfumato, l'incerto, l'ambiguo, soprattutto il polivalente sono sue caratteristiche; alieno dalla certezza e dal finito della cosa e dello spazio misurabile che la contiene, poiché esplora l'al di là della cosa il Simbolismo si trova in una regione sconosciuta e illimitata, in cui non ha corso nessuna delle leggi che governano la realtà naturale.

Ailleurs è parola fondamentale per il Simbolismo; corrispondente all'al di là della cosa, alla sua anima nascosta e quindi alla sua essenza; c'è sempre un « altrove » al di là dell'immagine, e a cui l'immagine rimanda: è il luogo del mistero. L'immagine simbolista non fonda uno spazio e un tempo in sé, « qui », diretti, definiti, ma presuppone un « altro » luogo e un « altro » tempo; spazio e tempo le cui dimensioni si misurano sul metro dell'interiorità, della psiche, del soggetto quindi. In quell'immagine infatti l'artista vuole, secondo la dichiarazione di Gustav Kahn, oggettivare il soggettivo.

Marcel Raymond riporta un giudizio di Bonneau che paragonava il movimento simbolista al drago d'Alca, di cui nessuno di coloro che pretendevano di averlo visto poteva dire com'era fatto: forma sfuggente, misteriosa e incerta, a seconda delle situazioni in cui si trova a svilupparsi. Il simbolo infatti deve essere ben distinto non solo dall'allegoria, bensì anche da quell'uso dell'allegoria che, nella continua ripetizione, raggiunge un valore simbolico. « Il simbolo », dice Hauser, « unifica inscindibilmente l'idea e la figura e col mutare di questa muta anche quella; il contenuto di un simbolo è intraducibile in altra forma, mentre il simbolo stesso si può

interpretare in modi assai diversi, e gli è appunto essenziale questa mobilità dell'interpretazione, quest'apparente impossibilità di esaurirne tutto il significato ».

Ma c'è di più: il simbolo del Simbolismo non è dato una volta per sempre, definito, schematico, cioè carico di un significato che nel percorso storico si cristallizza e diventa quindi istituito a priori, ma è inventato ogni volta di nuovo, varia a seconda dell'artista che lo usa, è individuale. Dice Luzi, rifacendosi a Novalis: « Il simbolo non è un elemento intermedio tra la verità e la sua rappresentazione, né equivalente, né parallelo; ma « provoca un'attività spontanea », è dunque una forza implicita e creativa ».

Trovandosi a dover lavorare su una materia così ricca e sfuggente, Carluccio ha costruito pazientemente una trama, ne ha individuati i punti di nascita, di sviluppo e di dissoluzione, ha seguito tutti i rapporti anche quando si facevano più nascosti, ha aperto visuali e suggerito indicazioni, ha fatto intervenire, talvolta perfino a forzare le cose, la propria sensibilità, ha tentato di individuare come si dirama nel tempo la sensibilità del mistero, dell'immaginazione, del sogno; ha creato così una struttura complessa anziché narrare la storia di un movimento; cioè una mostra di rottura, i prolegomeni a quella che, lui stesso dice con modestia, sarà la « mostra del Simbolismo nelle arti plastiche con tutto lo splendore che merita e può avere », ma che non potrà in nessun modo prescindere da questa, base ormai per ogni studio futuro.

Così la mostra può sembrare non organica, dispersiva ed eccessivamente sviluppata in certe direzioni, mentre in realtà, per le suddette ragioni, a coglierne i sottili legamenti, si dimostra unita, stretta al suo assunto, ricca di chiarimenti e di novità, non separabile dalla precedente dedicata alle « Muse inquietanti ».

ROBERTO TASSI

TEATRO

Orlando Furioso

La proposta critica che Edoardo Sanguineti, da una parte, e Luca Ronconi, dall'altra, hanno avanzato con l'*Orlando Furioso* è di estremo interesse, in questa fase di sperimentazione del nuovo teatro italiano. C'è una rottura dei tradizionali moduli scenici con l'avallo di una nuova concezione del montaggio e, soprattutto, con una valorizzazione, in senso ludico, della presenza dello spettatore chiamato a partecipare attivamente all'invenzione di uno spettacolo, e c'è la conferma dell'importanza della parola che rimanda a tutta una concezione « letteraria » dell'avanguardia. La « parola » impiegata come elemento strutturale, come motivo fonetico di cadenza e di ritmo, come mezzo di comunicazione e di scelta. Luca Ronconi si è servito di questa funzione della parola per proporre, in termini nuovi, la presenza dello spettatore in un teatro che recupera la popolarità come concetto tendenziale per una nuova dialettica. Lo spettacolo è costruito scenicamente in funzione della possibile scelta che lo spettatore compie tra i tanti quadri in cui è suddivisa l'azione, ponendosi come elementi motivanti la curiosità, il ritmo, la casualità stessa.

La stesura dell'*Orlando Furioso* facilita la dimensione prescelta, questo stendersi degli avvenimenti fantasiosi e mitici in un contesto plurimo, questo andare e riandare della immaginazione da canti d'amore e di ansia, a canti di guerra e d'avventura; questo fondersi in una prospettiva nuova di elementi epici, di violenza e di sensi. Sanguineti, nella sua trascrizione, ha badato a rintracciare questa linea di divisione, a mantenere questa distinzione di piani dando però filo unitario a questo « smontaggio » del poema ariostesco. In sostanza Sanguineti ha compiuto una operazione critica, proponendo una nuova sistemazione del testo, che lo ha portato a rintracciare nel poema di Ariosto una sorta di nostalgia che dà segno unitario ad ogni personaggio, adeguandone il dire a un sentimento di cose perdute nel tempo, tra fatti

e ricordi, tra memoria e racconto. Così la parola si è rinsaldata al gesto; il dire in terza persona dei cantastorie, al racconto fremente in prima dei protagonisti, in una *fêrie* di cose ritrovate e di cose dette alle quali lo spettatore aderisce con capacità di distacco.

La concezione scenica attuata da Ronconi, nella sua linearità ricca di richiami intellettuali (Grotowski, il « Living »), recupera la « spontaneità » come modello di lettura ma tiene presente il rigore di una gestualità che lascia all'improvvisazione solo quel tanto che serve a mettere a proprio agio gli attori nella costruzione generale. L'impianto è costituito da una serie di piccoli palcoscenici mobili che spesso si compongono, ma per lo più creano punti di attrazione simultanea. L'effetto di queste pedane semoventi, che si compongono e si scompongono in mezzo agli spettatori, è giocoso; la partecipazione del pubblico si realizza anche nella scelta delle « storie », che ciascuno compie secondo un modulo oggettivo di interesse: Ruggiero e Angelica, Olimpia, la storia di Bradamante, l'assedio di Parigi, Rinaldo, Orlando, l'uccisione dell'Orca, ecc.; il risultato non ha toni omogenei ma l'idea di ritrovare lo spirito di festa nel teatro è ben realizzata e lo spettacolo è, in effetti, uno spettacolo in piazza (e nelle piazze è portato con successo, in questi giorni). I cavalli e i cavalieri, il mitico grifone che sovrasta le scene, sono realizzati con macchine di gusto, anch'esse semoventi, spinte da inservienti e attori: che contribuiscono a creare un clima di fantasia. I personaggi si addensano come ricordi, ciascuno fissato nel *cliché* che gli è proprio: Angelica, Orlando, Ruggiero, Isabella, Bradamante, Medoro; in questo la sistemazione critica effettuata da Sanguineti non ha turbato la tradizione, lasciando a ognuno il carattere esteriore, come in una iconografia popolare. Perciò è sembrata accettabile la conclusione che Ronconi ha voluto dare alla sua messinscena, facendo ritrovare tutti chiusi, in un labirinto di legno e rete, spettatori e personaggi, ciascuno di questi fisso nella sua dolorosa condizione. Qui in

questo ultimo movimento scenico vengono messe a punto alcune ultime esperienze, la gestualità e l'improvvisazione del « Living » assieme alla stilizzazione; spettatori e attori si ritrovano per meglio saggiare il carattere di finzione del gioco scenico.

L'utilizzazione dell'attore è duplice: da un lato si tende a fissare nel segno figurativo un corpo e un gesto, quasi in una stilizzazione da « opera dei pupi »; dall'altro si tende a esplicitare tutta una forza epica rovistando nella resa naturalistica tutti i gesti possibili e lasciando l'attore libero in una serie di varianti fisiche estremamente fluide. Gli attori hanno risposto con efficacia e si sono impegnati tutti con estrema consequenzialità. Ricordiamo Ottavia Piccolo, Edmonda Aldini, Rosabianca Scerrino, Mariangela Melato, Duilio Del Prete, Cesare Gelli, Dorotea Aslanidis.

Le nozze piccolo-borghesi

Un testo di Brecht* del 1919: *Le nozze piccolo-borghesi*, che per un verso anticipa le forme e i modi dell'assurdo teatro del grottesco e per un altro si salda alla tradizione espressionistica, conservando un certo gusto cabarettistico derivato a Brecht dall'amicizia con l'attore comico Kurt Valentin. Un testo tanto più importante perché rimasto nelle pieghe di una produzione cosiddetta minore, capace di gettare l'inquieto sguardo su una situazione drammatica tipica, rilevandone i vizi e le contraddizioni proprie di una classe, di una moralità.

Il teatro borghese esplode così la sua carica distruttiva all'interno verso forme e atteggiamenti tipici della borghesia e diviene teatro politico nella misura in cui tale atteggiamento è consapevole manifestazione di una nuova costruzione ideologica. Brecht guarda con spietato interesse a questo mondo fatto di piccole meschinità, di intrighi e di debolezze, e con il gusto del teatro espressionista ne fissa le componenti tipiche in moduli e atteggiamenti che definisce in caratteri drammatici. *Le nozze* è un breve gioco scenico ma ogni elemento è predisposto per un'acuta rappresentazione

di questa realtà piccolo-borghese denunciata metaforicamente nei suoi vizi in una serie di gesti scenici durante un ristretto pranzo di nozze. La costruzione dell'opera è magistrale; un interno senz'aria, con mobili rozzi e nove persone in scena, disposte attorno a un tavolo. Tutti i mobili sono stati costruiti dallo sposo, con puntiglio e orgoglio, in un rifiuto costante per tutto ciò che è contaminato dagli altri; i discorsi girano attorno a questi concetti di aristocratica autonomia e definiscono, con giusta pregnanza, un ideale autarchico meschino, quanto inutilmente orgoglioso. Ogni invitato porta con sé la sua dose di moralità, il suo buon senso e la sua patina di convenzionalità che via via che le ore fuggono perde; la sposa ha il suo meschino « segreto » da nascondere e le allusioni, che inevitabilmente verranno fatte, la umiliano oltre il necessario. Le barzellette del vecchio padre creano un'atmosfera irrugiata nella quale ciascuno, perdendo la sua onorabilità, dà sfogo ad un proprio repertorio privato, fatto anche di canzonette spinte e di gesti non più irreprensibili. Dai discorsi iniziali sul teatro moderno e sulla sua crisi attuale (e per una certa civetteria Brecht fa dare a un personaggio borghese un giudizio negativo su *Baal*) si passa ai fatti privati che dovrebbero invece restare avvolti nel rispetto, cioè nel « benpensante » segreto. Parallelamente all'azione anche la scena si decompone. La metafora di Brecht si compie con la distruzione fisica di quella casa fatta di convenzionalità: i mobili si scollano, si rompono le sedie, gli armadi lasciano cadere specchiere e sportelli. Tutto il lavoro meschino dello sposo si risolve sotto gli occhi imbarazzati, poi divertiti degli ospiti. La sposa dirà finalmente tutto ciò che pensa di quel marito ostinato e taccagno che non ha voluto affidarsi alla perizia degli altri; ognuno rinfaccerà all'altro colpe e meschinerie e la distruzione sarà totale. Nel buio gli invitati se ne andranno uno ad uno, resteranno mortificati e umiliati lo sposo e la sposa pronti — nonostante tutto — a consumare la loro « prima notte » convenzionale. La metafora è finita: emergono con tutta la loro responsabilità storica i vizi e

* Scritto in collaborazione

le virtù di una società nascosta, che vive all'ombra delle convenzioni.

Brecht chiama questa classe « piccolo-borghese » e la fa coincidere con quella borghesia bottegaia che legherà la sua responsabilità storica con l'ascesa, non più resistibile, di Hitler; denuncia attraverso il suo discorso indiretto le colpe di una classe che non ha saputo maturare dentro di sé le necessarie componenti per una visione critica, quindi modificatrice del mondo.

E la sua denuncia diviene storica nella graduale acquisizione dell'importanza ideologica di questa visione.

Roberto Guicciardini ha tenuto presente questa prospettiva ma ha più puntato verso la ricerca di un teatro espressionista filtrato attraverso la esperienza cabarettistica; ha dato alla sua messinscena una validità oggettiva nel tempo, curando i particolari della scena e la recitazione di ognuno. Il risultato è stato positivo, ogni attore è stato collocato al giusto posto, Andrea Matteuzzi, Egipto Marcucci, Paila Pavese.

L'avventura d'un povero cristiano

L'avventura d'un povero cristiano è la breve stagione di un pontefice che fece il gran rifiuto, Celestino V, e degli intrighi che portarono il cardinale Benedetto Caetani al soglio pontificio. Ignazio Silone ha raccontato la storia di questo papa dei poveri avendo in trasparenza la operosità e la vita di Papa Giovanni, innestando analogie polemiche, insomma nutrendo di attualità una vita dal giudizio contrastato e caricando di significati morali un gesto che non fu ugualmente giudicato. I motivi che hanno indotto Silone a tracciare questo breve *excursus* sono molteplici; il ritrovare lo spirito francescano in contrasto con la ragione politica che mortifica la stessa libertà dell'uomo; il sentire prepotente, in questa riaffermazione della dignità umana, lo spirito popolare di una visione storica che è al tempo stesso ricerca dei valori realistici e riscoperta di una tradizione. Attorno a fra Pietro Angelerio si era raccolta la comunità dei frati francescani che portavano innanzi la polemica

anti-curia romana, recuperando un ideale evangelico che avrebbe dovuto rinnovare le istituzioni. Gli anni neri del conflitto trovano la Chiesa attestata alla difesa della ragion di Stato attorno al Cardinale Caetani, che nel dramma di Silone rappresenta la buona ragione della cattiva coscienza. Quando il Conclave, dopo quasi due anni di infruttuose elezioni, pensò di accordarsi su un uomo come fra Pietro, evidentemente voleva evitare una pericolosa frattura confidando a integrare nel sistema un uomo vecchio e non esperto nella sottile arte dei raggi. Eletto papa, Celestino V non si rassegnò al compromesso; capi a sue spese « la difficoltà di essere papa e rimanere buon cristiano ». Il gran rifiuto portò il conclave ad accordarsi sul nome di Caetani che divenne Papa Bonifacio VIII, spietato sino all'assassinio dell'ex pontefice, persecutore nefasto delle comunità dei cristiani.

L'incapacità e la impossibilità di Papa Celestino V di resistere agli intrighi è stata esemplificata da Silone in una serie di conflitti dialettici che non risultano però molto convincenti. Alla sottile capacità discorsiva del Cardinal Caetani, Celestino non sa contrapporre che principi generali, incapaci di strutturare una linea d'azione, una consapevole affermazione di sintesi tra la realtà di una situazione politica e l'esistenza ideale.

Così il testo rimane al margine di una polemica che il Concilio oggi ha risolto, ma che per lunghi secoli ha visto contrapposte le ragioni ideali alle ragioni politiche. Visto dall'angolo visuale della comunità di fra Angelerio, il conflitto si innerva di una realtà terrigna che è congeniale allo stile dello scrittore; l'Abruzzo, con la sua verità storica, aiuta ad entrare nelle psicologie di quegli uomini semplici nella cui dimensione pare muoversi il dramma esistenziale del Silone. Ma allargando la dimensione dell'angolo visuale della storia, non pare che l'opera centri con efficacia il problema, rilevandone marxisticamente tutte le componenti e situando il conflitto nella sfera politica. La riduzione del testo effettuata da Zurlini accentua questo distacco storico; la comunità dei frati è vista come una sorta di contestatori e lo stesso fra Angelerio, invece che

uomo avanzato negli anni, è visto come un ragazzo moderno, irrisolto, nonostante l'esteriore sicurezza. Così cambiata la prospettiva, si perdono anche le componenti reali del conflitto, il carattere mistico e irreale dello spontaneismo cristiano che indubbiamente avrebbe trascinato, nella sua distruttività, la stessa Chiesa se non avesse trovato abili politici, severi mediatori. L'accentuazione degli aspetti esteriori del dramma ha, però, dato agli scontri dialettici una certa validità scenica,

sottolineata figurativamente dai pannelli di Burri estremamente capaci, nella sintesi, di gettare una luce grumosa e drammatica sull'azione. Giancarlo Giannini ha costruito il suo Celestino V sulla falsariga del giovane contestatore e una volta trovata l'impostazione si è mosso con correttezza; Gianni Santuccio ha dato corpo con efficacia alla figura del politico Cardinale Cactani, alla sua falsità e perversione.

EDOARDO BRUNO

CINEMA

Z e If

Per nostra fortuna, esistono ancora registi non alienati ai diversi miti che nel cinema delle ultime stagioni tentano l'avventura di imporsi a un pubblico denutrito, incapace di reagire e persino di distinguere l'opera originale dal manufatto mistificatorio. I lavori di queste mosche bianche sono schietti, solidamente concepiti, tecnicamente aggiornati e raccontano cose fondamentali senza dare nella retorica o nella demagogia. Nel panorama della filmica attuale finiscono per apparire — e sembra un paradosso — anticonformisti. In questa luce si colloca uno dei migliori film, a nostro giudizio, dell'annata, lo «Z» di Costa Gravas, apparso in sordina sui nostri schermi col titolo sgangherato di «Orgia del potere».

Costruito con sagace avvedutezza esso è, per così dire, un film storico, la reinvenzione di un delitto politico avvenuto in Grecia qualche anno fa. In quanto tale, ci ricorda «La battaglia di Algeri» di Pontecorvo, opera corale di grande impegno che per opposte ragioni dispiacque a molti riscuotendo un laborioso successo di stima.

In «Z», Costa Gravas, quasi seguendo gli alti e bassi di resoconti giornalistici diversamente orientati, prende le mosse dalla manifestazione di popolo in cui è chiamato a parlare un deputato di sinistra (per la storia, Lambrakis): prima permessa, poi proibita, poi tollerata da un governo succubo di

reazionari che hanno già predisposto l'assassinio dell'oratore. I sicari, mescolati ai manifestanti, hanno buon gioco nel creare una confusione favorevole al loro alibi di gente coperta dall'alto. Nel mosaico delle sequenze, superiormente montate, lo spettatore vede quel che vedrebbe se facesse parte della folla coinvolta nel tumulto: a questo modo il suo giudizio sul fatto rimane sospeso come quando gli si propone di risolvere un giallo. Sospetta che i mandanti si nascondano fra la cricca di strenui nazionalisti che blaterano di difesa della patria, ma può anche immaginare che nel disordine una zuffa fra polizia e contestatori abbia causato, come asseriscono le autorità, un incidente mortale.

A questo punto, proprio quando i committenti si sentono sicuri dell'impunità e aspettano la liquidazione dell'episodio, compare la figura risolutiva, dapprima sbiadita, del giudice istruttore cui è affidato il compito ufficiale di scoprire i responsabili e quello sottinteso di non trovarli. Uomo d'ordine, politicamente agnostico, questo giovane magistrato avvia la sua istruttoria convinto che il partito di destra non abbia nulla a vedere con la morte del deputato. Il suo impegno è sincero ma non cieco e i suoi interrogatori iniziati con la mentalità di chi è portato ad avversare i movimenti di piazza, gli rivelano a poco a poco le fila di un complotto miserabile che si è valso della intimidazione e della corruzione per trasformare in

killers poveri diavoli affamati e ladruncoli. Disobbedendo ai superiori che gli consigliano, per il suo bene, di chiudere l'inchiesta, egli diviene un accanito ricercatore della verità. Non è un eroe, è un laico che crede nella giustizia, per lui gli indiziati, terrorizzati e reticenti, sono uguali ai generazionali e ai grossi notabili col petto coperto di medaglie e onorificenze. Attraverso le sue mani la macchina della legge scatta con logica naturalezza, autorevoli personaggi sono trattati secondo la norma: nome cognome generalità. Il dramma si accelera con un andamento di farsa sarcastica, gli illustri colpevoli, indignati e furiosi, commettono tutti gli stessi errori simbolicamente culminanti nel tentativo di uscire da una porticina di comodo che trovano rigorosamente inchiovata.

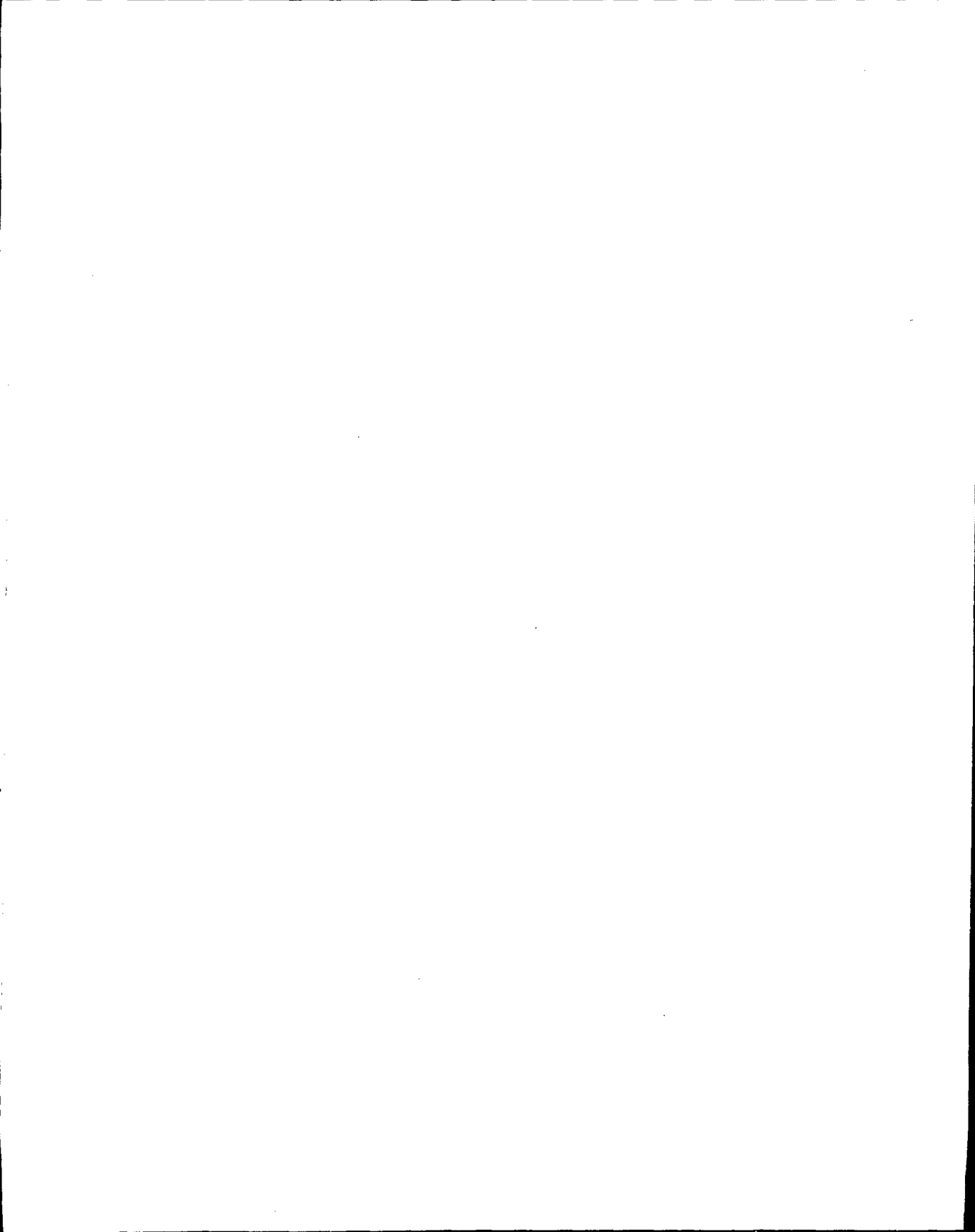
È previsto che il giovane magistrato pagherà caro il suo coraggio anche se probabilmente la sua sorte fu, nella realtà, meno tragica di tante altre, dopo il colpo di stato dei colonnelli. Ma appunto in questo assurgere di una figura anonima a una sorta di epos del diritto invano conculcato, sta il valore del film. Il quale dimostra ancora una volta quanto l'immagine, se bene usata, prevalga alla parola scritta o maliziosamente registrata su nastro negli ultimi esperimenti del romanzo-inchiesta.

Un altro regista dalle idee personali, ugualmente lontano dalla routine e dagli eccessi sperimentali è Lindsay Anderson, autore di quel « If » (Se) non si sa se ottativo o deprecativo, ancora in orbita nel cielo della nostra censura e forse destinato a rimanerci, a meno di ammarare nel Mediterraneo, crudelmente mutilato. Nelle forme di un realismo documentario spolverato di umorismo alla Hitchcock, il film affronta i temi della contestazione studentesca e della crisi dell'educazione tradizionale installando la camera fra le mura venerande di un college inglese circondato da prati ameni dai freschi colori. Sotto una disciplina arcaica che ammette le punizioni corporali e indulge verso ipocrite evasioni, convivono ragazzi di buona fa-

miglia destinati al comando della società borghese puritana. I più la subiscono come una fatalità, sfogando le loro esuberanze in episodi di violenza arrogante coperti dall'omertà del privilegio di classe: ma un piccolo gruppo che ha il suo leader in un avventuroso ribelle di poche parole e scatenata azione, passa a concepire una autentica guerriglia alle istituzioni sino alla loro integrale e sanguinosa liquidazione. Letteratura fumettistica ed esaltazione della prodezza fisica tipica del clima dei colleges, favoriscono la sfida al rischio, la protesta antisociale: furto, aggressione sessuale, una beffa cruenta durante le esercitazioni militari, sono le prove con cui il gruppo si prepara a una esplosiva e ancora oscura dimostrazione anarchica. L'occasione cercata sarà, dopo la fortuita scoperta nelle soffitte del collegio di materiale bellico, la festa celebrativa alla chiusura dei corsi, detestato simbolo dello status quo. Mentre, presente un membro della Casa Reale, davanti a un pubblico di genitori impennacchiati, un generale patriottardo esalta i valori della stirpe, crepita la mitragliatrice maneggiata dai ribelli sul tetto dell'edificio. Fuggono per i prati fioriti sotto il sole di giugno, autorità, rispettabili parenti, *dear old ladies*, il sangue scorre. Forse così cominciano le rivoluzioni.

Come si vede l'umorismo tende al livido senza perdere il sapore di gioco temerario che nella storia dei colleges inglesi ha traversato i secoli. « Se le cose non saranno mutate... » suggerisce il titolo del film. Un pizzico di surrealismo onirico (lo stupro della ragazza del bar, il pavido reverendo rifugiato in una cassapanca) non guasta. La cultura del film sottintende i sarcastici paradossi di Alec Guinness, la Londra allucinata di « Blow up » e persino i brutali colpi di mano di « I pugni in tasca ». Scherzando sulle scappatelle dei nostri cari ragazzi e lustrando all'americana le immagini, Lindsay Anderson ha ottenuto ben altro che una contestazione a base di « sit-in ». Molte sono le operazioni per cui il realismo può sopravvivere.

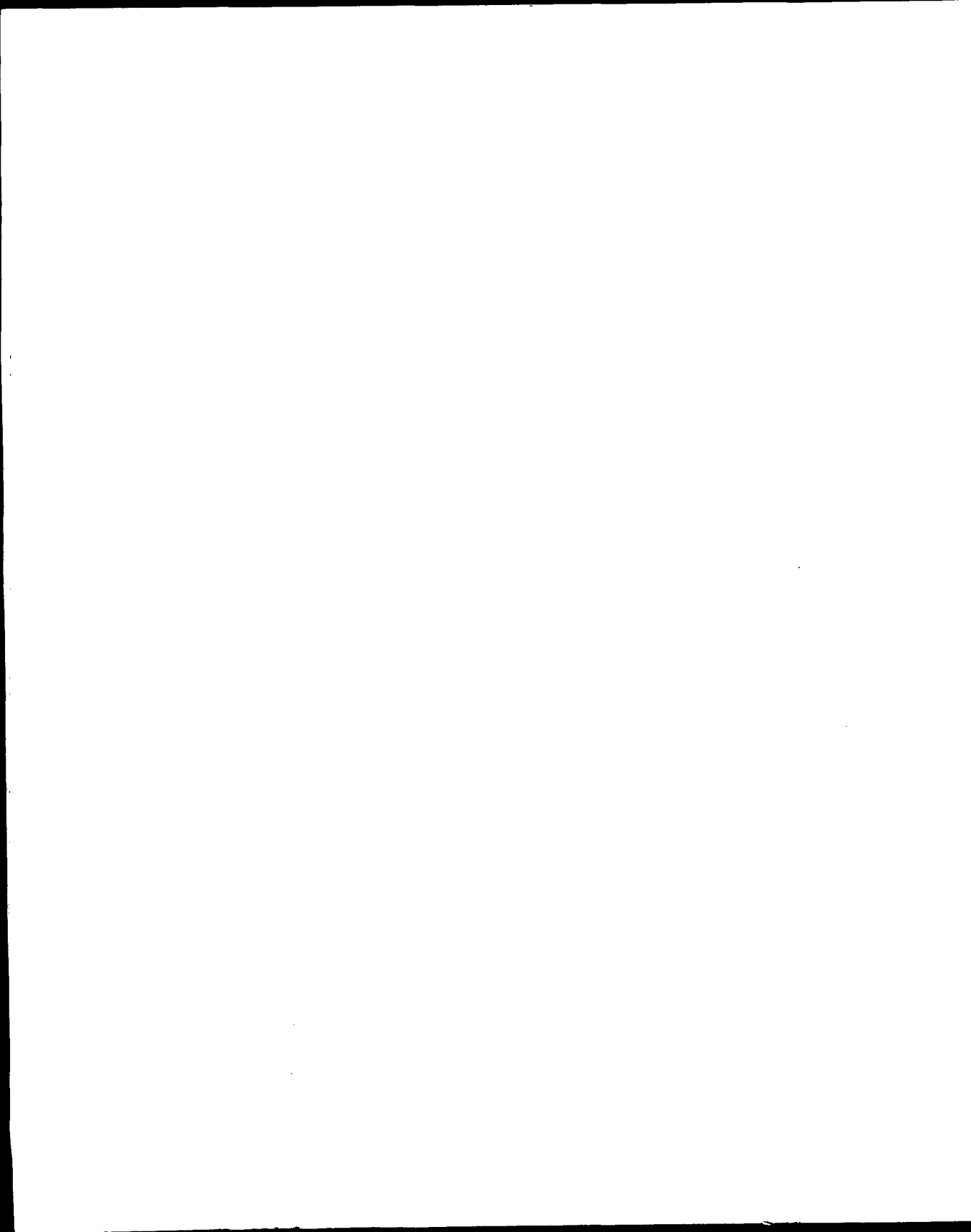
ANNA BANTI



© 1969 by ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA - Via Arsenalè, 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