

L'APPRODO LETTERARIO

48

Rivista trimestrale di lettere e arti
N. 48 (nuova serie) / Anno XV / Ottobre / Dicembre 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, Largo Alcide De Gasperi 1 - Tel. 27-78
AMMIN.: TORINO, Via Arsenale 41 - Tel. 57-101
UN FASCICOLO: Italia: L. 750 - Estero: L. 1100 - ABBONAMENTO ANNUO: Italia: L. 2500 - Estero: L. 4000

ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA

SOMMARIO

n. 48 (nuova serie) - Anno XV - Ottobre-Dicembre 1969

GIORGIO CAPRONI	<i>Poesie</i>	pag.	3
CLOTILDE MARGHERI	<i>Ai vostri piedi, donna Giulia</i> (racconto)	»	7
LUIGI FIRPO	<i>Nel V centenario del Machiavelli</i>	»	17
DRAGOS VRANCEANU	<i>Poesie, presentate da Carlo Bo</i>	»	37
ROBERTO TASSI	<i>Courbet nei nostri anni</i>	»	41
DIEGO VALERI	<i>Chateaubriand a Venezia</i>	»	49
RODOLFO PAOLI	<i>Kafka: lettere a Felice</i>	»	59
ROBERTO BIGAZZI	<i>Esperienze teatrali in Firenze capitale</i>	»	67

LE IDEE CONTEMPORANEE

SILVIO RAMAT	<i>Poesia e disordine</i>	»	87
VANNI BRAMANTI	<i>Ancora sul lavoro di Beppe Fenoglio</i>	»	93

DOCUMENTI

	Gli ambigui fantasmi di H. James	»	103
--	----------------------------------	---	-----

RASSEGNE

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	»	125
ALDO BORLENGHI	» » <i>Narrativa</i>	»	126
LANFRANCO CARETTI	» » <i>Critica e Filologia</i>	»	132
PIERO BIGONGIARI	<i>Letteratura francese</i>	»	134
SERGIO BALDI	<i>Letteratura inglese</i>	»	136
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	»	138
ANGELA BIANCHINI	<i>Letteratura spagnola</i>	»	142
CLAUDIO GORLIER	<i>Letteratura americana</i>	»	146
GIORGIO MORI	<i>Storia e cultura</i>	»	150
CARLA LONZI	<i>Arti figurative</i>	»	152
EDOARDO BRUNO	<i>Teatro</i>	»	153
MARIO LABROCA	<i>Musica</i>	»	156
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	»	160

Illustrazioni da GUSTAVE COURBET

Le illustrazioni riprodotte ci son state fornite dalla Galleria d'Arte Moderna di Roma

POESIE

di

Giorgio Caproni

DEDIZIONE

*J'ai mis bas les armes.
J'ai amené les voiles.
J'ai baissé pavillon.
Que me reste-t-il, sinon
battre la chamade?*

L'IDROMETRA

a mio figlio Attilio Mauro

*Di noi, testimoni del mondo,
tutte andranno perdute
le nostre testimonianze.
Le vere come le false.
La realtà come l'arte.*

*Il mondo delle sembianze
e della storia, egualmente
porteremo con noi
in fondo all'acqua, incerta
e lucida, il cui velo nero
nessun idrometra più
pattinerà – nessuna
libellula sorvolerà
nel deserto, intero.*

ARALDICA

a R.

*Amore, com'è ferito
il secolo, e come siamo soli
— tu, io — nel grigiore
che non ha nome. Finito
è il tempo dell'usignolo
e del leone. Il blasone
è infranto. Il liocorno
orma non ha lasciato
sul suolo: l'Ombra, è in cuore.*

IL VETRONE

e a chi?

*« Non c'è più tempo, certo »,
diceva. E io vedevo
lo sguardo perduto e bianco
e il cappottaccio, e il piede
(il piede) che batteva
sul vetrone — la mano
tesa non già lì allo stremo
della scala d'addio
per un saluto, ma forse
(era un'ora incallita)
per chiedere la carità.*

*Eh Milano, Milano,
il Ponte Nuovo, la strada
(l'ho vista, sul Naviglio)
con scritto: « Strada senza uscita ».
Era mio padre: ed ora
mi domando nel gelo
che m'uccide le dita,
come — mio padre morto*

*fin dal '56 — là
potesse, la mano tesa,
chiedermi il conto (il torto)
d'una vita che ho spesa
tutta a scordarmi, qua
dove « Non c'è più tempo »,
diceva, non c'è
più un interstizio — un buco
magari — per dire
fuor di vergogna: « Babbo,
tutti non facciamo altro
— tutti — che ».*

L'IDALGO

Deo optimo maximo

*« Ma », domandai (il vinaio
si forbiva la bocca
col pollice), « che ne è », domandai,
« di quel vecchio (alto,
bell'uomo — un cappellaio,
credo) che tutte le sere
(lo chiamavo l'Idalgo)
“ Salute a lei! ” squillava
sollevando il bicchiere? ».*

*L'altro, che raccontava
e raccontava sul banco
il contante, « ah Franco,
già... » ma io intanto
(io intanto) io dove ormai svagavo
con la mia mente — dove
finivano le parole
distratte, al grido*

*(« Salute a lei! », squillava)
già alzato dal rimorchiatore
allo scalo?... Udi,
di piombo, cadere le ore
dalla Torre. Pagai.
Uscii. E mai,
mai io (un cappellaio,
certo; bell'uomo) mai,
nel buio di quelle gialle
luci d'acqua, mai
io avevo avuto più freddo
nel mio gabbano — il solo
ricordo che di mio padre morto
(lo chiamavo l'Idalgo)
quel giorno, come ogni altro, ancora
mi coprisse le spalle.*

TOPONIMI

cui dono?

*Benbanthina. Nibergue.
Nessuna ossuta ocarina
d'ebano, più della tua
mi fu dolce, Guergue,
sui monti di Malathrina
dove fui solo. Ob forno
di calce — nòria di calce
e anima, mentre a piombo
(da Via delle Galere
all'Oriolino) nere
fiatavano costellazioni
i Fossi — spazzava il vento
— vuoto — sulle Tre Terrazze
il mio petto: il cemento.*

AI VOSTRI PIEDI, DONNA GIULIA

di

Clotilde Marghieri

Ancora pochissimi anni prima della sua morte — e la mamma moriva lentamente, neppure avesse tenuto lei in mano le redini di un avvenimento al quale non aveva dato ancora il consenso — il suo desiderio più vivo era quello di « fare una scarrozzata », e usava questa espressione invece dell'altra, più appropriata, di « uscire in automobile » perché era il suo modo di rifiutare le brutture della modernità, impersonate, appunto, nelle macchine. « Non le distingo, diceva, per me sono tutte eguali ». Ma la verità aveva radici più profonde. In quale altro modo le divinità, quando non sedevano sulle nuvole, venivano trasportate se non in cocchi guidati da nobili destrieri ?

La carrozza (quasi sempre una Vittoria) doveva sicuramente avere espresso, e anche segnato in profondità, il destino materno, collaborando ad imprimere alla sua mole, nonché allo snodarsi delle sue pigre giornate, un ritmo di andatura lenta, comoda e lussuosa; ma anche favorito il suo spiccato gusto al comando: « Andate piano, girate a sinistra, fate presto », ordini rivolti al cavalcante che, la testa perennemente volta a tre quarti appunto per meglio raccogliervi, subito li passava al cocchiere; e dunque calzava come un guanto la sua natura indolente, ma anche imperiosa, mentre soddisfaceva la sua curiosità di guardarsi intorno per scoprirvi quanto accadeva, subito però desiderosa di nuovi stimoli.

Adesso, costretta alla poltrona, aveva dovuto rassegnarsi a riandare con la memoria nelle strade dove un tempo, col figlio maggiore Alessandro, muoveva alla scoperta di luoghi celebri sulla traccia di personaggi storici. In prevalenza si trattava di regine o favorite le cui ceneri, custodite in superbi sarcofaghi, esaltavano le sue preferenze per il vistoso, il solenne e il duraturo, sia entro la cornice del vivere (reggie e ville) sia entro quella del morire (cappelle gentilizie). La parsimonia praticata lungo la sua lunghissima vita era sempre venuta meno solo per quanto riguardava, in giovinezza, gli equipaggi e, nella tarda età, la casa e la tomba.

Ma ora, quando il superstite figlio minore trovava il tempo di accompagnarla in una di queste sue tanto desiderate ricognizioni per le strade della vecchia Napoli, prima di sistemarsi nella piccola automobile, era tutto un armeggiare fra bastoni, scialli e thermos, che si svolgeva fra sospiri e deprecazioni contro la civiltà moderna. Non erano più regine e favorite, adesso, la meta dei suoi pellegrinaggi, ma solo la ricerca vana e alla fine dolorante, al punto da farle dire, subito dopo la prima sosta: « Torniamo a casa, sono stanca », delle passeggiate gioiose di un tempo.

Ora trovava tutto in rovina, tutto consunto. « Ma c'è stata una guerra, mamma, ve ne siete dimenticata? » Dimenticata? La guerra che le aveva portato via Alessandro. Rispondeva con un lungo sguardo che umiliava il figliuolo superstite il quale, d'improvviso, si sentiva colpevole di essere ancora in vita. « Vogliamo vedere Santa Chiara risorta agli splendori trecenteschi, dopo il bombardamento e gl'incendi? Non è più quella che abbiamo conosciuta noi, ma è assai bella ». « No, rispondeva seccamente mia madre, la Santa Chiara trecentesca non m'interessa ».

Era stata sempre così, da giovane come da vecchia. Le cose, e anche le persone, si dividevano in quelle che le dicevano qualche cosa e in quelle che non le dicevano niente. Solo quando il figlio Alessandro, per la sua tesi di laurea, aveva dovuto studiare le chiese di Napoli senza preferenze di epoche, si era interessata a tutte anche lei, ma era stato solo un breve venir meno alle leggi capricciose delle sue scelte. Palazzi, città e persone, soprattutto persone, subivano al primo sguardo questo esame definitivo dopo il quale o si ergevano davanti come entità vive e stimolanti o sprofondavano

nella morta gora dell'inesistenza. « Mammà, e poi dite di avere una mentalità storica ... ». Non rispondeva. Le piaceva che le attribuissero ora questa facoltà così ampiamente riconosciuta nel figlio scomparso, ma non scendeva sul terreno a definire i suoi limiti.

Commentare, discutere, dare giudizi sugli altri era il suo divertimento e lo faceva con grazia e impertinenza, solo qualche volta con ferocia inappellabile; ma che si parlasse di lei era una cosa inammissibile, la cui sola possibilità la metteva in furore, e ancora oggi sono a chiedermi come mai non volesse riconoscere agli altri quel diritto al commento e alla critica di cui così largamente abusava lei. Spentasi in vecchiaia la sua vitalità e diventata più indulgente, non si pronunciava più in modi così perentori, e se nella stanza dove era oramai prigioniera della sua infermità entrava qualcuno che subito (e lo si leggeva nel volto) trovava « non interessante », senza por tempo in mezzo abbandonava la testa sulla spalliera della *chaise-longue* e si scusava dichiarandosi « molto stanca ». Era l'estrema concessione che faceva sia alle regole delle buone maniere, sia a quella difficile virtù della tolleranza cui le più frequenti confessioni e colloqui con il sacerdote amico tentavano ora di indurla. Noi sapevamo bene che cosa nascondesse quella stanchezza improvvisa, la sua testa di medusa dormente non c'ingannava, e se la visita andava per le lunghe incominciavamo a temere che la medusa si risvegliasse Gorgona; e difatti, non appena la visita noiosa se ne era andata, lei rialzava la testa e chiedeva: « Quanto tempo è rimasta ? » guardando l'orologio, che era un modo di controllare la propria resistenza. E subito le tornavano i sette spiriti.

Nel lontano passato, prima ancora che incominciassero le passeggiate storiche col figlio, mia madre usciva con me, nella famosa Vittoria. Poiché abitavamo nei quartieri vecchi della città, « scendevamo », come solea dirsi, ogni pomeriggio giù per Toledo e via Chiaia fino alla via Caracciolo per « prendere il fresco », cioè per « farsi vedere » e godersi il mare e gli altri equipaggi. A me non importava nulla degli altri equipaggi e m'infastidiva che mia madre, considerandomi una ragazzina sciocca o vanesia (la parola *snob* ancora non circolava nella buona borghesia), mi dicesse: « Se stai attenta ti fo vedere le Corigliano », le quattro beltà partenopee

che ogni sera, alla stessa ora, scendevano dal loro palazzo in San Domenico Maggiore verso il mare per mostrarsi alla buona società ed esibirsi al popolino. Questo veniva dai quartieri poverissimi della città per prendere una boccata d'aria e ammirare cocchi e dee; poi, raccolti di queste i distratti sorrisi, se ne tornava a casa. Mia madre, moglie e nuora di professori universitari, faceva altrettanto.

Era il suo *côté de Guermantes* quello di incontrarsi, in equipaggi simili al suo, con le famose bellezze: le quattro sorelle brune e bionde, sottili e formose, che facevano parte della tappezzeria umana della società partenopea, e nell'aria fine come la seta si profilavano sul tenero arco del golfo per mostrarsi ai mortali, quando non apparivano in altri golfi più raccolti e ombrosi, quali i palchi cremisi e d'oro della seconda fila del San Carlo, il teatro dei teatri. Qui l'intera società degli eletti, ma anche dei modesti, si raccoglieva nella congiunzione mistica dell'amore per la musica, le *toilettes* e la propria asserita, o ascendente, posizione sociale. Immobili, al vertice di tutte le perfezioni, le famose Corigliano, alle quali Matilde Serào dedicava interi trafiletti mondani, vi si esibivano tre volte per settimana, come statue entro nicchie vellutate.

A me seccava che mia madre, disconoscendo i miei sei anni di permanenza nella splendida villa medicea, in costante familiarità con le Madonne del Ghirlandaio dalle quali noi educande ci sentivamo nobilitate, potesse ritenere un grande privilegio quello di cogliere a volo, in una pubblica strada, profili perfetti sotto cappelli piumati. Ci teneva come a glorie cittadine, e quasi m'irritava che proprio lei, così bella e imponente, volesse offrire il suo tributo di curiosità e ammirazione a quelle bellezze altere che dai loro volti di camelia, per nulla corrosi dall'intelligenza, distribuivano indifferentemente, a un popolino in stracci, sorrisi glaciali.

« Ma è proprio quello che vuole, il popolino in stracci » diceva mio padre, a tavola, quando si parlava con riprovazione della mia indifferenza durante le passeggiate; « se le duchesse fossero alla mano, non sarebbero tanto ammirate. Ma voi perché le ripetete queste passeggiate, se ogni volta ne devono saltar fuori discussioni ? ».

Le faceva, sì, mia madre anche per far piacere al cocchiere e al caval-

cante che a quella passeggiata vespertina, occasione per loro, come per la padrona, di pavoneggiarsi, avrebbero rinunciato malvolentieri; lo si capiva dal modo impettito e fiero col quale in serpa si ergevano alla guida; ma, ahimè, diventando subito confidenziali quando ci aiutavano a discendere dal cocchio. Incauti, mettevano le mani robuste sotto l'ascella di mia madre che, seccata dal contatto, scuoteva con sdegno il busto lanciando occhiate di riprovazione. La scena si ripeteva puntualmente ogni sera obbligandomi a volgere lo sguardo altrove per sfuggire a quella guerriettuola, che oggi si chiamerebbe di classe, e che trovavo umiliante per le due parti.

La carrozza serviva anche come ottimo pretesto per coltivare, nel conformismo fiorentino nella nostra società oziosa e ciarliera, la religione dei buoni rapporti tra le famiglie; alla quale religione veniva anche sacrificata, due o tre volte alla settimana, la mistica del lungomare coi suoi tributi alla bellezza e all'appariscente.

Le amicizie tra le famiglie venivano coltivate con tanto impegno, costanza e serietà da rendere ogni « visita » più simile a un rito propiziatorio che a un ritrovo di piacevolezze.

Questa, di scoprire intorno a me una pluralità di famiglie, ognuna delle quali esibiva la propria eccentricità, i suoi *tics*, il suo lessico, perfino il suo odore, era stata la scoperta più eccitante che avessi fatta dopo aver lasciato dietro di me, fermo in una compiutezza inamovibile, l'educandato fiorentino con la sua uniformità livellatrice e le rigorose leggi di comportamento. Quando mia madre, irritata dei miei silenzi, « Ma si può sapere a che cosa pensi ? » m'interrogava indispettita, non osavo dirle che stabilivo confronti con quel mondo dove mi aveva per tanti anni relegata e che continuava a rimodellarmi, opponendosi nelle sue nobili misure a quello più modesto che adesso mi stava offrendo lei.

Da principio diffidente e quasi ostile, forse perché, assente per diversi anni dalla mia città natale, vi venivo adesso introdotta con elaborate presentazioni da parte di mia madre e accolta con una certa cautela da chi mi riceveva, poco per volta finii coll'accettare di buon grado la novità di queste visite, o meglio « visitazioni » ispirate al culto del passato. Le famiglie erano state amiche già dal tempo dei bisnonni e le conversazioni, difatti,

prendevano inizio sempre da rosari genealogici, proseguivano su antifone di lodi o biasimi, per inoltrarsi spedite nella liturgica enumerazione degli ambienti, case, oggetti di valore, come il famoso servizio di *baccarat*, o mobili antichi (« ma dove era andata a finire la portantina ? ») e il pianoforte dove avevano suonato Cesi e Martucci. Come nelle fiabe, anche i più minuti oggetti si caricavano di simboli e mettevano in moto, in me che ascoltavo, la macchina dei sogni. Le visite incominciarono a interessarmi.

La più frequente e forse la preferita era quella che si faceva alla famiglia X, in via Cisterna dell'Olio, che era, per l'appunto, anche la strada dove ero nata, il che già le conferiva in famiglia un titolo di sacralità.

Entrata la carrozza nel cortile, il portiere subito si alzava a porgere il saluto deferente togliendosi l'alto berretto a visiera, e mentre il cocchiere ci aiutava (momento difficile per la mamma) a scendere dalla nostra Vittoria, una stridula campanella risuonava per tutto l'androne e la tromba delle scale per avvertire la famiglia (e l'intero oscuro mondo dei coabitatori del palazzo) che il primo piano era « in visita ».

Intanto noi salivamo le serpentine e balorde scale del palazzo barocco, consapevoli dell'imminente incontro coi padroni di casa, dove un vecchio domestico con basette, curvo per gli anni ma forse anche per il lungo esercizio degli inchini, ci apriva la porta prosternandosi così lungamente dinanzi a noi che non riuscivo mai a vederne la faccia. Appena entrate nel primo salotto subito ci investiva il tipico profumo della casa: un misto di *peluche*, di sigaro e di polvere ristagnata sui tendaggi, odore che aveva un suo potere oscuramente preparatorio. Intanto, per fughe di salotti immersi nel buio, chiaramente inutili e sempre chiusi salvo matrimoni, battesimi e, ahimè, funerali, ci veniva incontro, soffocato dalle porte e dai troppi velluti, il suono bianco di un pianoforte. Qualcuno suonava un valzer di Chopin.

Ben si addiceva alla lugubre casa quel suono di spente delizie, ma di botto si fermava e ne seguivano passi affrettati; poi, nel vano della porta, appariva la diafana figura di una fanciulla dagli occhi come due freschi *myosotis* e una delicata bocca di corallo, assai ben formata e anche carnosa ma dalle cui rosee labbra non usciva una parola. Era Ada, la « signorina »

di casa, che soffriva di una timidezza agghiacciante. Quasi a non privarla del necessario appoggio, sopraggiungeva rapida la madre, donna Letizia, formosa signora dall'aspetto piuttosto severo nonostante i modi dolcissimi, i cui occhi, anche questi cerulei, erano afflitti da un perenne tremolio. Di sicuro doveva trattarsi di una inconsueta malattia, ma per me, quando l'ebbi conosciuta meglio, restò il simbolo di quel continuo stato di ansia e trepidazione per la fragile straordinaria figliuola, lo straordinario marito e i più straordinari ancora figliuoli ventenni. Erano questi due spilungoni anche loro insigniti del blasone familiare degli azzurrissimi occhi e che, a intervalli ogni volta sapientemente calcolati, sbucavano da salotti ancora più bui e s'inclinavano davanti a noi con lunghi baciamani accompagnati da formule di saluto assai cerimoniose quali: « Ai vostri piedi, donna Giulia », oppure: « Comandateci, siamo vostri ». Questo rituale mi divertiva, tanto più avendo saputo da mio padre che, anni prima, in occasione della venuta a Napoli dell'attrice Réjane, la formula di saluto era stata sostituita dalla domanda, *ex abrupto* e sussurrata a testa china sulle visitatrici, di « Il vostro parere sulla Réjane ? » che era apparso il *non plus ultra* dell'originalità. All'apparire dei due spilungoni gli occhi tremolanti di donna Letizia fiammeggiavano addirittura. Le due madri s'incontravano come due potenze amiche e rivali invitate a partecipare allo stesso spettacolo, e nell'accomodarsi con cura sembravano voler meglio stabilire le loro distanze in modo da mettere a fuoco i loro binocoli. Anche il loro linguaggio era quello adatto al teatro: « Mettetevi qua, donna Giulia, ci vedrete meglio », oppure: « Meglio qua, meglio qua, altrimenti avrete la luce in faccia ». Subito, dopo questi preamboli, venivano esibiti e illustrati gli episodi celebri dell'infanzia mia e della mia coetanea Ada (eravamo nate nello stesso giorno dello stesso anno), episodi banalissimi quali un famoso pianto, nella nostra carrozza, di « Adarella » che non riusciva a stare lontana da mamma sua e dal sacro guscio della sua casa. Avvenimenti quanto mai insipidi, sembravano a me, ma che tuttavia contribuivano ad alimentare lo smodato culto di se stessi che imperava in quella famiglia e, non fosse stato tenuto a bada dalle ironie paterne, avrebbe imperato anche nella nostra.

Mentre le madri snocciolavano queste prodezze infantili, donna Letizia

mi osservava. Sentivo gli spilli dei suoi occhi elettrizzati pungermi da ogni parte, dal cappellino al vestito alle scarpe, sentivo di venire sottoposta a un esame e ci volle del tempo prima che capissi il motivo recondito di tante ispezioni. Dati i legami delle due famiglie e le rispettive posizioni sociali, io avrei potuto benissimo rappresentare il pericolo, temibile fra tutti, di diventare un giorno la moglie di uno dei due portentosi figliuoli. Mia madre, invece, guardando la soavissima Ada, non si lasciava turbare da nessuna futura calamitosa possibilità avendo probabilmente già deciso che il prediletto figliuolo Alessandro dovesse restare suo, e unicamente suo, fino alla fine dei suoi giorni (come difatti fu, portato via dalla guerra ancora scapolo).

A coronamento di queste visitazioni, da ultimo, preceduto dal suono di passi affrettati (il famoso avvocato era sempre impegnatissimo), entrava in salotto il *pater familias* e veniva a « inginocchiarsi dinanzi alla venustà di donna Giulia » (l'affettazione era di rigore in tutti i membri della famiglia), ma subito, al primo vederlo, era chiaro come la luce del sole che perno e fulcro della famiglia non era lui, ma bensì lei, la grande Madre. Il tremolio degli occhi diventava frenetico quando la famiglia si ritrovava al gran completo, eppure per quanto potessero mai fermarsi e non solamente vibrare, trovavano modo di poggiarsi anche su di me per vedere caso mai non fossi restata annichilita da tanta accolta di meraviglie.

Annichilita no, ma stranamente sconvolta. E quando, interrogata, dicevo una qualsiasi cosa banale nella mia parlata fiorentina, coglievo un vago trasalimento nei presenti: qualcosa tra lo stupore e la disapprovazione. Accanto al loro, così saporoso e caldo, il mio linguaggio suonava freddo: un alito pungente nel cupo felpato tepore di quell'*habitat*: fughe di salotti bui, fantomatiche presenze, lambiccati complimenti pronunziati sottovoce, morenti sul palmo di una mano lungamente baciata. D'improvviso mi sembrava di trovarmi in un acquario misterioso, dinanzi a un polipo dai molti tentacoli e, nel centro, la matrice che di continuo li riavvolgeva intorno a sé, perpetuamente rigenerandoli.

La mia amicizia con Ada, amicizia alla quale sembravamo predestinate dal fatto di essere nate, e dunque concepite, nello stesso giorno, mi appa-

riva, a questo punto, seducente per quanto impossibile. Non riuscivo a pensarla altrimenti che facente parte di quel nucleo familiare, la sentivo prigioniera e schiava, anche se i lambiccati fratelli la trattavano come la piccola reginotta della casa; in qualsiasi modo immaginassi di potermi avvicinare e scoprire il segreto di quella famiglia, non ne trovavo la strada: il culto della consanguineità li teneva avvinti: compatti e prigionieri. Passarono anni prima che capissi di quante incompatibilità dolorose si cementasse quel cieco amore che professavano gli uni per gli altri; imparai, col tempo, quanto lo straziarsi li unisse. Ma, allora, la fiorentinità alla quale avevo gustato, e che credevo di portare in me come un talismano, mi faceva spettatrice curiosa di questa napoletanità oscura e tenera della quale la famiglia X (e altre ne avrei conosciute di simili) sembrava il simbolo vivente.

Cercavo dunque di avvicinare Ada, ma invano. Era addirittura irraggiungibile, sia per la sua timidezza, sia per la quadruplice protezione: della silenziosa mole del padre, di quegli azzurri occhi materni vigilanti col loro perenne tremolio, e della presenza perfino aggressiva, nella sua tenerezza esorbitante, di quei due arcangeli di fratelli. Si ergevano tra Ada e il mondo come difensori battaglieri anche se, arcangeli senza spade, usavano come armi i loro lunghi sguardi protettori e le lunghissime prensili mani con le quali afferravano quelle di mia madre per supplicarla: « Donna Giulia, non proponete, ah no, conturbanti inviti a spettacoli di teatro per i quali la fragile Ada non è ancora preparata ». E con quelle lunghe frasi sinuose che si snodavano lentissime ma inesorabili, in un sottovoce non disgiunto da un accenno di balbuzie, avvolgevano gli ascoltatori in intricati viluppi e, per quanto riguardava Ada, le si attorcigliavano al collo come fili di seta, ma per soffocarla. Timida, paralizzata da quegli sguardi celestiali, Ada sorrideva accettando tutti i divieti, tutte le prescrizioni.

Questa buia casa dalle persiane sempre chiuse aveva alle sue spalle un grande umido giardino dove le piante erano cresciute troppo lunghe e smilze; sembravano patire di malinconia come il maggiore dei fratelli che, essendo poeta e tenuto in gran conto dalla famiglia, godeva il privilegio di un padiglioncino a sua disposizione fra gli alberi dove, come non mancò di sussurrarci già dalla prima volta, « si celebravano i suoi segreti incontri con la Musa ».

Dopo alcuni mesi di conoscenza con me, fu consentito al poeta di mostrarmi questo sacrario, beninteso accompagnati dalla diafana Ada, mentre il fratello minore, dedito agli studi severi col padre, insieme con questi si « ritirava », parola molto usata nel lessico abituale di quella famiglia, per lavorare. Capii presto che l'avere il poeta una stanzetta-pensatoio tutta per sé aveva creato una discrepanza col fratello che non poteva sottrarsi a più austeri doveri e anche a studi più redditizi. Il modo poi come questo, a ogni commiato, mi stringeva la mano sussurrandomi elucubrazioni oscure sul « dovere che lo orbava di piacevolezze concesse a quelli che già dalla vita avevano tratto altri privilegi » era così contorto da lasciarmi ogni volta interdetta.

Me ne tornavo a casa sempre più incuriosita da questa casa-acquario abitata dal grande polipo coi suoi tentacoli, sconcertata da quel loro strano linguaggio che, se da un lato m'induceva al riso, dall'altro mi portava a farneticare su una loro ricca vita intensa, sovraccarica di emozioni, dove l'allontanarsi per tornare nel proprio studio era « un'amputazione » e lo scrivere poesie in uno squallido padiglioncino, la « celebrazione di segreti incontri con la Musa ».

Il mio fatale amore per la parola, nonostante la fiorentinità di accatto, subiva il fascino di queste intemperanze, di questo linguaggio sempre un'ottava più alto del normale, e che a ogni occasione grondava lagrime e sangue. Anche Ada, nelle rare parole che pronunciava, non sfuggiva al contagio e se mi scriveva, qualche giorno dopo la visita, per ringraziarci come era l'uso, non mancava di comunicarmi che la mia presenza in casa sua era stata « sconvolgente ». Non me ne ero accorta, ma mentre visitavamo insieme il padiglione consacrato alle discese della Musa, avevo sì notato che Ada ogni tanto si allontanava mostrandosi interessata alla vita delle piante; il che faceva, sicuramente, per provare il gusto del rischio e forse dare a noi quell'occasione di libertà che a lei era, e probabilmente sarebbe stata sempre, negata.

Le pagine che qui pubblichiamo, con un titolo provvisorio scelto dall'autrice, faranno parte di un libro di prossima uscita presso l'editore Vallecchi.

NEL V CENTENARIO DEL MACHIAVELLI

di

Luigi Firpo

Il 3 maggio 1869 l'Italia unita celebrò in Firenze capitale il quarto centenario della nascita del Machiavelli: le autorità sostarono reverenti presso la tomba in Santa Croce, Atto Vannucci pronunciò un'orazione negli Orti Oricellari e sulla povera casa d'Oltrarno, dove Niccolò aveva stentato la vita e s'era spento dopo un ultimo oltraggio della sorte, fu scoperta una lapide che lo esaltava quale « precorritore e indovino » del patrio riscatto, « d'armi proprie e non avventizie primo istitutore e maestro ». In verità, la patria nostra non era del tutto allora — come in quel marmo si disse — « una e armata », ché all'unità mancavano ancora non pur le provincie rimaste all'Austria, ma il coronamento di Roma, e sulle giovani armi appena accozzate pesava l'amarezza di recenti sconfitte. È tuttavia significativo che il solo modo di stringer tutti quanti concordi in quel tributo d'onore fosse quello di porre l'accento sul Machiavelli dell'« ordinanza » fiorentina e dell'invocazione finale del *Principe* al « redentore » d'Italia, sul Machiavelli, cioè, a sua volta riscattato e redento da tutte le sue colpe quale ispirato precorritore del Risorgimento.

La celebrazione fiorentina non mancò allora di destare larga eco e di suscitare operosi propositi. Fu invocata a gran voce una documentata biografia del Machiavelli, e all'appello risposero via via l'Amico, il Nourisson, il Nitti, e con moralistica gravità Pasquale Villari, e con sterminata e impra-

ticabile erudizione Oreste Tommasini: opere, quest'ultime, tante volte criticate, ma non ancor superate del tutto, almeno in fatto di apparati documentari. Ma il frutto grande, la vera svolta nella storia della critica machiavelliana, quelle celebrazioni la provocarono grazie alle conferenze napoletane che in quello stesso 1869 tenne Francesco De Sanctis e che rifluirono pochi mesi dopo nelle pagine vibranti della *Storia della letteratura italiana*. Oggi, che un secolo intero è trascorso e un immane lavoro critico ha frugato per ogni verso l'opera del Machiavelli, a quelle pagine sembra a me che si debba far ritorno, non già per tentare un bilancio — che sarebbe in questa sede impossibile e che d'altronde è stato di recente delineato con grande probità dal Fido — ma per cercare di mettere in luce alcuni momenti essenziali, alcune acquisizioni che dovrebbero apparire ormai definitive. L'interpretazione desantisiana muove da un'intuizione tanto più sorprendente quanto più novatrice rispetto ai logori schemi romantici o storicistici e trova il suo limite soltanto nella formazione idealistica e nella passione politica dello scrittore, cioè negli accenni a un Machiavelli statolatra e a una sua del tutto anacronistica identificazione di « patria » con nazione, frutto di quella « consuetudine di un'interpretazione patriottica e neoghibellina », ch'era la diffusa temperie spirituale del nostro Risorgimento.

Ma dove il De Sanctis vide a fondo fu nel riconoscere nel Machiavelli uno dei fondatori dell'età moderna, colui che respinse gli ideali ascetici e cavallereschi « di una civiltà al tramonto » e la statica contemplazione dell'umanesimo snervato e cortigiano, cioè un mondo che si perpetuava solo più con la simulazione e il parassitismo, per affermare un nuovo ideale umano, dinamico, risoluto, senza pregiudizi, impaziente di conoscere e di fare, volto a escogitare tecniche adeguate al raggiungimento di precisi fini terreni. Quest'uomo respinge i miti politici medievali, dissacra la virtù identificandola con la capacità di servizio nella vita civile, irride le superstizioni quanto più esse si colorano di politica astuzia, respinge ogni presenza provvidenziale per vedere nella storia il prodotto dell'agire umano nell'immenso conflitto delle forze naturali. « Governare è intendere e regolare le forze che muovono il mondo. Uomo di Stato è colui che sa calcolare e maneggiare queste forze e volgerle a' suoi fini ». Questo atteggiamento mentale disin-

cantato e realistico, questa ricerca di chiarezza e di semplificazione essenziale, l'irriverenza stessa e l'ironia, lo collocano lontanissimo dagli umanisti e dai teologi e dall'astrattezza della filosofia. La parola per definirlo De Sanctis la trovò, calzante fra tutte, quando vide in lui soprattutto un « borghese », un esponente di una classe che aveva affinato nelle arti manuali i suoi metodi e le sue tecnologie, che nei viaggi e nei traffici aveva acquistato una visione cosmopolita e poliedrica del mondo, e che nei suoi appunti tecnici, nelle sue relazioni, nella sua manualistica s'era assuefatta a guardare la « verità effettuale » e non la « immaginazione » delle cose, a scrivere « ciò che gli uomini fanno e non ciò che dovrebbero fare ». Questo fu appunto quanto Machiavelli intese compiere, e a dargliene atto solennemente non è stato un qualche critico tardivo, ma nientemeno che Francesco Bacone, cioè colui che teorizzò quel metodo, respingendo il deduttivo conoscere metafisico, per esaltare invece il sapere empirico ma teurgico, il conoscere per dominare le cose e — avrebbe aggiunto Machiavelli — la storia.

Figlio di una città « di parlare avida », ma che « le cose dai successi, non dai consigli giudica », nutre il suo realismo dell'avvedutezza spregiudicata degli uomini dei cambi e delle mercature; tra concittadini curiosi di ogni novità forestiera o esotica fu curiosissimo di paesi, di istituzioni e di nature umane soprattutto, con un dinamismo avventuroso infaticabile; popolano ed empirico, primo fra gli scrittori politici ad attingere ad un'autentica e prolungata esperienza diretta di affari di governo, non cerca i suoi modelli nel vecchio umanesimo civile che dal Salutati al Bruni aveva cercato nel sapere antico ideali recuperabili di politica convivenza; uomo di buona cultura, lettore appassionato di testi antichi, non vi cerca formule, ma solo esempi, tanto più efficaci in quanto tratti da un tempo pre-cristiano, in cui l'uomo agiva come signore di sé e confidando nelle sole sue forze. Perciò gli uomini che gli sono davvero vicini e fratelli vanno cercati in quello che fu definito l'« umanesimo vernacolo », quello degli artigiani e degli artisti, che il retaggio classico trasferivano a livello della loro esperienza professionale, con avida curiosità, ma senz'ombra di idolatria, senza passiva *imitatio*, attingendovi in cerca di « segreti », cioè di tecniche da applicare, raffrontare, perfezionare, in vista della soluzione di problemi pratici concreti. Non per

nulla Machiavelli scrive — e «vive», come con felice traslato disse il Ridolfi — in volgare, come popolano di quella Firenze in cui il popolo, anche quello minuto, non era plebe, ma industriosa e dinamica borghesia. I suoi fratelli spirituali sono perciò gli uomini della ricerca sistematica, del ragionare coerente, del metodo rigoroso, il Filarete, il Brunelleschi, il Sangallo, Leonardo, gente che non appartiene alla casta degli uomini di lettere, tendenzialmente servile e parassitaria, ma costituisce pur sempre una libera comunità legata da convergenze di interessi sperimentali e dalla ricerca di un metodo comune. Si tratta di un mondo laico, scettico, diffidente del metafisico e del soprannaturale, assetato di chiarezza concettuale, di conoscenza concreta, di autonomia sperimentale, anche se è incerto ancora ne' suoi tentativi e incapace — come drammaticamente rivela la dispersione delle prodigiose intuizioni leonardesche — di raggiungere una visione organica del reale ridotto a postulati elementari e a poche «regole» generali. In questo senso — nel senso cioè che Machiavelli è portatore di istanze e di valori di un determinato gruppo sociale — riesce feconda anche l'analisi di Antonio Gramsci, anche se il suo sforzo di identificare nel Machiavelli il teorico di «chi non sa» i retroscena della politica, l'illuminatore della oppressa democrazia cittadina, è troppo chiaramente condizionato dal presupposto classista, oltre che da una limitatezza di informazione che l'iniqua strettoia del carcere sembra restringere al *Principe* soltanto, e a quella sorta di dibattito in famiglia che s'era allora svolto tra il Croce degli *Elementi di politica* e il Russo dei *Prolegomeni*. Un discorso che, con tutto il rispetto, pare a me oggi alquanto obsoleto, come lo è l'interpretazione idealistica in genere: sì che il Machiavelli crociano, scopritore consapevole della categoricità della politica, pare quasi staffetta cinquecentesca della quadripartita filosofia dello spirito, cioè ci si presenta rivestito di stravaganti panni, «dispettosi e strani» non meno di quelli d'orbace che, dall'altra parte della barricata, voleva mettergli addosso l'Ercole, facendone un sottile giurista, codificatore della «concezione organica dello Stato». L'uomo che scriveva: «La fortuna ha fatto che, non sapendo ragionare né dell'arte della seta né dell'arte della lana, né di guadagni né di perdite, e' mi conviene ragionare dello Stato, et mi bisogna o botarmi di star cheto, o ragionare di questo»,

ha il piglio del tecnico che rivendica una propria specifica competenza professionale: e se qualcuno l'avesse trattato da filosofo, certo l'avrebbe uccellato con chissà quali motti beffardi.

Arte della seta, arte della lana, arte della politica: ma non nel senso di una estetizzante *Staatskunst* ispirata e irrazionale, di una « concezione puramente artistica della politica » secondo un'interpretazione impressionistica del machiavellismo e dell'intero Rinascimento oleografico, tutto estro e crudeltà e lussuria, bensì « arte » nel senso fiorentino del termine: un sodo e serio mestiere, con le sue tecniche, le sue regole, la sua dedizione appassionata, il suo impegno morale. E questo, a sua volta, è tale non per adesione a norme trascendenti — che riguardano semmai un'altra « arte », non meno seria e di tutto rispetto, quale è quella della salvezza eterna — bensì per l'impegno quotidiano rigoroso, il coraggio intellettuale, la tensione del fare e del conoscere, che furono il prodigioso lievito dell'umanesimo pragmatico e sotto il cielo di Toscana fiorirono in una lunga stagione gremita di geniali precorriti e di capolavori.

Il metodo di approccio scientifico a quella materia che *solum* era sua, il mondo della politica e della storia, si rivela in tutta l'opera del Machiavelli come l'autentica struttura portante: ricerca di dati costanti, definizione di regole generali ed elementari, conferma sperimentale attraverso l'esempio. Anche là dove questa semplificazione potrebbe apparire rigidità e astrattismo, essa non assume mai il carattere dogmatico del sistema *a priori*: come bene ha osservato l'Olschki, si tratta dello schematismo semplificatore della scienza, che al di là dell'apparente congerie caotica e disarticolata dei fenomeni cerca la concatenazione delle cause, le costanti dei processi, la verifica sperimentale, cioè, in ultima istanza, la possibilità di padroneggiare quelle cause e di produrre eventi predeterminati. Nel campo specifico della meditazione del Machiavelli si tratta di fare della storia una scienza empirica, di scoprire le leggi dell'agire umano, non per cadere nel puro determinismo — che sarebbe la negazione della storia — ma per scoprire nel caos della « fortuna » una costante razionale, un momento volontaristico, che liberi ed esalti l'agire della « virtù », una *virtus efficiens*, una spinta organicistica e finalistica in cui l'operare umano possa in qualche modo identificarsi e ritrovare

un senso e una speranza. Se infatti la « fortuna » riflette la visione sconsolata, di chiara matrice democritea e lucreziana, di un universo governato dal caso, in cui si specchia impotente la sofferenza inutile dell'uomo, la « virtù » germoglia dall'ottimismo pragmatico spavaldo ed è quasi il simbolo di quell'alacre spirito borghese, intraprendente e sordo alla rassegnazione, che dalla matrice dei vecchi Comuni aveva dato vita alla fioritura della Rinascita. Se i fratelli del Machiavelli sono gli artigiani e gli artisti di Firenze, i vicini suoi grandi sono Erasmo e Thomas More, gli uomini che, negli stessi anni in cui egli scrive il *Principe* e i *Discorsi*, pubblicano l'*Utopia*, l'*Istituzione del principe cristiano*, il *Lamento della Pace*, le grandi arringhe dell'età moderna che sorge contro il suo passato monastico e feudale, contro le strutture parassitarie, violente e oppressive che impedivano l'erompere delle forze nuove in ascesa.

Anche il profondo pessimismo antropologico, il suo disdegno per la massa passiva e mutevole che sa solo « vivere di per di », legata alle sue abitudini, ai suoi luoghi comuni, alle sue avidità e paure, diventa elemento costruttivo di una riduzione scientifica cui occorrono dati costanti e certezze elementari. Dieci anni prima delle grandi opere della maturità, già Machiavelli scriveva: « Il mondo fu sempre ad un modo abitato da uomini che hanno avuto sempre le medesime passioni », ma questo suo considerare la natura umana una costante invariabile gli consente di studiarla come il botanico studia una pianta o l'astronomo una stella; qui si salda l'apparente antitesi fra esperienza concreta e sapere libresco, tra la « lunga esperienza delle cose moderne et una continua lezione delle antiche », perché la lettura altro non reca se non l'apporto delle esperienze altrui all'esperienza propria e la vetustà della testimonianza non fa che confermare l'immutabilità dell'oggetto analizzato.

Che poi questa analisi sia parsa a taluno impietosa e profana, può spiegarsi col fatto che essa si volge ad un soggetto che tutti quanti ci coinvolge, cioè l'uomo: non diversamente, parve allora oltraggiosa e illecita un'altra analisi spregiudicata di ciò che noi siamo, quella delle dissezioni anatomiche, che lottava contro la ripugnanza e il senso di profanazione e un timore sacrale. E come l'anatomico osò immergere il suo coltello e guardare, così

Machiavelli indagò l'animo umano con impavida determinazione. Il nerbo della sua prosa, e la concitata irruenza di questo grande passionale, possono far scordare in più d'un passaggio questo atteggiamento essenziale, che deve dirsi di freddo coraggio. Persino nelle pagine più ardenti, quelle del *Principe*, in cui il fluire del pensiero sembra ribollire delle amarezze recenti e delle indomite speranze — e per questo si è parlato dell'opera come frutto di una illusione, alitata perciò dalla speranza di riscatto per sé e per la patria, oppure come frutto di delusione, e come tale ripiegata nell'amarezza del rimuginare *post res perditas* —, persino nel *Principe*, dicevo, non tanto conta la malinconia del recriminare o la velleità del ricostruire, quanto la volontà lucida di guardare addentro, di scoprire le ragioni vere, di *capire*. Anche nel momento più acceso della passione Machiavelli resta soprattutto lo *scienziato*: e soltanto chi conosce la profonda ebbrezza dell'indagine, l'esaltazione che afferra chiunque vive il lavoro intellettuale nel suo momento creativo, la febbre della scoperta nel suo inverarsi, può intendere appieno le parole di pura gioia dette da un uomo umiliato e povero e respinto: « Non sento per quattro ore di tempo alcuna noia, sdimentico ogni affanno, non temo la povertà, non mi sbigottisce la morte ». Con felice accostamento Ernst Cassirer scriveva nel 1944 che Machiavelli « analizza il movimento politico con lo stesso spirito con cui Galileo analizzerà quello fisico »; ma quasi un secolo prima, rompendo ben più impacciati remore e pregiudizi, già Vincenzo Gioberti aveva dichiarato che egli « fu pel metodo il Galileo della politica, introducendovi l'esperienza fecondata e ampliata dall'induzione e dal raziocinio ».

La materia che l'età sua offerse alla riflessione di questo indagatore spietato non avrebbe potuto essere più ingrata e ribollente. Nel corso della sua vita vide cinque volte mutato il regime di Firenze, ché crebbe sotto il governo mediceo del Magnifico e poi via via, dopo la cacciata di Piero, saggìo la signoria piagnona dominata dalla piazza e dall'apocalittica oratoria del Savonarola, poi la signoria arrabbiata e tendenzialmente oligarchica, poi il gonfalonierato del Soderini, poi la restaurazione medicea dopo il sacco di Prato e la restaurazione repubblicana dopo il sacco di Roma. Da quella Firenze

così mutevole e discorde l'occhio spaziava poi sulla più vasta crisi d'Italia, sul crollare di tutto un mondo fastoso e opulento che si afflosciava come un edificio cui manchi di sotto il terreno all'improvviso, in un crollo subitaneo e senza rimedio. La libertà d'Italia stava per morire e Machiavelli ne diagnostica con disperata lucidità i mali incancreniti: la disunione, l'instabilità, l'impotenza. Sotto l'urgenza storica dell'accentramento, del consolidamento territoriale, dell'abbattimento dei particolarismi e dei confini soffocanti della *Kleinstaateri*, le grandi monarchie europee venivano allora livellando a colpi di maglio libertà e privilegi, parlamenti e *cortes*, principati ecclesiastici e Comuni mercantili. In Italia, pullulante di una tanto varia e gelosa vita municipale, così ricca di tradizioni e di cultura, così insofferente di freni, la presenza di un dominio ecclesiastico basta da sola a bloccare questo processo. Gli unici re nostrani, quelli del Regno per eccellenza, erano stati sempre di stirpe straniera: e anche se la dolcezza del sito e la spinta dell'interesse li facevano presto italiani in tutto, perdurava pur sempre lo svolgersi distinto e peculiare della storia di Napoli, il carattere quasi insulare di quel dominio chiuso da tre frontiere d'acqua e da una — come scherzosamente fu detto — d'acqua santa, che non solo impedì ch'esso divenisse il fulcro di un'azione unificatrice, ma, con la sua capitale affollata e parassitaria e la sua riottosa e malfida feudalità, ne fece elemento di debolezza dapprima, poi facile preda e pomo della discordia per gli invasori stranieri. Ed anche a nord del Patrimonio di San Pietro, nel pulviscolo di principati e signorie, tre potenze si erano accampate, con forze non dissimili e acute gelosie reciproche: il biscione visconteo e i due leoni rivali, il Marzocco fiorentino e quello di San Marco.

Ma la politica di equilibrio, il sottile gioco diplomatico del Magnifico, ressero finché quel vuoto di potere, quelle rivalità rancorose, che facevano della sciagura del vicino non già una propria sciagura, ma occasione di vendicativa esultanza e di rapina, non attrassero le forze dello straniero. In Machiavelli si esprime la presa di coscienza brutale, l'amaro risveglio da quel sogno. Aveva venticinque anni quando Carlo VIII sforzò Fivizzano, prese le città col gesso dei mastri d'alloggiamento ed entrò in Firenze con la lancia sulla coscia, come un conquistatore.

Secondo fattore della crisi, già s'è detto, l'instabilità, il mutare dei regimi, delle fazioni e dei tirannelli, l'uso spregiudicato dell'astuzia, della violenza, del veleno, per insignorirsi, per « farsi Stato ». Di qui una scena politica troppo mutevole perché si possa delineare un qualunque disegno capace di metter fondamento e di durare, un vivere alla giornata, con l'orecchio teso a ogni mossa improvvisa, a ogni elezione di nuovo Papa, a ogni alleanza, a ogni congiura, a ogni assoldamento di truppe, a ogni capriccio dei potenti.

E infine l'impotenza: non solo quella dell'Italia divisa e inerme, ma della sua Firenze, impoverita dal decadere dei traffici e dei cambi, signora d'un dominio insofferente che morde il freno, costretta a penare quindici anni per domare la ribellione di Pisa e che la ribelle Arezzo riebbe da lance francesi, usa a tenere le città con le fortezze presidiate o con le fazioni attizzate, diffidente d'ogni pur minimo « nido » dei sudditi suoi, fossero pure Cortona o Volterra, incapace di saldare la Toscana con Firenze e perfino di saldare in Firenze a volontà concorde gli animi dei cittadini. Reggeva la città nominalmente un Consiglio grande d'un 3500 membri: troppi per conoscere e per discutere, pochi per dar parte viva nello Stato a centomila cittadini. E gli uomini di senno antico e di grossa fortuna eran divisi e rivali, chi fuori le mura, con Piero e coi cardinali medicei; chi dentro, ma attestato su antiche posizioni oligarchiche, o semplicemente ostile a quell'altra oligarchia che di fatto governava, quella del gonfaloniere Soderini e dei suoi: uomini sinceramente amanti del pubblico bene, ma di ricchezze e nerbo più adatti a navigar con gli zefiri piuttosto che ad affrontare le burrasche. Fu così che, nei quattordici anni in cui Machiavelli agì nel vivo della politica fiorentina, lo vediamo ogni giorno arrovellarsi per l'incapacità dei suoi padroni di veder grande e di guardar lontano: al momento di prender partito, quei savi altro non sapevano suggerirgli che il temporeggiare, il « prendere el beneficio del tempo », in due cose supremamente restii: adottare partiti franchi e sborsare fiorini. Come scrisse lucidamente nei *Discorsi*, « le repubbliche deboli sono male risolte e non si sanno deliberare », perché solo la « necessità » le costringe a decisioni improvvisate e tardive, incapaci come sono di scelte lungimiranti e razionali.

Abbiamo così sott'occhio ormai tutte le componenti di quello che fu

poi detto il machiavellismo: spregiudicatezza e alacrità borghese, curiosità insaziabile, abito scientifico, pessimismo lucreziano e una materia di riflessione amarissima e disperata. A chiunque legga le pagine del Machiavelli con occhio non prevenuto, appare ben chiaro ch'egli altro non è che uno scienziato politico, che non analizza il contenuto dei valori in gioco, ma le modalità costanti del loro tradursi in atto, del loro affermarsi, vivere, declinare, cioè di come essi si trasfondono, da meri convincimenti morali soggettivi o di gruppo, nella storia, vale a dire nel momento inevitabile del confronto con altri e diversi valori, del conflitto, della reciproca sopraffazione, nello sforzo di imporsi e di sopravvivere. Ma gli uomini del tempo suo, e a maggior ragione quelli della Controriforma, inorridirono di fronte a quel rifiuto di ogni visione provvidenziale della storia, a quella « prudenza affatto pagana », a quella teorizzazione dell'utile e del successo, alla sfiducia negli uomini, alla riduzione della religione a *instrumentum regni*, e misero in moto la sequela delle esecrazioni, delle confutazioni, delle condanne.

E poiché la parola « religione » è stata detta, e visto che si tenta da qualche parte, con bizantini calligrammi, di rivendicare la divozione del Machiavelli, ipotizzando un suo nicodemismo alla rovescia, di buon credente che si mostra ipocritamente empio agli occhi di un volgo che empio era per davvero, bisognerà pur dire qualche parola per chiarire almeno i limiti di questa religiosità, che, se ci fu, tanto fu stretta e segreta da ridursi appena appena a un puntolino. Della sua avversione per il principato ecclesiastico, la gerarchia, il papato, le testimonianze son clamorose e celeberrime: basti rammentare il caustico e amaro capo XI del *Principe* contro gli Stati della Chiesa, « retti da cagione superiore, alla quale mente umana non aggiugne », e il capo 12 del libro I dei *Discorsi*, in cui si afferma che essi sono fomite di divisione per l'Italia, hanno virtù di rendere tanto più irreligiosi i popoli quanto sono più ad essi vicini, e prorompe il detto terribile: « Abbiamo dunque con la Chiesa e con i preti noi Italiani questo primo obbligo: di essere diventati senza religione e cattivi ». Ma anche prima, fin dal 1510, annunciando ai magistrati fiorentini la prossima calata di Luigi XII in Italia, e l'elezione progettata di un antipapa, e la rovina

completa minacciata allo Stato ecclesiastico, egli conclude che tutto ciò è desiderabile, « acciocché ancora ad cotesti preti toccassi di questo mondo qualche boccone amaro ». E altrove giudica freddamente la Chiesa decaduta, esposta ad ogni affronto e senza « riverenza », o taccia di « viltà » Paolo Baglioni per non aver saputo cogliere la « giusta occasione » per compiere l'impresa generosa e ammiranda di ammazzare papa Giulio, o definisce la corte di Roma il luogo « dove non si fa cosa alcuna laudabile o buona... dove sono costumi perversi ». Lo stesso tono sprezzante usa verso le persone dei religiosi, sogghigna « vedendo quanto credito ha un tristo, che sotto il mantello della religione si nasconda », scrive che « a Firenze vorrieno un predicatore che insegnasse loro la via del Paradiso, e io vorrei trovarne uno che insegnassi loro la via di andare a casa il diavolo », irride le superstizioni popolari come nella novella di Belfagor, rifugge dai precetti del culto, tanto da scrivere al Vettori: « La predica io non la udii, perché io non uso simili pratiche », e vediamo quello punzecchiarlo: « Il dì delle feste odo la messa, e non fo come voi, che qualche volta la lasciate indrieto ». Quando fu inviato dai Fiorentini al Capitolo dei Frati Minori in Carpi, a quella che Francesco Guicciardini con disprezzo definì « la repubblica de' zoccoli », quel suo grande amico, pur così poco incline a familiarità e scherzi, gli scrisse di non farsi prendere da tardiva unzione, perché l'onore suo « si oscurerebbe se in questa età vi dessi all'anima, perché, avendo sempre vivuto con contraria professione, sarebbe attribuito piuttosto al rimbambito che al buono ». A queste censure aspre, a questo disamore non mancano di assommarsi più generali obiezioni contro l'intera religione cristiana, come là dove se ne addita una conseguenza politica esiziale, perché, predicando il disprezzo delle cose terrene, la mitezza e l'umiltà, il cristianesimo avrebbe reso « il mondo debole e datolo in preda agli uomini scelerati ».

Che poi questa avversione fosse essenzialmente politica, poco conta, perché non avrebbe potuto mettere, anche come tale, sì profonde radici in un animo autenticamente religioso. Per ricchezza e pregnanza di testimonianza l'atteggiamento suo nei confronti del Savonarola riesce altamente rivelatore. Notissima è una lettera del Machiavelli non ancora trentenne in cui si riferisce con freddezza una predica del Frate, che « viene secondando e'

tempi et le sua bugie colorendo » e si sottolinea come egli si valga di « ragioni, a chi non le discorre efficacissime », dove si contrappone con lucida consapevolezza il tono profetico e la suggestione irrazionale del predicatore all'analisi dello scienziato, cui spetta appunto di « discorrere » le ragioni. Sei anni dopo, nel *Decennale I*, la rievocazione del Savonarola è addirittura ingenerosa e quasi sembra echeggiare un lazzo plebeo del tempo della sua caduta; si parla infatti di:

*...quel gran Savonarola,
el qual, afflato da virtù divina,
vi tenne involti con la sua parola,*

tanto che la città non sarebbe più riuscita a trovar pace fino a che egli coi suoi piagnoni non avesse preso il pieno sopravvento, oppure, come accadde per davvero,

*...se non era spento
el suo lume divin con maggior foco.*

Dove asserisce che il fuoco del rogo fu maggiore — e più efficace — del fuoco dello Spirito, suona insieme impietoso e blasfemo. Passando dal tono popolaresco delle terzine abborracciate « in quindici dì » alle meditate prose dei *Discorsi* il tono si fa più riguardoso, ma, a ben guardare, senz'ombra di comprensivo ravvicinamento. « Al popolo di Firenze », scrive Machiavelli, « non pare essere né ignorante né rozzo; nondimeno da frate Girolamo Savonarola fu persuaso che parlava con Dio. Io non voglio giudicare s'egli era vero o no, perché d'un tanto uomo se ne debbe parlare con riverenza: ma io dico bene che infiniti lo credevono senza avere visto cosa nessuna straordinaria da farlo loro credere... », dove ancora una volta si contrappone all'asserito soprannaturale il freddo « discorso » dello scienziato che crede solo a ciò che vede, talché i modi rispettosi sembrano sottolineare l'assenza di animosità, rendendo anche più gelido e reciso il dissenso. D'altronde, nel *Principe* il Frate era stato eletto ad esempio di profeta inerme, destinato a durare quanto la credulità capricciosa degli uditori, e in un'altra pagina era stato morso con ironia mascherata da finto plauso, asserendosi che egli

«diceva el vero» quando proclamava che della rovina d'Italia «n'erano cagione e' peccati nostri»: solo che non si trattava degli *innocenti* peccati del volgo — si avverta l'empietà di quella qualifica di «innocente» attribuita a tutte le brutture dei più corrotti costumi — bensì i peccati «politici», cioè gli errori e l'inettitudine dei governi. Per togliere ogni dubbio basta poi fermare lo sguardo, proprio nei più moderati *Discorsi*, sulla pagina che attribuisce al Savonarola un animo «ambizioso e partigiano», o su quella lettera in cui, elencando esempi di frati corrotti, Machiavelli gli attribuisce la palma dell'astuzia più volpina, dicendo che nessuno fu «più versuto che fra Girolamo». Quattro anni prima, nell'*Asino*, quel radical dissenso aveva trovato la sua autentica formula politica; alludendo a «un» che crede che qualche peccatuccio sia la rovina dei regni:

*e de la lor grandezza la cagione
e che alti e potenti li mantiene
sian digiuni, limosine, orazione,*

mentre in realtà:

*creder che, senza te, per te contrasti
Dio, standoti ozioso e ginocchioni,
ha molti regni e molti Stati guasti,*

Machiavelli rievocava un tema ricorrente della predicazione del Frate, un detto schietto di Cosimo il Vecchio, solito a ripetere che «li Stati non si governano coll'orazione né co' paternostri». Contro questa massima pregiudicata non si stancò di tuonare dal pergamo colui che avrebbe voluto fare di Firenze una grigia ed austera *ville-église*, una Ginevra avanti lettera, governata dalla parola di Dio, coi frati di San Marco al posto dei venerabili pastori di Calvino. Quanto a messer Niccolò, manco a dirsi, era in tutto e per tutto d'accordo con il Padre della Patria.

Questo tentativo di ravvisare il volto autentico del Machiavelli e il senso profondo dell'opera sua rischia tuttavia di rimpicciolirne l'immagine,

di spogliarla della sua prorompente carica umana e della ineguagliata potenza stilistica dello scrittore grandissimo che egli fu. E parlando di lui, qui, fra queste mura dove si consumò tanta sua fatica e bruciò così viva la sua passione, da Firenze s'ha da prender le mosse, con le parole che la tenerezza gelosa del patrio nido gli ispirò. Il sentimento era comune: « Il mio piacere maggiore », gli scriveva il Vettori, è « di vedere la città nostra star bene. Amo generalmente tutti gli uomini di quella, le leggi, i costumi, le mura, le case, le vie, le chiese et il contado, né posso avere maggior dispiacere che pensare quella avere a tribolare et quelle cose... avere andare in ruina ». In una pagina delle *Storie* Machiavelli loda i suoi fieri concittadini trecenteschi del tempo della guerra degli Otto Santi, perché « stimavano allora più la patria che l'anima »: e non era un modo di dire, ma un'attestazione di eroismo civile, un'autentica scelta; la frase ritorna identica, due mesi prima di morire, in una lettera che ne è lacerata come da un grido: « Amo la patria mia più dell'anima ».

Vide la luce a due passi dal Ponte Vecchio, cinque secoli or sono, sotto lo scudo crociato e irto dei cattivi chiodi, i « mal chiovelli », in onorata povertà: « Nacqui povero », scriverà un giorno, « et imparai prima a stentare che a godere ». Più tardi, per estrometterlo dal suo posto in Cancelleria, e molto più tardi ancora, per respingere l'onta della sua pretesa empietà, si disse che era « figlio d'uno bastardo de' Machiavelli », il che era vero a metà, perché suo padre Bernardo, nato da un celibe, era stato legittimato *in extremis*. Né so se dell'accusa si dolesse: ma gli avrebbe fatto piacere sapersi almeno in buona compagnia, insieme a quel figlio bastardo d'un notaio che si chiamava Leonardo da Vinci e all'altro, nato da un prete addirittura, che illuminava di sé l'Europa intera e si chiamava Erasmo da Rotterdam. Crebbe asciutto, svelto, nervoso, con vivacissimi occhi e un capino tondo di scurissimo pelo (« pare uno corbachino, sì è nero » si dirà del suo primogenito; e la moglie di rincalzo: « El bambino... somiglia a voi: è bianco come la neve, ma gli ha il capo che pare veluto nero, et è peloso come voi; e da che somiglia a voi, parmi bello »). Nella casa austera idoleggiò i pochi, sudati libri paterni, un Giustino accattato a prestito, un Livio solenne, che era come un segno di predestinazione. A nove anni vide lo scempio della

congiura de' Pazzi, il sacrilegio davanti all'ostia consacrata, Giuliano trafitto e l'Arcivescovo di Pisa impiccato a una finestra di Palazzo. Crebbe nella Firenze del Magnifico, dove la libertà via via scemata trovava lusinghieri e ingannevoli compensi nel lusso, nel gioco, nel piacere sfrenato, nella dilagante sodomia. Quasi nulla si sa dei suoi anni di gioventù, sin quasi alla trentina, se non che si trascrisse di suo pugno un codice di Lucrezio e che forse fu vicino a quei « Compagnacci », che dietro esteriori smodatezze nascondevano, forse, una seria conventicola clandestina di ispirazione naturalistica ed epicurea; e che fosse ben lontano dai piagnoni si è visto; e non fu certo a caso, ma per disegno di forze politiche ben precise, che egli assunse, pochi giorni dopo il supplizio del Frate, l'ufficio di capo della seconda Cancelleria della Repubblica, da cui gli restò il nome di Segretario fiorentino. Nei quattordici anni in cui resse quel carico sembra di vederlo irrompere nella vita pratica già pienamente formato e maturo, avido di esperienza, ma già tutto avvedutezza e realismo, con un entusiasmo, una lucidità, una capacità di lavoro che sbalordiscono. Più gli danno da fare e più ne cerca. Senza toccare altro stipendio, diventa subito segretario anche dei Dieci, poi dei Nove alla milizia, scrive qualcosa come diecimila lettere, cavalca a rompicollo per missioni illustri ed oscure, quattro volte in Francia, una in Germania, una a Monaco, una per le Alpi d'Alemagna, infaticabile come quando al campo sotto Pisa lo si vedeva « volteggiare per tutti li eserciti » a stimolare, provvedere, consigliare; o valicava animoso l'Appennino fra le nevi invernali; o correva per ogni tempo Val d'Arno, Val di Chiana e Casentino a far scelte di fanti per la sua idoleggiata « ordinanza » fiorentina. Un prorompente amore per la vita, una dedizione senza limiti alla cosa pubblica, la febbre impaziente dell'agire non gli danno requie: smonta a Palazzo, reduce da chissà dove, coperto di polvere e tutto « cavallchereccio », per ripartire magari il dì seguente per una nuova missione. Poco si cura del decoro esteriore, del parlar castigato, delle movenze contegnose: è un uomo del popolo, generoso, beffardo, appassionato, di vizi pochi e robusti: la buona tavola, le donne. Nelle compagnie degli amici, fra i collaboratori di segreteria, è idolatrato per la vitalità, l'estro, i caustici sali; lo chiamano « il Màchia », si scambiano lettere sfavillanti, ma poco adatte a

orecchie di fanciulle. Alle facili compagnie alterna, fino ai suoi più maturi anni, intensi e trepidi amori, che lo sciolgono in tenerezze struggenti; e intanto è sollecito padre, marito affettuoso della buona Marietta, che dà in ismanie per le sue assenze troppo lunghe e frequenti, e « fa mille pazzie », e manda a chiedere a Palazzo quando tornerà finalmente quel suo marito irrequieto. Venuto all'ufficio povero, tale rimane, pago di « sgallinare » qualche fiorino in più per le spese della famiglia crescente, contento del poco, sempre in faccende.

Da questo fervore di attività appassionata lo strappa d'un subito, e per sempre, la caduta del regime del Soderini. Machiavelli perde il posto, subisce il carcere, la tortura, il confino: incomincia il lungo e umiliato isolamento, la povertà che logora, il rovello dell'inazione forzata. « Ridotto in villa e discosto da ogni viso umano », nutre della sicura coscienza del proprio valore un coraggio ostinato, una speranza dura a morire. Dopo la tortura, all'amico Vettori scrive: « E quanto al volgere il viso alla fortuna, voglio che abbiate di questi miei affanni questo piacere: che gli ho portati tanto francamente, che io stesso me ne voglio bene e parmi da essere più che non credetti ». Volgere il viso alla fortuna, affrontare l'avversità con coraggio virile: ma la febbre dell'agire è ancora troppo bruciante e Machiavelli concepisce il proposito di dare una testimonianza di sé — succinta, lucida, mordente — che dimostri come « quindici anni che io sono stato a studio all'arte dello Stato non gli ho dormiti né giuocati », in modo che i nuovi signori di Firenze veggano di che succhi s'è nutrito, quanto sarebbe capace di fare, e gli restituiscano un lavoro purchessia, anche « se dovessino cominciare a farmi voltolare un sasso ». Nasce così al cadere del 1513, in pochi mesi brucianti, il capolavoro del *Principe*. E un altro capolavoro assoluto è la lettera che vengo citando, quella in cui l'uomo che aveva appena vergato quelle pagine terribili scrive: « Rinvolto entro questi pidocchi... sfogo questa malignità di questa mia sorta, sendo contento mi calpesti per questa via, per vedere se la se ne vergognassi ». Il tentativo, com'è noto, fallì; il Vettori trovò interessante il *Principe*, ma in fondo, per gente rotta ai retroscena della politica, perfino ovvio; Giuliano de' Medici non lo vide neppure o non ne fece mostra. Nel giugno del 1514, Machiavelli, disperato, scrive « io

mi logoro », sente la morsa della povertà che lo serra, pensa di andarsi a cercare un impiego umiliante come quello di « cancelliere di un connestabile », o di ficcarsi « in qualche terra deserta ad insegnare a leggere a' fanciulli »; in quegli stessi mesi, scrivendo stancamente un secondo *Decennale* che lascerà in tronco, dice di trovarsi « fra molto pianto » e « quasi... pel dolor divenuto smarrito »; tre anni dopo, in una lettera sconsolata confessa affranto: « Sto qualche volta un mese che io non mi ricordo di me » e nell'*Asino* si lamenta « de le fatiche sue senza ristoro »:

*ma perché il pianto a l'uom fu sempre brutto,
si debbe al volto della sua fortuna
voltar il viso di lagrime asciutto.*

Da quell'animo impietrito, ai primi del 1518, sgorgava ancora un prodigioso capolavoro, la più potente commedia del nostro Cinquecento, e nel prologo appunto della *Mandragola* l'autore, quasi timoroso di passare per frivolo, diceva di sé:

*...scusatelo con questo: che s'ingegna
con questi van pensieri
fare el suo tristo tempo più suave,
perch'altrove non have
dove voltare el viso.*

L'uomo che sopportava così « indegnamente » « una grande e continua malignità di fortuna », piegava ormai, sfiancato da un'attesa troppo lunga. La speranza del riscatto era morta. Scriverà allora il *Dialogo della lingua*, le *Storie fiorentine*: grandissima opera ancora, ma foggiate ormai su modelli letterari e, come opera di letterato, pagata finalmente con fiorini di suggello. Quegli che per solo cibo spirituale avrebbe voluto quello della politica, ripiegava così sulle lettere, che di politica erano pur sempre intrise, ma d'una politica riflessa, non più affocata dal demone dell'azione.

Si sa che il 10 giugno 1527, caduto ancora una volta il regime mediceo, la risorta repubblica assegnò l'ufficio in Cancelleria non a Niccolò Machia-

velli, che ardeva del desiderio di riottenerlo, ma ad un oscuro Francesco Tarugi. Niccolò morì, anche di dolore, undici giorni dopo. Così la sua città, così prodiga di ingegni e così matrigna, respingeva da sé questo grandissimo dei figli suoi, negli anni stessi in cui Leonardo si spegneva contemplando con muta tristezza le acque della Loira, mentre un Vespucci scopriva dalla tolda di navi spagnuole le immense distese dell'America del Sud e un Verrazzano dalla tolda della francese « Dauphine » esplorava per primo le coste di quella settentrionale. Pochi anni dopo anche Michelangelo avrebbe lasciato Firenze per sempre.

Notissima è la lettera con cui Giambattista Busini, un esule repubblicano risentito e rancoroso, descrisse l'ultimo ritorno di Machiavelli alla sua Firenze e gli umori con cui vi fu accolto: « L'universale per conto del *Principe* l'odiava; ai ricchi pareva che quel suo *Principe* fosse stato un documento da insegnare al duca tór loro tutta la roba, a' poveri tutta la libertà; ai piagnoni pareva che e' fosse eretico, ai buoni disonesto, ai tristi più tristo e valente di loro, talché ognuno l'odiava ». L'odio, sul fertile terreno delle fazioni, era pianta vigorosa e precoce. Sboccato, popolaresco, libero di costumi e di parola, l'uomo riuscì presto invisio ai contegnosi oligarchi. Già nel 1506 uno di questi, il fiero Alamanno Salviati, che sedeva tra i Dieci, si vantò in una cena di non aver mai dato incarico veruno « a questo ribaldo »; la stessa parola dura, inequivocabile, pronunciò contro di lui papa Clemente, quando il Machiavelli tentò di persuaderlo a dare a Firenze governo più largo; il Cerretani nei suoi *Ricordi* lo chiama « mannerino » del Soderini, con un termine che sta a mezzo ed assomma il significato di faccendiere e quello di ruffiano. La passione politica, in Firenze più che altrove rovente e impietosa, sfoga la rivalità nell'invettiva oltraggiosa: ma non mancavano anche i risentimenti delle coscienze timorate. Già nel 1514 inviando copia del *Principe* a un amico, il fidato Biagio Buonaccorsi lo invitava ad erigersi « acerrimo difensore contro a tutti quelli, che per malignità o invidia lo volessino... mordere o lacerare »; nel 1523 un cialtrone accademico come Agostino Nifo, pubblicando a Napoli uno sfacciato plagio del *Principe*, lo dedicava a Carlo V, dichiarando che il libro illustrava « tanto i comportamenti tirannici quanto quelli regali, così come nei libri di medicina si parla sia di veleni che di anti-

doti: i primi perché tu li eviti, i secondi per imitarli ». Prendeva così l'avvio un'interpretazione conformistica e benevola del *Principe*, mirante in realtà a contrabbandarne il duro realismo, sottraendosi ad ogni valutazione morale; questa tesi ambigua ed elusiva fu ripresa dai Giunti nella dedica premessa nel 1532 all'edizione fiorentina del *Principe*, nella quale si ammetteva che lo scandalo era ormai scoppiato e che folta era la schiera di coloro che lo andavano « tutto il giorno lacerando sì aspramente ». Passarono pochi anni, e un asceta rigoroso e aristocratico come il cardinal Pole posò l'occhio su quelle pagine, e inorridì, e non ebbe pace finché non le vide estirpate dalla cristianità. Un memoriale su quel libro « scritto dal dito di Satana » circolò tra i Padri del Concilio di Trento nel 1546, nel '49 la Curia romana decretò la proibizione di tutti gli scritti del Machiavelli, e finalmente nel dicembre 1559 essi vennero inclusi senza eccezione né speranza di emendamento nel primo *Indice dei libri proibiti*. Apparse postume fra il '31 e il '32, le grandi opere del Machiavelli vedevano così stroncata, dopo diciassette anni appena, la loro fiorente diffusione e cominciava la lunga diatriba del machiavellismo e dell'anti-machiavellismo, che in modi via via trasformati e distorti non si è ancora placata neppure ai giorni nostri.

E poiché dalla celebrazione del quarto centenario questo discorso ha preso le mosse, torniamo per un momento a quella lontana stagione. Nel secolo che da allora è trascorso un immane lavoro è stato compiuto, archivistico e filologico, biografico e interpretativo. Non minore fatica ci attende, per decifrare i misteri della enigmatica giovinezza del Machiavelli, per ricollocarlo nel contesto autentico della cultura fiorentina del suo tempo e nel vivacissimo ambiente della Cancelleria (dal quale la sua stessa grandezza tende a isolarlo, deformandolo), per compilare una desideratissima bibliografia sistematica della sua fortuna, per dare finalmente veste critica rigorosa a tante delle sue opere che ancora si leggono, a nostra somma vergogna, in trascrizioni approssimative e arbitrarie. Ma il punto focale dell'interpretazione resta tuttora, a parer mio, quello indicato dal De Sanctis: « La serietà della vita terrestre, col suo strumento, il lavoro, col suo obbiettivo, la patria, col suo principio, l'uguaglianza e la libertà... col suo organismo, lo Stato, autonomo e indipendente, con la disciplina delle forze, con l'equilibrio degli interessi, ecco ciò

che vi è di assoluto e di permanente nel mondo del Machiavelli ». E perché mi sia risparmiata, nella chiusa di questo discorso, anche l'ultima tentazione dell'enfasi retorica, mi si consenta di concludere con parole tanto avare e misurate da apparire persino dimesse e insufficienti, se non venissero dall'unico che nell'età sua, tra i Fiorentini, era davvero in grado di guardare in faccia il Machiavelli da pari a pari, da quel grande, gelido, orgoglioso aristocratico che fu Francesco Guicciardini. Tanto superiore per stirpe e censo e pubblici uffici, ma a lui accomunato dal genio politico e dalla consapevolezza della catastrofe italiana, ebbe a scrivergli un giorno che lo riconosceva « extravagante di opinione dalla commune et inventore di cose nuove et insolite ». Per chi conosce l'uomo e il suo disdegnoso ritegno, questa ammissione suona come il riconoscimento più alto, l'unico che si possa giudicare *tanto nomini par elogium*.

Dagli atti che verranno in seguito pubblicati anticipiamo qui, con il consenso del Comitato di Presidenza per le celebrazioni del V Centenario della nascita di Niccolò Machiavelli, la prolusione con la quale il prof. Luigi Firpo ha aperto i lavori del Congresso Internazionale tenutosi a Firenze il 28 settembre 1969 sul tema « Il pensiero politico e la fortuna del Machiavelli nel mondo ».

POESIE

di

Dragos Vranceanu

presentate da Carlo Bo

C'è davvero bisogno di una presentazione per Dragos Vranceanu? Oltre tutto, in una rivista che ha la sua redazione a Firenze? Vranceanu è fiorentino dal millenovecentoventinove, anno in cui approdò alla facoltà di lettere di piazza san Marco per studiarvi filosofia. In quel tempo fra le sollecitazioni quotidiane di Poggioli, l'eleganza di Landolfi e la dolce severità di Traverso, Vranceanu rappresentava nel gruppo degli studenti che sedevano in permanenza al caffè San Marco la discrezione, la sensibilità e quel tantino di esotico che pur era indispensabile in un mondo molto chiuso e mortificato. Ma Vranceanu era qualcosa di più, era già un poeta e un critico e per quanto riguarda la nostra cultura uno dei grandi ambasciatori della nuova letteratura. Sono, dunque, quarant'anni che il nostro amico presenta, illustra e commenta le « novità » italiane in Romania e lo ha fatto sempre con garbo, con finezza e con una puntualità di cui tutti gli dobbiamo essere grati. Direi che sin dai primi passi ha saputo navigare con occhio preciso, evitando confusioni ed equivoci che, d'altronde, sarebbero stati più che giustificati in un osservatore straniero. Che cosa lo aiutava in questi incontri e in queste ricognizioni? Naturalmente quelle che sono le qualità dell'uomo e dello scrittore e anche la conoscenza della letteratura francese che soprattutto negli anni trenta costituiva per noi un punto ben preciso di riconoscimento. Ma un saluto al poeta che si fermasse su questi punti di pura convenienza e di riconoscenza sarebbe evidentemente troppo particolare e alla fine ingiusto: Vranceanu è, prima di tutto, un poeta e di questo l'*Approdo* è ben lieto di dargli una testimonianza affettuosa e concreta. I rapporti culturali hanno certo la loro importanza ma la voce di un poeta trova su un piano superiore la sua area vitale e la sua grande ragione.

C. B.

NESSUNO CONTA LE COLOMBE

*Nessuno conta le colombe
e il globo terrestre è così rotondo.*

*Pende, la terra, dai rami
che la nascondono.*

*La torre di San Marco
è stata misurata col compasso.
Ma le colombe chi ne conosce il passo?*

*Nessuno conta le colombe.
Crescono in cielo, lo annebbiano
aprendosi come nuvolette.*

*Nessuno, nessuno conta le colombe
si lamenta il profeta nel deserto.
Il suo grido pervade le scienze
e si distingue da mille altri.*

ALLE SORGENTI DEL FIUME ORDESSOS

*Ci fermiamo un attimo alla svolta del sole
dove si separano i paesi
come i branchi degli uccelli.*

Siamo alle sorgenti del fiume Ordessos.

*Un paese va in sù
e l'altro in giù.*

*Sono scomparsi sopra i monti, sopra i campi,
sopra i morti senza regni.*

*Dai nidi di rami
il loro canto
scende su altre stirpi.*

*Il fiume Ordessos gorgoglia sempre,
irrorandoli
con la sua acqua bollente.*

I FALCHI

*Accanto alla casa dei nidi di falchi
non ammaestrati ancora,
per felicità, si erano pigiati.
Godeva tutto il falco-sposo.*

*Progettava nozze attraverso il telescopio,
con banchetti di pesci.*

*Ma bruscamente scendeva in margine al bosco
da queste storie.*

Erano i falchi variopinti come i fiori.

*Verso la sera sorgevano non chiamati
e roteavano in cerchi concentrici,
sorelle accanto a sorelle, fratelli accanto a fratelli.*

*Provavano a indovinare nei cieli
la danza dell'universale spirito.*

CI AVVOLGONO I MONTI

*Ci avvolgono i monti con torrenti
di uomini, di popolazioni
che fanno sosta fra i loro muri di silice
coperti dal muschio degli alberi.
Nebbie e fumi alzano sulle cime dei rumori
che rimangono lì come dei nomi:
Preuta, Zanoaga, Buila.*

*Ci insidiano i monti, accavallati uno sull'altro,
come greggi di pecore che si stringono in se stesse,
diffondendo il loro respiro affinché la notte
scenda calda al mungere.*

*Noi poniamo nelle vallate e nelle rupi
delle botti gigantesche come di ciclopi
perché scorra in esse dai nascondigli l'immaginazione.*

VAGHE STELLE DELL'ORSA

*Un vagabondaggio è stata la mia vita,
stordito in preda al pensiero
soverchiato dall'azzardo.*

*Scintillava ai bivii
il sole spaccando le nuvole
sciolte dopo in piogge.*

*Sempre più addentro
ho tentato di camminare in me stesso.*

*Ma sempre sono tornato
per ricompormi
nella casa di sotto alla foresta.*

*Una cicatrice dopo l'altra
mi hanno coperto il corpo
come vaghe stelle dell'Orsa.*

Dragos Vranceanu, nato nel 1907 a Babeni, Romania, ha pubblicato nel 1936 i versi de « La chiocchia dai pulcini d'oro » che ottennero il Premio per i giovani poeti della Fondazione nazionale per la letteratura: seguirono « Le colonne », 1965, « I poemi della transumanza », 1968 e il volume antologico « Poesie », 1968. È il traduttore romeno di Eugenio Montale e Dino Campana. Ha fatto gli studi universitari a Firenze tra il 1928-1932. La sua poesia — concisa, elegiaca — è nata dai contatti coll'ermetismo italiano.

COURBET NEI NOSTRI ANNI

di

Roberto Tassi

La nature est plus en profondeur qu'en surface

CÉZANNE

Courbet nei nostri anni. Nemici, adoratori; forse i più, indifferenti; quasi come ai suoi tempi, quando nel cuore del secolo, dicembre 1850, l'« Enterrement » appariva su una parete del Salon. Ancora le sue tele esercitano quel potere di stupefazione, che faceva gridare, di rabbia o di gioia, i parigini: qualcuno riesce ancora a vedervi della volgarità, o sulla base di un naturalismo concreto e ben chiuso nei suoi confini, l'assenza dello spirito, e la visione precisa, l'occhio limpido che si accontenta dei contorni reali delle cose e le sospinge in fuori, in una aggettazione plastica che si può considerare potente.

Ma chi ha scritto, verso il 1920, queste parole, che possono servire almeno ad avviare un discorso vero su Courbet: « ...puisque progrès dans la vie de l'esprit et dans l'admiration de la nature sont parallèles et réagissent »? È Proust; il Proust che legge commosso le « Rêveries sur la nature primitive de l'homme » e ne ricopia sul suo quaderno un brano, « Avec quel sentiment d'indépendance nous respirons dans l'épaisseur des bois au premier moment du jour! Lorsque le soleil vient à paraître, nous nous croyons plus libres sous de grands frênes, le long d'un ravin... ou sur le sable sillonné par les traces des lièvres et des biches », che sembra ispirato da un paesaggio di Courbet; il Proust insomma che si riconosce in Senancourt. Cerchiamo allora, su questa traccia, di intendere quanto la potenza di Courbet sia costruita sulla complessità spirituale; e se, come ci dice

Cézanne, la natura bisogna cercarla nel profondo, di sentire quanto lo spessore dell'immagine di Courbet sia, tra l'altro, l'espressione dello spessore naturale.

E stando ancora ai nostri anni, dalla parte della poesia: è del 1954 una lettera, nella quale de Staël, appena uscito dalla mostra di Courbet a Lyon, scrive di lui: « C'est un immense bonhomme, on mettra encore quelques siècles à le reconnaître. Je dis immense parce que sans esthétique, sans pompiérisme, sans préambule, il descend à jet continu des tableaux uniques, avec la même sûreté qu'un fleuve qui coule vers la mer dense, radiant à larges sonorités et toujours sobre », dove si trovano alcune affermazioni forse inaspettate.

De Staël è l'esempio di come un grande pittore di oggi può « sentire » i movimenti, le qualità e i sensi più segreti provenienti da quella straordinaria esperienza del passato, e interpretarli di nuovo, reinventarli, permetterne, attraverso la sua opera, una nuova chiarezza. Due anni prima di scrivere quella lettera, aveva dipinto un quadro che sembrava con tutta la differenza dei tempi, l'opera che Courbet in un certo momento della sua vita avrebbe voluto dipingere, impeditone dalle circostanze: fu nell'agosto del 1871, chiuso nella prigione di Sainte-Pélagie, che gli venne il desiderio di salire su una galleria al culmine dell'edificio, per dipingere Parigi a volo d'uccello, la distesa dei tetti e il cielo altissimo come una marina (« C'est splendide, ça serait aussi intéressant que mes marines d'Etretat »); un'opera che avrebbe potuto essere del Courbet più stravolto, poetico e denso. Ed ecco che nel 1952 de Staël dipinge (inconsapevolmente?) « Les toits », un cielo altissimo, luminoso e spesso sulle onde grigio-azzurre delle case, come se fosse « Ciel à Honfleur ».

Il rapporto spirito-natura di Proust, l'interpretazione in profondo, cioè nel senso dello spessore, di de Staël ci portano di colpo dentro al problema fondamentale posto dall'opera di Courbet, che è quello della densità della sua immagine. In che senso vada intesa questa densità, quanti elementi concorrano a formarla e come debbano essere misurati il peso poetico, umano, morale, naturalistico e storico, il nesso del mistero, del colore, della volontà e della speranza che in essa si congiungono, sono fatti che formano i numerosi capitoli della storia di Courbet e come tali non possono, in questa occasione, essere affrontati. La sostanza del mondo è depositata sulla tela

di Courbet, ogni cosa ha la sua gravezza, di sangue di umore di materia, ha l'inconsapevole naturalità del suo tempo originario: la carne delle donne, la fonda oscurità delle foglie degli alberi e del sottobosco, la palpitazione impaurita e mortale degli animali, il chiarore opaco e greve delle onde, l'evidenza solida e sacra dei frutti, la potente presenza umana di fronte alla morte, la luce, l'umidore, la neve.

Tutto ciò supera di molto il naturalismo inteso come rapporto diretto e semplice con la natura, quale si esplicava nella pittura di paesaggio, fosse anche la grande pittura di paesaggio della scuola di Brarbizon, Rousseau in testa; e il naturalismo degli scrittori, da Maupassant a Zola. Courbet è un « figlio della natura », nel senso usato da Thomas Mann per Tolstoj; e forse è proprio alla densità di visione del grande poeta della Russia che può essere avvicinata quella del pittore di Ornans.

Ha scritto Arcangeli: « Egli sente, con poesia e forza estreme, la natura e la vita come densissimo magma, primamente indifferenziato, di materia, a cui poi le modulazioni dei « valori » e dei colori danno varietà di roccia, vegetazione, carne, e così via; ma non tanto che queste specificazioni non accusino, ancora, la filiazione comune dalla stessa, consistente matrice cosmica ».

Ma entro questa immensa sostanza della natura, quasi un'antica « prose du monde », dentro il volgere grandioso di un'immanenza che ispessisce la materia e attraverso di essa si esprime, si diramano, con naturale progressione, il senso e il tempo della storia. Courbet riesce a compiere il grande sforzo di far coagulare sul fondo della sua immagine, in una sola impronta, il ritmo della natura e il momento della storia. È questo ancora un altro strato della sua densità; su di lui allora e, spesso, contro di lui, si apre un problema che coinvolge complicate strutture di pensiero e sottili difficoltà. Ma il senso moderno del realismo di Courbet sta tutto nel capire come dentro la prodigiosa bellezza della sua pittura circoli il peso umano e sociale della vita; scorra il tempo storico dell'uomo anche sulle onde della « Dame au podoscaph »; o sul freddo cielo d'inverno, contro cui cresce come una nera fiamma la testa sacra e morente dell'« Hallali du cerf »; o sulle donne sprofondate nell'inconsistenza terrestre e ancestrale del sonno.

Da chi non sa capire quanto sia necessaria, per una così grande potenza pittorica e materica di un cielo o di una quercia, la sua compromissione umana, a chi sfrutta il solo valore ideologico della sua immagine si attua un'unica deformazione, che è quella operata a danno dell'unità assoluta dell'opera. Sarà difficile allora non consentire con Aragon, non nelle parti più parziali del suo libro, ma quando scrive questa libera dichiarazione: « Il y a eu des hommes pour haïr en Gustave Courbet le peintre, et chaque jour du monde ces gens-là deviennent plus mystérieux, plus incompréhensibles pour nous. Il y a eu des hommes pour haïr en Gustave Courbet, aussi, le communard, et l'on dira justement que c'est là une mauvaise raison de ne pas aimer le peintre. Mais chaque jour du monde fait un peu plus, et un peu plus profondément, que Courbet qui peignit et Courbet qui voulut le bonheur des autres ne soient qu'un seul et même homme. Et rend à la fois plus affreuses deux haines par un seul amour ».

* * *

La mostra che gli è ora dedicata a Roma dalla Galleria d'Arte Moderna e dall'Accademia di Francia nell'occasione dei centocinquant'anni dalla nascita, è abbastanza ben diffusa lungo tutti i tempi dell'attività del pittore, dalla giovinezza al periodo svizzero che fu l'ultimo della sua vita, per agevolare, o almeno predisporre, la conoscenza delle diverse direzioni verso cui si spingeva la sua generale visione realistica; mettendo insieme ad alcune grandi opere conosciutissime e molto popolari un gruppo di grandi opere più rare, permette di capire subito, senza incertezze, come il « Courbet génie inconscient » di Maurice Denis fosse sbagliato; e andasse invece capovolto, quanto all'incoscienza, il giudizio di quell'anemico pittore.

Courbet fu perfettamente cosciente del valore e del significato del suo lavoro e la sua intelligenza splende di continuo non solo, grandiosamente, in ogni parte dell'opera, ma perfino negli scritti non numerosi che di lui ci rimangono. Soltanto che la sua intelligenza era di una sostanza particolare, non sottile, ambigua, baudleriana, ma solida, umana, terrestre, perfettamente corrispondente alla densità della sua opera. E se in questa mostra sembra di poter avvertire, ogni tanto, un soffio, un'alonatura, uno strazio di spirito baudleriano è da dir subito che tale impressione resta alla superficie e non resiste a una prova approfondita. Certo Courbet subiva il

fascino dell'amico, che era per lui, nell'« allegoria reale » del suo atelier, il simbolo stesso della poesia; da vero « figlio della natura » si sentiva attratto verso la « malattia »; ma c'era tra di loro una diversità insormontabile di sostanza umana. E diventa un nodo complicato della storia, da doversi ulteriormente chiarire, il rapporto di due tra i più grandi uomini dell'Ottocento.

Dal « Ritratto di Juliette Courbet » tredicenne, dipinto nel 1844, immagine netta, minuziosa, un po' secca di una giovinetta dallo sguardo gelido e cattivo, dalla bocca sottile e perversa (ben altra cosa dalla monelleria di cui parla bonariamente la scheda del catalogo), al piccolo « Chevreuil » del 1876, colto nell'abbandono estremo della morte, figura non di pietà ma ricca della tragica naturalità della vita del bosco, con quella nota stupenda della ruggine delle foglie che trapassa insensibilmente nel rosso del sangue, si svolge tutta l'opera di Courbet, come la mostra ha voluto presentarcela.

E a ben guardare una traccia sottile, nascosta, sfuggente corre qua e là lungo le sale, che devia dal corso normale della storia di Courbet e porta in una regione inaspettata. Forse vale la pena di seguirla, anche perché sembra di intravedervi dietro l'ombra lunga e misteriosa di Balthus. Direttore dell'Accademia di Francia, e quindi ospite e certamente ispiratore della mostra, quest'uomo è l'autore di una opera rara, carica di mistero, di ambiguità affascinante, che nel complesso appare come l'esempio di un realismo magico e poetico, ricco di implicazioni psicologiche, unico nel panorama dell'arte contemporanea, e in qualche modo discendente da un aspetto, non mai messo in evidenza, dell'opera di Courbet; quella traccia vaga appunto e presto perduta. Si può ricordare che in una Mostra singolare e molto bella, tenuta a Ginevra nel 1967 e intitolata « Bonjour Monsieur Courbet », fatta per dimostrare la presenza nei nostri anni di « une certaine métamorphose de la réalité dont Courbet demeure le pionnier » (che insomma a Courbet si può dire buongiorno anche oggi, non soltanto nel 1854), si vedeva, dopo Vallotton Soutine e de Staël, un quadro di Balthus intitolato « Femme couchée » del 1947, una figura di donna sulla spiaggia, in ambiguo abbandono, contro lo sfondo del mare, i lunghi capelli sciolti all'aria, una discendente bellissima della « Dame au podoscope ».

Siamo tornati così a Courbet e alla mostra di Roma, dove la « Dame au podoscaphe » fa la sua strana apparizione, esposta con una cura e un'evidenza che non sembrano del tutto casuali. Courbet era a Trouville nel 1865 e conobbe « une dame qui faisait l'admiration de la plage. Elle nageait comme un poisson... et faisait souvent le voyage de Trouville au Havre en podoscaphe » (Léger); cominciò a fare il ritratto a quella che gli parve subito un'« amphotrite moderne ». Forse il non finito aggiunge qualcosa al fascino così particolare e insolito di quest'opera, ma non c'è dubbio che si tratti di un'idea straordinaria: Courbet non si allontana in niente dalla sua poetica, dalla sua più vera natura, eppure ottiene un risultato in cui realtà e immaginazione si equilibrano, in cui è colta una magia che nasce sotto le apparenze; vi è così istituita l'epicità del quotidiano ed espresso un mistero profondo della realtà con mezzi semplici e apparentemente « poveri ». Il contrasto, risolto in sintesi, tra la delicatezza sottile dei grigi nel gabbiano che vola basso e la violenza solida e immanente della figura femminile, le onde agitate del primo piano e la calma distesa del mare sul fondo, la profondità del cielo, il verde denso come sostanza vegetale dell'acqua, lo stupendo nodo sfrangiante dei capelli, l'altro piccolo gabbiano bianco come un'apparizione fantomatica: ecco gli elementi poetici dell'opera. E mentre celebrano la gloria moderna e momentanea di una donna avventurosa come per un'antica divinità (fondano cioè la cronaca come assoluto in atto, il vero dell'esistenza come ritmo naturale), aprono intanto sul reale la finestra della visione magica, come se il pittore non fosse soltanto un « bâtisseur », ma anche, a volte, un inventore di miracoli.

Seguendo questa traccia, e lasciando da parte i sentieri minimi, i richiami sommessi che partono qua e là da vari altri quadri, giungiamo subito all'altro grande nodo poetico che di questo aspetto dell'arte di Courbet ci presenta la mostra, « La dame de Francfort », detta anche « La dame au sorbet », del 1858. Se per Courbet è possibile e giusto parlare anche di romanticismo, direi che è qui che la parola si presenta, con molto più verosimiglianza che per tutti i quadri giovanili, del periodo detto appunto romantico. Quanto in essi la sensibilità romantica diveniva sperimentale, diffusa sulle cose, alonata, retorica insomma, alla Delacroix; tanto in quest'opera risulta invece fondata, profonda dentro la sostanza delle cose, drammaticamente originaria;

e non sarà un caso che sia stata dipinta a Francoforte, in quella stagione tra l'autunno e l'inverno che Courbet passò in Germania, immergendosi nella campagna tedesca e nelle foreste a caccia del cervo; poiché in questa opera è toccata la radice prima, più dura e terribile, cioè tedesca, di ciò che è stato il romanticismo. Senso doloroso del mistero delle cose, rapporto profondo tra l'uomo e la natura, ambiguità delle intenzioni, sono gli elementi che arricchiscono il fascino di questa sera di primo novembre, mentre il tramonto tocca solo le fronde degli alberi e il Meno scorre ormai nell'ombra. Si sa che Courbet voleva dipingere le cose come sono; ma come sono le cose?

Con la bellezza misteriosa delle due signore, di Trouville e di Francoforte, si può chiudere la digressione sull'aspetto fantastico dell'arte di Courbet, che è merito della mostra avere, con giusta discrezione, proposto. E aprire il discorso su altre immagini, su altri strati della sua densità. L'aspetto di intimità, per esempio, che è racchiuso talvolta nella sua forza o nello spazio ampio, anche immenso, come quello di una marina, non si incontra con frequenza, messo com'è al punto opposto dei suoi quadri storici, ma eccolo, in « La mer » del 1872, sostenere tutto il sentimento poetico e cosmico dell'opera. L'unione tra la grandiosità dello spazio e l'intimità del sentimento è qualcosa di simile a ciò che Bachelard chiama « l'immensité intime », quando in un capitolo bellissimo de « La poétique de l'espace » scrive: « l'immensité du côté de l'intime est une intensité, une intensité d'être, l'intensité d'un être qui se développe dans une vaste perspective » e « il semble alors que c'est par leur immensité que les deux espaces: l'espace de l'intimité et l'espace du monde deviennent consonnants. Quand s'approfondit la grande solitude de l'homme, les deux immensités se touchent, se confondent ». Nel quadro di Courbet il senso della solitudine diventa infatti protagonista come in tutte le altre sue marine, accentuato qui dalla barca abbandonata o, ancor più, in « La mer de Palavas » del Museo di Montpellier, dall'uomo che saluta il mare, di una poesia ingenua e profondissima a un tempo.

La solitudine è anche l'elemento di fondo dei paesaggi invernali di Courbet; in essi le cose appaiono restituite a se stesse, quindi isolate nella propria individua esistenza e tristezza. Courbet vi ha spremuto una profondità poetica che raggiunge il suo culmine in quel dramma tolstoiano che è l'« Hallali du cerf »; ma anche senza toccare questa grande opera, ricordo

che alla mostra di Berna del 1962 sei quadri « di neve » esposti vicini formavano, come ricorda anche Testori, « una parete tra le più piene di eterna poesia che sia accaduto di vedere »; vi partecipava, tra gli altri, « Les braconniers », che si trova ora a Roma e che, anche da solo, è già un'opera impressionante. Nei quadri di caccia di Courbet e in genere in quei quadri in cui appaiono animali, o uccisi (e mai nel significato dei trofei, ma come esito di quella lotta naturale che è la caccia, colti quindi nel momento drammatico in cui la morte sta per venire o è appena venuta) o inseguiti o anche nascosti nel fondo dei boschi per protezione dal pericolo, in una loro quiete vigilante (la « remise »), in queste opere si esprime il senso ancestrale, originario del rapporto uomo-natura; e non idealizzato ma verificato nella realtà, addirittura in un episodio cronologicamente e geograficamente preciso, in un inverno della Franca Contea a metà dell'Ottocento; la verità che deriva dall'istinto atavico realizzato in un momento del tempo, fa sì che l'episodio valga per sempre, fino ad oggi, anche come fatto supremo d'esistenza. I bracconieri seguono silenziosi le piste dell'animale sulla neve che la luce rende abbacinante, uniforme e senza limiti, fin laggiù dove forse comincia un cielo freddo e profondo di splendore; ma la luce che pure colpisce in pieno anche le due figure umane non le illumina, così che esse rimangono oscurate in se stesse, chiuse nel buio della loro presenza ancora notturna e da questa irrealtà, da questo contrasto violento l'immagine acquista la sua potente forza vitale: tutto è semplice ed assoluto, umano, una grande opera di speranza.

Il lavoro di Courbet continua, e con esso la mostra, ben oltre i pochi punti che qui si è tentato di fissare: quasi ogni quadro coinvolge una diversità e un arricchimento del discorso. Ma giunti a questa idea della speranza, possiamo per ora fermarci, perché essa rimane al centro della voce di Courbet, anche nei nostri anni.



Gustave Courbet: *Paysage de neige au sanglier* (1866)

CHATEAUBRIAND A VENEZIA

di

Diego Valeri

Gli incontri di Chateaubriand con Venezia furono soltanto due, e fugaci, e distanziati nel tempo. Ebbero ed hanno tuttavia un notevole rilievo nella biografia intima dello scrittore e, di conseguenza, nei *Mémoires d'outre-tombe*.

Certamente, per Chateaubriand, l'Italia fu soprattutto Roma (aggiunto un po' di Napoli e, com'egli scrisse subito dopo il suo primo passaggio da Venezia, un po' di Firenze): la Roma delle pittoresche e patetiche rovine e dei monumenti augusti, chiusa, tutta sola, nel cerchio dei suoi silenzi e dei suoi miraggi. Venezia non fu che un episodio o, più esattamente, due episodi, situati in due momenti assai lontani, anche psicologicamente, l'uno dall'altro.

René, dunque, vede per la prima volta la *cité-fée* il 23 luglio dell'anno 1806, trentottesimo *aetatis suae*. Era accompagnato dalla moglie e dal suo famoso valletto Julien, vestito press'a poco all'orientale; a Venezia faceva breve tappa, impaziente com'era di riprendere il viaggio verso la Grecia, Costantinopoli, Gerusalemme, l'Egitto, Tunisi, la Spagna. (Andava in cerca di spunti paesaggistici e d'ambiente per i suoi *Martyrs*; che usciranno tre anni dopo). Perciò non ebbe tempo né voglia d'entrare in contatto di anima con la città a cui era temporaneamente approdato; non guardò e, naturalmente, non vide nulla: nulla che meritasse ammirazione e particolare ricordo. La fata non ebbe modo di esercitare i suoi incantesimi, lo lasciò indifferente, anzi un po' infastidito. Buono che qualche simpatico incontro personale

venne a correggere la triste impressione generale: dice infatti in una lettera a Madame Talaru di aver trovato « autant d'amis à Venise qu'à Paris », e di avervi conosciuto una nuova traduzione e un nuovo traduttore del *Génie du Christianisme*.

Nondimeno, a dispetto di queste avventurose amicizie, al quarto giorno dal suo arrivo, il 28 luglio, s'imbarcava per Mestre, prendendo commiato (verisimilmente a ciglio asciutto) dalla signora Chateaubriand e da Venezia; da Mestre proseguiva subito, col suo fido Julien, verso Trieste e il tanto desiderato Oriente. (Il suo itinerario, dirà strambamente molto più tardi, e proprio durante il suo secondo soggiorno a Venezia, era dal porto di Desdemona al porto di Ximena).

È noto che da Trieste scrisse una lunga lettera all'amico Bertin, a Parigi, riassumendo le sue impressioni veneziane; e che il Bertin, riassumendo a sua volta la lettera, ne cavò un articolo per il « Mercure de France », il quale lo pubblicò immediatamente, con la firma di Chateaubriand, s'intende. La sola meraviglia, non già ammirazione, espressa dal difficile viaggiatore era per il numero stragrande di monasteri sorgenti sulle isole della laguna. Tutto il resto gli era parso, su per giù, qualunque, se non pure, detestabile.

L'articolo suscitò scalpore, naturalmente, nella bella società veneziana, tanto che una finissima signora (oggi diremmo, intellettuale), la contessa Giustina Renier Michiel, sentì il bisogno di rispondere, e rispose infatti, per le rime e in buon francese, dal « Giornale dell'Italiana Letteratura » che si pubblicava a Padova. « Vous dédaignez même son ciel » cioè il cielo di Venezia; voi enunciate delle tesi impossibili: « non, ce n'est pas contre nature, c'est au-dessus de la nature que Venise s'est élevée ».

Tutto sommato, come ognuno vede, questa prima *rencontre* fu assai *malencontreuse*...

Passarono ventisette anni, durante i quali Chateaubriand ebbe da pensare ad altro che a Venezia. Soltanto nel 1833, mese di agosto, ricevuto un amabile invito dalla duchessa di Berry, proprietaria d'uno dei più bei palazzi sul Canal Grande, decise di ritentare l'avventura veneziana: chiamiamola così.

Ora egli è sui suoi sessantacinque, è quasi un vecchio; è, senza quasi, un deluso, uno che ha fatto il giro di tutte le cose belle del mondo, amori,

onori, splendori, e sa che tutto è vanità, e, nondimeno, continua a desiderare ardentemente i beni della terra, resta cioè, nel fondo, un inguaribile illuso e, innanzitutto, un orgoglioso senza pace.

Questa volta, a Venezia, non solo avrà occhi per vedere, ma anche cuore aperto e fantasia sveglia per sentire tutti gl'incanti della città, per amarne la bellezza fragile e visibilmente caduca, anzi per partecipare della sua tristezza di basilissa spodestata e piegata a servitù. Venezia tanto più lo tocca quanto più gli sembra somigliare al paesaggio interno della sua propria vita, quanto più gli appare fatalmente promessa alla morte. « Vous aimez à vous sentir mourir avec tout ce qui meurt autour de vous »: sono parole dei *Mémoires* (parte IV, libro VII); parole che esprimono sinteticamente il senso profondo di questo secondo incontro di René con Venezia, talmente differente dal primo da poter essergli contrapposto.

Venezia scoronata, decaduta, morente era (quasi non occorre ricordarlo) un luogo comune della letteratura romantica, specialmente francese. Da Madame de Staël, che già nel 1805 aveva scelto la pur sempre splendida città a teatro della straziante separazione di Corinne da Oswald, e perciò l'aveva velata di nero, dal Nodier, dal Lefèvre, dal Delavigne, fino al Brizeux e all'impoetico Barbier (« Enfin Venise au sein de son Adriatique / expire tous les jours comme une pulmonique »), fino al Lamartine, che nel suo discorso di ricevimento all'Académie, anno 1830, scriveva lapidariamente: « Venise est à elle-même son tombeau »; dal principio del secolo, insomma, fino al '30 la letteratura francese risuona di lamentazioni funebri e di non meno luttuose dichiarazioni d'amore all'indirizzo della bella sventurata.

Ci fermiamo al '30 perché, come già detto, Chateaubriand viene (riviene) a Venezia nel '33; e quel che poi segue, a cominciare dalla drammatica vicenda di Musset e della Sand, ch'è del '34, non entra nel nostro discorso in quanto non può avere influenzato il nostro René. Vi deve entrare, invece, e vi entra di prepotenza, Lord Byron, che nella sua ode celeberrima *To Venice* aveva, fin dal 1816, profetizzato lo sprofondamento della città nelle sue stesse acque; e vi entra pure, per ragioni di servizio, un letterato (francese questo) di secondo piano: l'autore dei *Voyages historiques et littéraires en Italie pendant*

les années 1826, 1827 et 1828 (editi nel 1831): Antoine-Claude Pasquin, più noto sotto il nome di battaglia di Antoine Valéry.

« Le Valéri [sic] est un très bon guide », scrive Chateaubriand alla signora Récamier, da Venezia, il 12 settembre di quell'anno '33. Su Venezia infatti, il Valéry aveva scritto cose affettuose, meditate e notevolmente esatte nel primo volume dei *Voyages* (cinque volumi complessivi). La chiamava « cette Palmyre de la mer », e sollecitava i forestieri, specialmente i suoi compatrioti, a venire a vederla prima che sparisse del tutto. Non diceva questo per produrre un certo effetto sui lettori: lui stesso aveva constatato *de visu*, in tre visite successive, il continuo abbassarsi del suolo e il crescere delle acque: fenomeno di cui oggi nessuno, purtroppo, dubita più, benché la minaccia non sembri imminente come sembrava al mio buon omonimo. « Il faut donc se hâter de visiter Venise et d'aller y contempler ces tableaux du Titien, ces fresques [?] du Tintoret, et de Paul Véronèse; ces statues, ces palais, ces temples, ces mausolées de Sansovino et de Palladio prêts à disparaître ». Se la profezia di Byron poteva esser letta in chiave di metafora, questa del Valéry, fondata sui dati di un'osservazione diretta benché non rigorosamente scientifica, doveva esser presa alla lettera...

Chateaubriand tuttavia non se ne lasciò impressionare e durante il suo breve soggiorno, una quindicina di giorni o poco più, godette oltre che dell'effusa dolcezza e malinconia del paesaggio lagunare e dell'aspro squalore del Lido (consolato peraltro dalla presenza del mare), delle stupende prospettive cittadine e delle folgoranti opere d'arte, specie di pittura, nascoste nelle chiese e nelle sale dell'Accademia. Godette pure, né poteva essere altrimenti, della gradevole compagnia di nobili dame e signori incontrati nei salotti illustri di Isabella Teotochi Albrizzi e di Marina Querini Benzon.

La Teotochi, greca di nascita, grande figura della vita culturale veneziana, è, al momento dell'incontro « une vieille dame », depositaria di molti segreti del tempo andato; segreti di cui non fa mistero, parlandone anzi con evidente compiacimento, « l'air un peu moqueur ». La Benzon, che in giovinezza aveva brillato come stella di prima grandezza, nella sua qualità di « biondina in gondoletta », era anch'essa una vecchia signora, ma non aveva

nulla perduto del suo brio malizioso. Con l'una e con l'altra Chateaubriand ama parlare specialmente del Byron, che ora, a Venezia, è per lui un fantasma onnipresente e un poco ossessivo.

Ricordiamo: Byron, più giovane di vent'anni di René, aveva soggiornato a Venezia dal 1816 al '19; nel '24 era andato in Grecia, a combattere per l'indipendenza di quel paese, ma era morto, a Missolongi, per un improvviso attacco di febbre maligna. A Venezia aveva vissuto una vita appassionata e tempestosa, che gli aveva ispirato, tra l'altro, le due tragedie « veneziane », *Marin Faliero* e *I due Foscari*. A Venezia, e proprio nel salotto della « biondina », aveva conosciuto Teresa Guiccioli, il suo grande amore italiano.

Chateaubriand era curioso di conoscere i particolari di quella vita in certo senso esemplare; chiedeva notizie sulle « sultanes » del poeta (la Marianna e la Margherita), sulle sue prodezze di nuotatore e sulle sue furiose cavalcate al Lido. La Teotochi Albrizzi e la Benzon non erano averse d'informazioni, attinte direttamente dai loro ricordi personali. La prima gli confidava, che il grande Giorgio, claudicante per malformazione naturale, era « malheureux de sa jambe » e che perciò, entrando nei salotti, strisciava lungo i muri; l'altra non esitava a definirlo un attore, un commediante: « il ne se perdait jamais de vue ». A proposito di questa conversazione (o di una di queste conversazioni) di Chateaubriand con Marina Benzon, mette conto di citare un breve passo che aggiunge al racconto una felice nota di ambiente. Due signore che si trovavano vicine, a portata di voce, erano anch'esse, pare, interessate all'argomento: « La dame noire prêtait l'oreille à notre conversation, la dame rose écoutait avec ses yeux ». (Bello!).

Terzo personaggio femminile di grande formato, con la Teotochi e la Benzon, la contessa Mocenigo. (Ma erano poi contesse tutte.) Chateaubriand l'aveva già conosciuta, a Parigi, in altro tempo, quando essa aveva condotto lassù, i suoi due « petits doges » per prepararli a entrare più tardi nell'esercito « au service du soldat impérialisé ». Ora viveva ritirata e quasi nascosta in un angolino del suo immenso palazzo, « del suo Louvre ». Anche qui qualche caratteristica battuta di conversazione mondana: « Madame, vous êtes plus jeune que jamais. – Monsieur, vous ne vieillissez pas ». Lui e lei

non potevano non sentire, diciamo, il dramma della senescenza; ma ci giocavano sopra, non senza una punta di civetteria.

E veniamo alla Zanze, che, per merito del suo Pellico, vince la concorrenza delle grandi dame, conquistando per sé un maggior numero di pagine e una più cordiale attenzione. Superfluo parlare della popolarità de *Le mie prigioni* presso i contemporanei: del valore e della forza di persuasione e di commozione di quel libro unico. Chateaubriand viene (riviene) a Venezia già preparato a incontrarvi, insieme con l'ombra sdegnosa di Lord Byron, l'umilissima *geôlière* del poeta « carbonaro ». Giunto sul posto, va infatti a visitare la stanza di Palazzo Ducale dove il prigioniero fu rinchiuso in attesa di essere avviato agli orrori dello Spielberg. Egli nota subito che la stanza non fa parte dei Piombi famigerati, e che dalla finestra si può godere una bellissima vista. La Zanze del Pellico, tutti l'hanno a mente, non era una bellezza, ma possedeva la freschezza e la grazia della sua giovanissima età. Aveva, in particolare, delle belle braccia che il povero prigioniero sentì qualche volta allacciarglisi al collo. (« Vi prego, Zanze, non m'abbracciate mai più »: è Chateaubriand che cita, in italiano).

Quanti anni aveva allora la ragazza? Discussione, alla presenza dell'ospite, tra lei e la « siora Antonia » sua madre: questa affermando che la piccola ne aveva quattordici, lei ostinandosi a non denunciarne più di dodici. Certo è che, al presente, ne ha tredici di più, dato che le prigioni « veneziane » del Pellico risalgono al 1820. Sposa, madre di tre figli, due dei quali peraltro morti in infanzia, essa è ora in attesa di un nuovo evento. Il colloquio di lei col forestiero ha un certo interesse perché il forestiero è Chateaubriand. Il quale, dopo aver registrato le battute in dialetto veneziano della Zanze e dei suoi genitori (registrazione così poco fedele sotto l'aspetto ortografico e anche lessicale da riuscire talvolta quasi incomprensibile), conclude testualmente così « Telle est la puissance du talent: Pellico a prêté à sa consolatrice *bruttina*, qui chassait si bien les mouches avec son éventail, un charme qu'elle n'a peut-être pas: la Siora Zanze est un ange d'amour quand, après avoir baisé un verset de la Bible, elle dit au prisonnier: toutes les fois que vous relisez ce passage je voudrais que vous vous souvinssiez que j'y ai imprimé un baiser... ». Del resto, anche per lui, Chateaubriand, la nuova Zanze ha,

nella sua quasi bruttezza, una certa grazia che, specie quando si accalora a parlare, la fa quasi bella. Questo ritrattino della Zanze è, e mi par da notare, di un carattere e tono realistico che assai di rado si manifesta nell'opera del primo dei grandi romantici di Francia.

Di schietto accento e gusto romantico sono invece molte altre pagine di questo libro veneziano dei *Mémoires*; come, ad esempio, quelle che descrivono il cimitero di San Cristoforo e, con particolare simpatia, quello degli ebrei, sperduto nelle solitudini del Lido. Altro atteggiamento romantico (d'ordine morale, anzi moralistico) è nella condanna ch'egli pronuncia contro Rousseau e Byron in quanto falsi poeti d'amore e per ciò stesso profanatori del vero amore. Nati entrambi « infelici », essi descrivono per i loro lettori, cioè per far colpo sul pubblico, i tormenti di Saint-Preux e del giovane Harold, mentre per proprio conto cercano il piacere, e quello soltanto, tra le braccia di Zulietta (la mercenaria di cui Jean-Jacques parla in una pagina famosa delle *Confessions*: quella che dà un prezioso consiglio al suo amico occasionale: « Zaneto, lassa star le done e studia la matematica ») e di Margherita e di Marianna (le due « *Vénus payées* » di Byron). Vero amore è, ben s'intende, quello ch'egli, René, sente ed esprime per la sua divina Récamier; della quale, giust'appunto, può contemplare nel salotto della contessa Mocenigo un parlante ritratto scolpito nel marmo da Antonio Canova.

Quanto alle altre delizie veneziane, cioè ai godimenti puramente estetici offerti dalla meravigliosa città, son da sottolineare certe notazioni, per così dire, improvvisate che ci danno prova della sua viva partecipazione, del suo sentire con trasporto la bellezza di ciò che lo circonda. Venezia, nel suo insieme, realizza « *les caprices d'un rêve* », i giochi di una immaginazione orientale; a Venezia « *les brises voluptueuses* » e « *la séduction du ciel* » (di quel cielo che nel 1806 non era piaciuto al frettoloso viandante) ci rendono obliosi perfino dei doveri o, meglio, delle esigenze della « *dignité humaine* ». Ora, questa meraviglia di città muore, non v'è dubbio; ma muore « *saluée par toutes les grâces et tous les souris de la nature* ». Al tramonto essa è come una bella dama che, seduta sulla riva del mare, « *va s'éteindre avec le jour* ».

Poi ci sono, oggetto di sempre nuovo stupore, le architetture superbe, delle quali Leopoldo Cicognara, nuovo amico dello Chateaubriand, conosceva e insegnava ritmi, misure e storie particolari; ci sono i Frari (dove da poco è stata scoperta o piuttosto rimessa in luce l'*Assunta* di Tiziano), e i Santi Giovanni e Paolo, e l'Arsenale (con citazione di Dante nel testo italiano), e l'isola di San Michele che allora era un giardino « rempli de fleurs » e di giovani monacelle (con citazione, in traduzione francese, del Manzoni, *Adelchi*, atto IV, scena I: « Heureuses celles qui ont pris le voile saint avant d'avoir arrêté leurs yeux sur le front d'un homme »). E c'erano, dopo tutto, anche le gondole, che a lui, come a tanti altri, suggerivano l'idea del « cercueil », mentre, quasi a contrasto, i gondolieri « ces fils de Nérée », gli parevano allegri e contenti. Penso che probabilmente sarà stato un « figlio di Nereo » anche quel giovanotto che a un certo punto compare, in coppia con una ridente portatrice d'acqua: « Elle semblait lui dire à la face de Dieu et à la barbe du genre humain: Je t'aime à la folie ». Noteremo infine una bizzarra digressione sulla favoleggiata parentela tra Veneziani e Bretoni: digressione che gli strappa un grido d'amore per la città adriatica: « Je cherchais, en me réveillant, pourquoi j'aimais tant Venise, quand tout à coup je me suis souvenu que j'étais en Bretagne ... ». Era in Bretagna, cioè tra i suoi Bretoni, per ciò che, secondo una voce raccolta da Strabone, i Veneti sarebbero discesi in Italia, ai tempi di Cesare, partendosi appunto dalla penisola armoricana.

Il libro si chiude su una *Réverie au Lido* in cui tornano a dominare i motivi della malinconia (« le vague de la tristesse de René »), della decadenza e diminuzione fisica di ogni vita, nell'inarrestabile andare del tempo, e, per adoperare, noi, una parola del Leopardi, dell'inevitabile appressamento della morte.

Sono pagine assai belle, in cui la sontuosità verbale di Chateaubriand (la *phrase* che dava tanto fastidio al giovane Stendhal) è giustificata e, direi, autenticata dalla verità e intensità del sentimento.

È la mattina del 17 settembre: « Il n'est sorti de la mer qu'une aurore ébauchée et sans sourire... Le reflux avait laissé le dessin de ses arceaux concentriques sur la grève ». Il passeggiatore solitario (Rousseau può essere

disprezzato, per la sua « vulgarité », ma non mai dimenticato) rivolge delle parole d'amore alle onde, « ces berceuses de sa couche », evoca ricordi marini lontani, paurosamente lontani (« sous quel amas de jours suis-je donc tombé? »). Poi scrive sulla sabbia un nome, che non può essere altro da quello della sua beneamata Récamier: Juliette. E ristà ad osservare il movimento delle piccole onde che, avanzando e ritraendosi, a poco a poco cancellano quel nome « consolatore »: « Ce n'est qu'au seizième déroulement qu'elles l'ont emporté lettre à lettre et comme à regret: je sentais qu'elles effaçaient ma vie ».

Quelle onde che sembravano cancellare lui in persona erano le stesse che lentamente seppellivano Venezia. Di qui un'ultima apostrofe alla città, ora, amatissima; apostrofe e meditazione. « Venise ! nos destins ont été pareils ! mes songes s'évanouissent à mesure que vos palais s'écroulent; les heures de mon printemps se sont noircies comme les arabesques dont le faite de vos monuments est orné ! Mais vous périssez à votre insu; moi, je sais mes ruines; votre ciel voluptueux, la vénusté des flots qui vous lavent me trouvent aussi sensible que je le fus jamais. Inutilement je vieillis; je rêve encore mille chimères. L'énergie de ma nature s'est resserrée au fond de mon cœur; les ans, au lieu de m'assagir, n'ont réussi qu'à chasser ma jeunesse extérieure, à la faire rentrer dans mon sein. Quelles caresses l'attireront maintenant au dehors pour l'empêcher de m'étouffer? Quelle rosée descendra sur moi ? ».

Il vecchio René, che così appassionatamente cantava davanti al mare, si conosceva bene. Attendeva ancora e sempre carezze e rugiade; né rifiutava, certo, i felici inganni, i fumi inebrianti dell'orgoglio, se paragonava il proprio destino a quello di una città ch'era stata per mille anni uno dei più gloriosi imperi del mondo.

L'orgoglio era, infine, il suo peccato capitale; ed egli lo confessava volentieri, anche adoperando talvolta il duro sinonimo di vanità. In queste stesse pagine veneziane dei *Mémoires* si legge il racconto di una grande festa religiosa che si svolge in piazza San Marco. Ebbene: le belle signore che affollano i quattro caffè, il Florian, il Quadri, il Leoni e il Sutil, non hanno occhi che per lui, il vecchio René. Anzi, come gli fa credere l'amico Barto-

lomeo Gamba, il celebre bibliografo, esse s'erano raccolte lì in così gran numero soltanto « dans l'espérance de *le* voir ». Io prestavo poca fede, commenta lo scrittore, a queste « pantalonnades de la flatterie italienne, de qui pourtant ma vanité se rengorgeait, mais mon humble instinct [quello che altrove egli chiama stupendamente « instinct de raison »] l'emportait sur ma grandhomie: M. du Corbeau au lieu de chanter, fut saisi de frayeur; je me hâtai de fuir par timidité, défiance de moi, horreur des scènes, goût d'obscurité et de silence ... ».

Questo passo, che sotto l'urto di tante contraddizioni rivela tanta e così profonda verità, mi pare di essenziale importanza per la conoscenza di Chateaubriand uomo e scrittore. Esso appartiene al capitolo XV del libro « veneziano » dei *Mémoires*. (Edizione a cura di Maurice Levaillant in *Deux livres des Mémoires d'outre-tombe*, Parigi 1936).

KAFKA: LETTERE A FELICE

di

Rodolfo Paoli

Che scrittore sorprendente è Franz Kafka! A quarantaquattro anni dalla sua morte compare un libro che è destinato a mutare un po' l'immagine che, sia i lettori comuni, che gli esperti — o almeno molti di loro — si erano fatti di lui: queste *Lettere a Felice* (*Briefe an Felice* nell'ambito dei *Gesammelte Werke* preparati da Max Brod, ma curate da Erich Heller e Jürgen Born, precedute da una introduzione del primo e da due succinte ma efficaci presentazioni del secondo, S. Fischer editore, Francoforte sul Meno, dicembre 1967). Sono più di 750 pagine fitte (a volte 40 righe per pagina!) e non possono essere sbrigate con la comoda aggiunta: « una nuova testimonianza della mentalità di Kafka ». Anche se questa viene naturalmente confermata, c'è qualcosa di nuovo e importante che viene a completare la figura di uno scrittore troppo diversamente interpretato e spesso travisato.

Prima di tutto alcune precisazioni: come mai queste lettere vengono pubblicate solo oggi? L'ultima di esse è del 16 ottobre 1917; Felice Bauer, che era stata due volte fidanzata con lui, deve aver avuto un presentimento del valore delle lettere dello scrittore se, dopo essersi sposata, dopo esser emigrata prima in Svizzera, poi in America si decise a passare tutto quel che aveva alla casa editrice Schocken di New York nel 1955. Ella moriva nel 1960. Forse si è voluto attendere la sua fine prima della pubblicazione delle *Lettere*. C'è anche da dire che al gruppo di missive che ella possedeva si era aggiunto nel frattempo non solo il piccolo contributo delle lettere dei familiari (specie della madre di Kafka) ma anche quelle di Grete Bloch, una giovane amica che ebbe nel periodo di intervallo tra i due fidanzamenti il ruolo di mediatrice e che poi scomparire nel carteggio. Ma lo scrittore praghese aveva acquistato molta confidenza con questa signorina Bloch e si sfogava nelle lettere a lei dirette con una grande immediatezza. Fu chiamata anzi come testimone, insieme alla sorella e allo scrittore Ernst Weiss, in quella specie di « tribunale » che venne formato in un albergo berlinese, da Felice Bauer e che portò poi alla prima soluzione del

fidanzamento. Una notizia pervenuta solo a Max Brod ha per un momento messo un po' il campo a rumore, specie tra i biografi. Grete Bloch aveva messo al mondo un bambino proprio nel 1914, e non se ne conosceva il padre. L'unico a poter dare qualche delucidazione in proposito sarebbe oggi Brod, che è ormai morto. Qualcuno ha pensato che questo figlio fosse di Kafka. (C'è una specie di preoccupazione, in alcuni studiosi, di trovare a questo scrittore un figlio a ogni momento). Ma, poiché Felice era al corrente della cosa, sembra assai strano che, in seguito a questo fatto, non sia intervenuta una rottura tra le due donne; che anzi la loro amicizia sia continuata sino al principio della nuova guerra mondiale, quando Grete Bloch andò apposta in Svizzera per affidare all'amica le lettere che le aveva scritto Kafka, quasi presaga della orribile fine che doveva toccarle, colla invasione tedesca in Italia e il suo trasporto in un campo di concentramento in Germania o in un campo di sterminio. Quanto alle lettere delle due donne a Kafka, per ora nessuna traccia; forse gli archivi, quelli almeno che non sono andati bruciati, consentiranno in futuro qualche nuovo contributo, specie per le lettere indirizzate alla sorella Ottla, la più vicina allo scrittore, ma non sembra di poter sperare molto di più. Ed è un peccato perché un colloquio è sempre più di un soliloquio, anche se questo è tenuto da un uomo che era maestro in questa forma e che anzi, si può dire, non ha fatto altro nella sua opera che «affondare il coltello nella sua carne».

Chi era questa Felice Bauer, che già era comparsa nei libri prevalentemente biografici di Max Brod e di Klaus Wagenbach, mentre le vicende esteriori sono parse tanto importanti da attirare l'attenzione di uno scrittore come Elias Canetti⁽¹⁾? Era una ebrea di Berlino, capitata per caso a Praga in casa di Brod. Kafka e lei erano stati insieme per una mezz'ora e questa bastò allo scrittore per iniziare una corrispondenza che si venne facendo giorno per giorno più fitta — sino a tre lettere al giorno — e sfociò poi in un primo fidanzamento, annunciato ufficialmente sul giornale, con partecipazione completa delle due famiglie. A prima vista questa parrebbe una cosa impossibile per Kafka, mentre era normale per gli altri esseri umani, specie in quell'epoca.

Kafka non era un tipo di avventuriero, di Don Giovanni, per quanto, a contare le donne con cui fu in rapporto si veda che non era poi quel pezzo di marmo che alcuni vorrebbero immaginare che fosse. Si trattò dunque del classico «coup de foudre»? Se c'è una personalità da cui ci si sarebbe potuto aspettare meno un fatto di questo genere, è proprio quella di Kafka. Eppure, seguendo via via l'epistolario si giunge alla conclusione che i due futuri fidanzati non si sono visti più di una mezz'ora prima di avvicinarsi e approssimarsi al matrimonio. Cosa aveva di straordinario questa donna? Dopo averci pensato a lungo direi: proprio nulla. Era piacente, forse simpatica, ma le sue qualità umane non superavano la media delle donne del suo tempo. Come mai un giudizio così apparentemente severo su di lei? Gli è che ella non si rese minimamente conto di chi fosse veramente Kafka

⁽¹⁾ Vedi E. CANETTI: *Der andere Prozess*, in «Die Neue Rundschau» LXXIX (1968), n. 2 e 3, pag. 195, ora in un volumetto dello Hanser Verlag, Monaco 1969.

— e ammettiamo che nel 1912 era più difficile di oggi immaginarlo. Ma le lettere, gli espressi, le cartoline, i telegrammi che le giungevano con una specie di ossessiva frequenza dovevano pur dirle che si trovava dinanzi a un essere eccezionale, che aveva bisogno di una comprensione eccezionale. Felice pensò che tutto si sarebbe accomodato poi; che le affermazioni perentorie del suo fidanzato fossero come quelle di tanti uomini che vengono dimenticate il giorno dopo le nozze. Non ebbe l'intuito di sentire quanto il giovane Kafka si tormentava e tormentava lei, solo per salvare l'unica cosa che gli premeva nella vita: la letteratura, l'arte. Questo vien detto cento e cento volte nelle lettere ed in maniera inequivocabile. Le citazioni sarebbero innumerevoli — e del resto non mi è capitato mai di mettere in rilievo tante volte una frase, un periodo in un libro di qualche importanza, come in questo. La ricchezza del materiale, di quel che si può dire a questo proposito è tale che se ne potrebbe fare un volume. Lasciar fuori qualche passo sarebbe una menomazione. Mi limiterò qui ad accennar solo a qualche affermazione che mi ha colpito, in un preciso senso, lasciando al lettore la possibilità di trovar echi nel seguito del volume. Già il 5 novembre 1912, quando ancora non dava del tu a Felice affermava: «Può darsi che quel che scrivo non valga niente, ma allora con assoluta sicurezza e senza dubbio è certo che anche io non sono assolutamente nulla. Se mi risparmio in questo, in verità, non mi risparmio ma mi uccido»⁽¹⁾. La sua indipendenza di fronte all'amata, va sino ai particolari più insignificanti; ha appena chiesto e ottenuto da Felice di darle del tu — e subito alla fine della lettera dell'11 novembre 1912 scrive: «Devo firmare con «il Tuo»? Nulla sarebbe più falso. No, io sono mio ed eternamente legato a me; così sono e così devo cercare di cavarmela». (*B.a.F.* pag. 89). Il che non toglie che poi nelle lettere successive egli si sia firmato: «il Tuo Franz». È il continuo gioco delle contraddizioni che si incontra in queste lettere a dimostrarci ancora una volta, se ce ne fosse bisogno, che lo scrittore praghese vuole e disvuole nello stesso momento, è ambiguo nella vita, come, sino a un certo punto lo sarà nell'opera nel senso che alle sue immagini, alle sue vicende, ai suoi romanzi occorre sempre attribuire una polivalenza che ne rende difficile la comprensione al lettore comune, e ancor più agli esperti.

Ma ci sono altri particolari che vengono o rivelati o confermati da queste lettere. Kafka era vegetariano; ma non per il mito della «non violenza» o per orrore soltanto della crudeltà esercitata sugli animali. Era convinto che il vitto senza carne facesse dimagrire e rendesse più agile la persona e la mente e soprattutto non procurasse il mal di denti. Questo può parer strano ma è affermato in maniera perentoria. Del resto la vita dello scrittore è regolata in modo abbastanza inconsueto, almeno nei primi anni. Si alza la mattina presto, fa colazione e va in ufficio; tra i tre pasti non mangia né beve mai; non fuma né usa alcoolici⁽²⁾; torna a casa, mangia alle 2 e mezzo come gli altri, ma carne «meno che

⁽¹⁾ *Briefe an Felice*, pag. 76, citato da ora in poi *B.a.F.*

⁽²⁾ *B.a.F.*, pag. 109.

meno ». Poi passeggia, torna all'ufficio e quando ha finito il lavoro cena a casa, con latte, legumi e frutta. Poi immediatamente a letto sino alle una. Se può a quell'ora scrive. Poi alle 4 o alle 5 si ributta a letto, sino a che non si deve rialzare per l'ufficio. Questo è il suo tormento; per guadagnare si occupa in una società di assicurazioni e cogli anni diviene un esperto tanto che lo mandano a volte nelle zone vicine a rappresentare il direttore. Non c'è cosa che Kafka riesce a rappresentare nelle lettere in maniera più ostile di questo lavoro d'ufficio. Pensa spesso di andare in pensione o di prendersi un anno di licenza. Ma ad aggravare le cose interviene la guerra del 1914-18. Egli non viene richiamato sotto le armi, perché dichiarato indispensabile; ma verso la fine del 1916 pensa davvero di presentarsi alla visita, sperando che la vita militare gli possa dare nuova salute, tanto gli è insopportabile la vita d'ufficio. Quando attende le lettere di Felice (come faceva la poveretta a rispondere tutti i giorni e le notti? Anche lei lavorava...) diventa irascibile, segue i passi del postino, a casa, come in ufficio; appena ha una sua lettera la tiene in tasca dopo averla letta, come un talismano. Poiché la posta non funziona sempre alla perfezione i ritardi lo mettono in apprensione, gli fanno vivere ore angosciose, lo inducono a sospetti ingiustificati. È un'abitudine di Kafka, si vede. Anche nelle lettere dirette a Grete Bloch, appena subentrata un po' di confidenza egli raccomanda di rispondere regolarmente, di scrivere qualunque cosa, ma di non mancare. A lungo andare non poteva durare e così un giorno Felice lo fece sospirare parecchio, giustificandosi evidentemente con una scusa o l'altra. Kafka comprese, accettò la pena ma subito dopo tornò all'attacco. Del resto lui non faceva che raccontarle quello che egli era veramente: un tormentato tormentatore, il cui unico scopo nella vita era scrivere. Arriva a volte a degli eccessi incredibili; a immaginare una vita da cenobita. Così nella lettera del 14 e 15 gennaio 1913 scrive: « Spesso ho pensato che il miglior modo di vivere per me sarebbe di trovarmi nel vano centrale di una cantina molto ampia e chiusa col necessario per scrivere e una lampada. Mi verrebbe portato da mangiare, ma il cibo dovrebbe trovarsi sempre lontano dal mio vano, al di là della porta più esterna della cantina. Il moto per andare a prendere il mangiare, in veste da camera, attraversando tutto il colonnato della cantina sarebbe la mia unica passeggiata. Poi tornerei al mio tavolo, mangerei lentamente e con cautela e ricomincerei subito a scrivere. Che cosa non sarei capace di scrivere! Da quali profondità non strapperei questo tesoro! E senza fatica! Perché la massima concentrazione non conosce la fatica. Solo che non riuscirei a resistere a lungo e al primo insuccesso, che può capitare anche in una simile situazione, cadrei in una grandiosa follia. Che ne pensi cara? *Ma non star lontana dall'abitante della cantina* ». (B.a.F. pag. 250).

Una bella prospettiva, davvero, per una ragazza che voglia sposarsi! Si badi che già prima egli aveva scritto a Felice l'11 novembre 1912: « Sono appena sano per me, ma non per il matrimonio e tanto meno per la paternità » (B.a.F. pag. 88) e a Grete Bloch confidava: « Felice mi vuol bene ma, secondo lei, questo non basta per un matrimonio, almeno

per un matrimonio con me; ella ha un timore invincibile di un futuro in comune; forse non riuscirebbe a sopportare le mie manie; non riuscirebbe a far a meno di Berlino; ha paura di dover rinunciare ad abiti ben fatti, di viaggiare in terza classe, di aver posti di secondo ordine a teatro e via di seguito». (*B.a.F.* pag. 508). Il bello è che proprio Kafka cerca per un periodo di tempo, subito dopo il fidanzamento segreto, di convincere Felice che egli è un essere strano che non può far a meno di seguire i suoi impulsi e di scrivere a ogni costo, anche a danno della sua salute e della felicità degli altri. Molto chiaramente scrive ancora a Grete Bloch, il 6 giugno 1914: « Ciascuno si solleva a suo modo dal mondo degli inferi, io collo scrivere. Perciò io mi posso tenere a galla solo collo scrivere, se è necessario, non col sonno e il riposo. Anzi io mi conquisto la quiete collo scrivere, piuttosto che lo scrivere colla quiete. » (*B.a.F.* pag. 595). E nella stessa lettera si nota un passo che varrebbe la pena di meditare quando si parla dell'arte di Kafka: « È inaccettabile per me la struttura meccanica della allegoria, che non è altro che allegoria e dice tutto quel che c'è da dire e non va mai nel profondo né vi ci trascina ». (*Idem*). Sarebbe bene meditare questa frase, dico, prima di arrischiarsi in una interpretazione filosofica e allegorica delle opere di Kafka, tutte, dalle novelle più brevi ai grandi romanzi incompiuti. E lo scrivere diventa a volte per Kafka una specie di operazione magica; in una lettera sempre a Grete Bloch dell'8 giugno 1914 si legge: « Da noi i genitori dicono di solito che dai figli si vede quanto si è vecchi. Ma quando non si ha figlioli, occorre accorgersene dai propri fantasmi e lo si nota tanto meglio. So che quando ero giovane, cercavo di attirarli; ma non venivano quasi, e io cercavo di attirarli ancora di più, perché mi annoiavo senza di loro, ma essi non venivano e io pensavo già che non sarebbero mai venuti. Per questa ragione spesso sono giunto al punto di maledire la mia vita. Più tardi però vennero, ma solo ogni tanto, erano come visite di alto rango, si dovevano far degli inchini, per quanto essi fossero molto piccoli; a volte non c'erano neppure, ma nell'aria pareva e suonava così, come se fossero loro. Più tardi ancora diventarono più grandi, venivano e restavano a loro piacere, delicate schiene di uccelli divenivano dorsi di giganti da monumento, venivano da tutte le porte e chiudevano quelle chiuse; erano in gran massa fantasmi senza nome; con uno si poteva combattere, ma non con tutti quelli che mi circondavano. Se scrivevo diventavano tutti buoni spiriti, ma se non scrivevo diventavano demoni e in mezzo alla loro folla tumultuosa si poteva solo levare una mano, per mostrare dove si era. Che poi la mano venisse lussata, non era mia responsabilità » (*B.a.F.* pag. 597). Se a volte mi veniva in mente la impostazione della « letteratura come vita » che Carlo Bo aveva proposto parecchi anni fa in una sua celebre conferenza, ora invece mi si proponeva chiaramente una interpretazione della letteratura come « operazione magica », direi positiva, nel senso che i fantasmi vengono trasformati, ridotti al silenzio solo dal lavoro dello scrittore.

Questo passo da solo basterebbe a dimostrare l'importanza di questo carteggio per una conoscenza più approfondita di quel creatore misterioso che fu Franz Kafka. E leggendo

attentamente il volume si trovano cento e cento passi che varrebbe la pena di citare. Si sente involontariamente di far loro un torto, perché o rivelano alcuni elementi nuovi nello spirito dell'autore o confermano in maniera più che autorevole quelli già noti attraverso i *Diari*, le *Lettere*, e le *Lettere a Milena*. Non è possibile dunque dare un'idea esatta di questa opera, veramente nuova, dello scrittore praghese. Una cosa però pare certa: egli ha voluto bene a questa donna, a Felice, come a nessun'altra. Lo confessa Kafka stesso in una delle ultime lettere, quella del 19 ottobre 1916: « Non posso credere che in una qualsiasi fiaba, si sia combattuto di più e più disperatamente per una donna come ho fatto io per Te, sin dall'inizio e sempre di nuovo e forse per sempre. Perciò Tu mi appartieni. » (*B.a.F.* pag. 730). C'è a questo proposito una testimonianza tratta dalla *Biografia* di Max Brod, che non avendo una particolare simpatia per Felice Bauer è tanto più importante e credibile. Alla rottura del fidanzamento, rottura ormai definitiva, appena lasciata Felice « Kafka venne direttamente da me, in mezzo alla confusione dell'ufficio; si mise a sedere accanto al mio tavolo da scrivere, sopra una seggiolina, riservata a coloro che presentavano delle richieste, a pensionati e debitori [Brod era impiegato postale]. E qui si mise a piangere, dicendo tra i singhiozzi: "Non è terribile che una cosa simile sia potuta avvenire?" ». Le lacrime gli rigavano le guance, io non l'avevo visto mai così sconvolto, così privo di controllo, e non l'ho più visto così salvo quella volta ». (M. Brod, *Franz Kafka*, Praga 1937, pag. 204). Oggi possiamo misurare meglio le ragioni per cui quelle lacrime scorrevano.

Nelle ultime lettere, quando pareva che si preparassero le nozze, il tono del discorso cala di intensità; ma non tanto che non vi si colgano accenti importantissimi, specialmente quando nella notte dal 9 al 10 agosto 1917 Kafka ebbe una emottisi, la prima manifestazione violenta di quella forma tubercolare che doveva condurlo poi nel volgere di pochi anni alla morte. Per quanto l'emottisi non sia sempre stata in passato una manifestazione mortale (oggi non lo è più per nulla), Kafka era convinto di avere un male peggiore, diremmo oggi, che si abusa di questa parola, « metafisico ». Così scriveva a Felice infatti il 1º ottobre 1917: « Ti voglio confidare un segreto, a cui momentaneamente neppure io credo (per quanto l'oscurità che cade lontano intorno a me quando tento di lavorare o di pensare, forse me ne potrebbe convincere) ma che pure deve essere vero: io non guarirò più. E proprio perché non è una forma di tubercolosi, che si cura stando in un lettuccio e di cui si può guarire, ma un'arma, la cui estrema necessità esiste sinché rimango in vita. E tutt'e due non possono esistere » (*B.a.F.* pag. 757). Ora si pensi alle preoccupazioni che Felice aveva avuto già prima, si considerino queste parole non certo incoraggianti, ma profetiche dello scrittore e si capirà che la sua amata sentì, per la propria difesa, il diritto di staccarsi da lui. Fu un addio triste, pacato, pieno di una intima poesia che non può fare a meno di colpire. Ascoltiamone alcuni accenti nell'ultima lettera di Kafka a Felice: « La sua [di Brod] affermazione di una mia "felicità nella infelicità" va al di là di me stesso ed è una forma di critica di un contemporaneo. Non mi ricordo se egli non l'ha già scritto



1 - Gustave Courbet: *La dame au podoscope* (1855)



2 - Gustave Courbet: *La dame de Francfort* (1858)

in un saggio, ma la porta da tempo in sé. Comunque egli la usi: sarà una affermazione, un lamento, un richiamo di estrema gravità – forse ha ragione, ma non la deve considerare, come invece volentieri fa, come un'accusa, un rimprovero. “ Esser felici nell'infelicità ” il che significa poi “ esser infelici nella felicità ” (ma forse la prima espressione è quella decisiva) fu forse il detto, con cui venne impresso il segno sulla fronte di Caino. E vuol dire non riuscire ad andare più al passo col mondo, vuol dire che colui che porta questo segno, ha distrutto il mondo e, ormai incapace di renderlo a nuova vita, viene inseguito tra le sue rovine. Non è certo infelice, perché la infelicità è legata alla vita e questa egli l'ha distrutta, ma con occhio anche troppo chiaro vede quel che in questa sfera significa qualcosa di simile alla infelicità ». (*B.a.F.* pag. 758). E, riferendosi alle parole di Kant sulla pace dei popoli, dopo avere affermato di non conoscere questo filosofo conclude: « Qui la pace è solo quella che si augura alla cenere » (*Idem* pag. 579).

Di questo libro si è naturalmente parlato già a lungo in Germania e anche in Italia. Nel n. 232 della rivista *Merkur* Erich Heller aveva già pubblicato la sua, per verità non sempre convincente, Introduzione alle lettere. Si fa ancora uno scrupolo e si giustifica di aver messo in pubblico questi documenti, quasi che sentisse ancora l'eco dei rimproveri mossi a suo tempo a Max Brod per la pubblicazione delle opere inedite di Kafka. È una questione ormai superata e ci stupisce che lo studioso tedesco ci torni sopra. Diceva Brahms che quando un uomo (o una donna) diventano celebri, devono sopportare il peso della curiosità dei contemporanei e tanto più dei posteri. Sia coi grandi torsi di romanzo che cogli altri inediti Brod ha reso un servizio alla cultura tedesca, così come lo ha fatto chi ha consentito la stampa di queste lettere. Un profilo dello scrittore, completamente nuovo, salta fuori da questo volume, benché dopo le *Lettere a Milena*, bellissime, ma molto diverse di tono, c'era da aspettarsi molto meno di quel che le *Lettere a Felice* ci hanno poi dato. C'è un buon articolo del vecchio Willy Haas⁽¹⁾ che ha conosciuto Kafka e non gli risparmia critiche, riconoscendo in lui a volte atteggiamenti sadistici e masochistici, poi una serie di recensioni, nessuna delle quali arriva a una interpretazione complessiva; si rimane allo stadio della presentazione. Da noi sono stati già stampati due piccoli saggi: uno di Bianca Maria Bornmann⁽²⁾ l'altro di Aloisio Rendi⁽³⁾. Nel primo, molto preciso e attento, che lascia da parte la biografia per cercar di trovare punti di riferimento a certe opere di Kafka, si consultano particolarmente, oltre ai testi, le *Lettere* e i *Diari*, con risultati molto felici, specialmente a proposito del *Verdetto* (*Das Urteil*), ormai generalmente considerato uno dei più puri esempi di narrativa espressionista. Nel secondo si ha una rassegna accurata di tutto

(1) W. HAAS: *Winseln und Zähneknirschen*, in « Die Welt der Literatur », 4-1-68.

(2) B. M. BORNMAN: *Le Lettere a Felice* di Kafka, in « Rivista di letterature moderne e comparate », vol. XXI, n. 4, dicembre 1968, Firenze.

(3) A. RENDI: *Briefe an Felice*, in « Studi Germanici », n. 17, febbraio 1969.

quel che è stato scritto recentemente sull'argomento, con osservazioni acute e informazioni anche preziose, sopra un possibile ritrovamento delle lettere scritte da Kafka alla sorella Ottla, la preferita della famiglia, come si è già accennato. Ma la messe delle osservazioni da fare è tale, che anch'io posso forse aggiungere qualcosa. Intanto il mio orecchio, abituato a leggere di continuo autori moderni, per informarne il pubblico italiano, pronto a faticare per intravedere il senso nascosto di certe forme poetiche e prosastiche, si è sentito subito conquistato dalla precisione, musicalità, chiarezza dello stile kafkiano. Sembra di leggere un classico. Solo qualche volta la *Bühnensprache* (il linguaggio che si parla sulla scena) viene interrotto da qualche accento più familiare come quando Kafka usa « paar Worte » (due parole) senza l'articolo consueto. Ma è solo una minuzia. In questo senso si potrebbero approvare le parole con cui Erich Heller comincia la sua Introduzione: « I canti seguenti sono opera di uno sconosciuto cantore d'amore della prima metà del secolo ventesimo » (*B.a.F.* pag. 9) ma non perché sia soltanto un Minnesänger sperduto nei secoli, ma perché il testo delle lettere è così perfetto che lo vedremo presto comparire nelle antologie scolastiche. Sono lettere d'amore un po' eccezionali, ma, come nella forma, nella sostanza, pure. Mai un'allusione sensuale che veli in qualche modo il discorso; sempre invece un tentativo di amare, di fondare un sodalizio umano, che era, come si può dire ora a maggior ragione, fortissimo nello scrittore praghese. Lo si conosce nei suoi racconti di uno stile conciso, rapido, preciso, quanto era a volte nebulosa o difficile la sostanza e, nei romanzi, la trama. In conclusione un documento che non si può più trascurare, anche perché, pur se riaffiorano certi eterni motivi dell'arte kafkiana, se ne presentano di nuovi. Già nel parlare delle *Lettere a Milena* (v. R. Paoli in *Annali della Facoltà di Lettere e di Magistero* della Università di Cagliari, 1953) avevo notato che una delle testimonianze più importanti di quelle missive era la certezza di trovarsi dinanzi a un uomo, con tutte le debolezze della sua natura, ma anche colla forza del suo genio. Può sembrare una osservazione superflua e non lo è. Dinanzi a certe scene spietate, a certe evocazioni pacate e perciò tanto più terribili del più autentico Kafka, una parte della critica, anche da noi, ma meno che altrove, si è fissata sulla formula dello scrittore visionario, malato, completamente estraneo a qualsiasi forma di realtà. Poi collo scorrer degli anni si è visto che dietro queste « misteriose » espressioni dell'arte di Kafka si trovava un problema vivo, non un « kafkismo » come l'ha definito giustamente Mittner, ma una vera e bruciante esperienza umana. La novità delle *Lettere a Felice* è proprio questa: oltre allo splendore dello stile, ormai spontaneo, non voluto in lettere che Kafka mai pensava di veder stampate, c'è dunque un messaggio umano molto importante. È la testimonianza appassionata di un uomo che ama, che soffre, che implora; di un uomo che era passato per essere il prototipo della freddezza, della crudeltà spietata. Non è poco.

ESPERIENZE TEATRALI IN FIRENZE CAPITALE*

di

Roberto Bigazzi

Negli anni che precedono il '70, dominati dalle sconvolgenti e deludenti vicende della politica interna ed estera dei primi governi unitari, mentre una febbre di subìti guadagni sembra smentire l'ideale di un ben ordinato vivere e a Milano compaiono i primi sintomi di una opposizione che rifiuta il riformismo, è il teatro che con la sua dimensione di spettacolo borghese si erge a interprete e guida, offrendo alla nuova società il mezzo per riconoscersi e darsi uno statuto morale e civile. Il patrimonio di cui gli autori cercano di valersi appare però presto insufficiente: fatta l'Italia, si poneva mano agli italiani, ma la critica più cosciente avrebbe rapidamente mostrato come la preferenza per un certo teatro spingesse la problematica più viva fuori della scena, verso il romanzo; quel mondo tanto sconosciuto che era ed appariva l'Italia aveva bisogno di un'inchiesta ben altrimenti spregiudicata e capillare, preoccupata delle cose (come chiedeva la saggistica di politici e filosofi) oltre che dei personaggi, dal momento che, per giunta, questi personaggi si vanificavano in un moralismo nostalgico e consolatorio, o in una angoscia incapace di scavare almeno fino in fondo. Eppure, quella del teatro non fu un'avventura inutile, perché riuscì a mettere in moto anche tecnicamente la narrativa verista.

L'operazione avvenne su scala nazionale, ma è a Firenze che ottenne un equo giudizio ed una giusta sentenza. Nel 1867, l'anno in cui pubblico e critica salutavano *I mariti* del Torelli con un entusiastico *hoc erat in votis*, il marchese fiorentino Cesare Trevisani riassumeva in una « relazione storica »⁽¹⁾ passato presente e futuro di quel teatro che, dopo aver militato nel Risorgimento, polarizzava ora l'attenzione⁽²⁾ proponendosi portavoce dell'ideologia

* Questo saggio fa parte di una più ampia ricerca sul verismo italiano (*I colori del vero - Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi).

(1) *Delle condizioni della letteratura drammatica nell'ultimo ventennio*, relazione storica, Firenze, Bettini, 1867; per questo periodo cfr. l'introduzione di C. Bozzetti all'antologia *Teatro del secondo Ottocento*, Torino, UTET, 1960.

(2) Anche gli esponenti della generazione precedente seguitavano a contare sul teatro; Francesco Dall'Ongaro, ad esempio, teneva nel '63 un corso al Liceo Fiorentino sulla letteratura drammatica « antica e moderna »: cfr. la notizia sul giornale « La Nuova Europa », 15 giugno 1863, nonché il ricordo biografico premesso ad A. DE GUBERNATIS, *F. Dall'Ongaro e il suo epistolario scelto*, Firenze, Tip. dell'Associazione, 1873, dove anche, a p. 222, si può leggere un suo invito ad un amico perché scriva per il teatro, « l'ultimo arringo » per parlare alle moltitudini.

della classe dominante. Rese le debite grazie in nome della patria agli scrittori di drammi storici, il Trevisani dichiara venuto ormai il tempo che le armi cedano il passo alla realtà presente. In quello che egli giudica il primo periodo del « ventennio drammatico » iniziato nel '48, sono infatti di rigore il dramma e la commedia che castigano con serietà o ironia i costumi; un Giacometti, un Gherardi del Testa hanno preso la via giusta, ma non sempre l'arte ha evitato il naufragio moralistico (p. 96 sgg.); da poco è invece in atto, con sua soddisfazione, un mutamento di fondo, definibile in termini che il Trevisani poteva facilmente mutuare dalle polemiche in corso degli artisti fiorentini: gli scrittori del secondo periodo del ventennio, oltre che allo « scopo civile », hanno mirato ad un « nuovo fine estetico, quello cioè di tratteggiare i costumi italiani dell'epoca contemporanea, surrogando il più assoluto *naturalismo* a quella giusta misura d'*idealismo*, che il più alto criterio dell'arte pareva aver fin qua comandato » (p. 134).

Il grande innovatore è per lui Paolo Ferrari, che ha rinunciato agli effetti e agli abbellimenti della fantasia a pro della verità e della natura, con il risultato di far salire l'uomo sulla scena quasi « in maniche di camicia »; la formula per Ferrari sembra compendiare gli ingredienti fondamentali: « Da Goldoni prese il fondo e la ragione della commedia; dalla società contemporanea l'indirizzo; dai bisogni e dai difetti di essa lo scopo » (pp. 134-35). Tuttavia la riforma di Ferrari, a suo avviso, accoppia ai pregi alcuni punti deboli: egli ritrae persone e costumi troppo da vicino, e le sue opere rischiano perciò di invecchiare molto più in fretta di quelle che « dipingendo nella sua generalità la natura umana » danno vita a « quei poetici tipi che trovano una più certa rispondenza in ogni tempo » (p. 142).

In un momento in cui Ferrari era l'idolo teatrale italiano, il Trevisani trova nell'ambiente fiorentino da Dall'Ongaro ai macchiaioli ⁽³⁾ — né va escluso forse lo stimolo dei *Saggi* desanctisiani, già presenti a Firenze — gli elementi per intuire i limiti dello scrittore nell'aspetto quasi pubblicistico del suo teatro a tesi, non del tutto adeguato al « fine estetico » che il Trevisani assegnava al nuovo periodo drammatico. Le sue riserve stavano assumendo nitidezza teorica nei contemporanei articoli di Capuana, e tuttavia non mancano di una loro relativa chiarezza se lette in controluce al giudizio che egli dà di Costetti e di Torelli. Giuseppe Costetti, con *Gli intolleranti*, ha fornito forse « il più bell'esempio in Italia » di come si possano trattare soggetti elevati « senza i pesanti apparecchi della discussione, deducendone soltanto la morale e il convincimento per la forza di evidenza che risolve sempre la lite a favore della ragione e della verità »; così *Gli intolleranti* e poi *Gli onesti* di Achille Torelli offrono davvero quanto chiede l'Italia « nelle sue nuove condizioni sociali e intellettuali »: una commedia capace di farsi « antesignana di ogni idea di pro-

⁽³⁾ La roccaforte del Ferrari era soprattutto Milano, dove persino Arrigo Boito non gli risparmiava lodi entusiastiche: cfr. A. BORRO, *Tutti gli scritti*, a cura di P. NARDI, Milano, Mondadori, 1942, p. 1125 sgg.; per il Dall'Ongaro, cfr. più avanti nota 10; per i macchiaioli, cfr. ad es. gli articoli di T. SIGNORINI, *Ore cattive*, in « Gazzettino delle Arti del Disegno », nn. 35 e 36 (16 e 23 settembre 1867); del « Gazzettino » si ha ora la ristampa completa a cura di A. M. FORTUNA, Firenze, Gonnelli, 1968.

gresso», perché non lo impone con la tesi, «con gli urti violenti, che rendono disamabile anche un beneficio, ma coll'allettamento della comica festività» (p. 156). E questo non è certo un invito all'evasione, in quanto il Trevisani pensa così di adeguare la necessaria pedagogia al mutato clima sociale e a quel diverso «fine estetico» di cui si preoccupa.

Di qui le lodi precise al Torelli (che pure non aveva ancora fatto rappresentare *I mariti*)⁽⁴⁾, ricche di spunti teorici condivisi con maggior frutto anche da Capuana: dotato della giusta idea dell'arte e «di uno spirito analitico superiore», egli — dice il Trevisani — non è un «moralista accigliato», non fa il processo alla società, ma con «armi cortesi» cerca la via della persuasione piuttosto che «incrudire le piaghe applicandovi la punta», e invece di rendere mero portavoce il personaggio, affida la propria «filosofia» all'insieme dell'azione (p. 172). Continua quindi l'attività pedagogica del teatro, ma con uno spostamento irreversibile, allora tipico del realismo moderato:

«Si è voluto cominciare prima a fondare la ragione psicologica dell'arte drammatica sulla riforma sociale, che sulla coscienza umana. Abbiamo prima guardato al cittadino che all'uomo. Ora è tempo di fare il contrario, facendo la domestica virtù e la onestà scala naturale al progresso» (p. 182).

Questo passaggio dal cittadino all'uomo, che è un po' lo schema base del Trevisani, vuol dare dunque un'indicazione di contenuto con chiare e logiche conseguenze sul piano tecnico-formale: le nuove condizioni della società chiamano a rinnovare l'uomo senza eccessi da predicatore, per cui i personaggi vivi debbono sostituire i tipi, portatori di tesi, e la fantasia deve lasciare il posto alla realtà mettendo a tacere la voce assordante dell'autore. L'accento appare desantisianiano, ma non lo è la forza di queste richieste, e non solo per l'ovvia differenza di spessore critico: il centro motore del Trevisani (nonché degli autori del suo canone) è infatti l'accettazione della società così come si è costituita, e la residua carica morale delle speranze risorgimentali acquisisce quindi come unico campo di intervento i difetti di quella società, vista da una angolazione domestica e intima, che chiude almeno in primo appello ogni prospettiva più vasta, a cominciare da quella politica. La mancanza di una dialettica concreta con il polo della *res publica* — per di più considerata in preda ad una corruzione a cui si pensa di ovviare migliorando i singoli *cives* — finisce però per distruggere la base di quegli affetti che si vorrebbero mobilitare a favore del progresso nazionale; e la caccia al difetto naufraga nel moralismo o si insabbia in una inquietudine impotente a liberare la propria forza di analisi da quella originaria pedagogia, inibendosi così di riconoscere almeno questo volto psicologico del proprio tempo di fronte al quale sembra invece arretrare spaventata. Ferrari e Torelli, rappresentanti di due generazioni successive, sono la prova del fallimento che si è indicato.

Nel Ferrari i problemi si affollano alla ribalta, esibendo la propria tipicità, con la certezza di dar fondo ad un programma pedagogico completo, e di veder confermati i principi

⁽⁴⁾ L'«Avvertenza» del saggio del Trevisani è datata luglio 1867, mentre *I mariti* furono messi in scena al Teatro Niccolini di Firenze nel novembre di quell'anno.

eterni anche da una casistica aggiornata. *Gli uomini seri* ⁽⁵⁾, ad esempio, si svolge nella Firenze del 1868 — l'anno stesso della prima rappresentazione — ma i panni curiali mancano per caso; la giovane e nobile Anna rischia di ereditare una situazione finanziaria fallimentare, e i parenti o pretendenti in cerca di un rimedio dividono le loro preferenze tra Sergio, che propone una soluzione vantaggiosa ma non onorevole, e Leonardo, il quale, convinto che *noblesse oblige*, chiede a tutti un sacrificio personale. Sergio è naturalmente senza scrupoli, anche politici:

« sono un uomo del mio tempo: tremendi problemi, grandi ambizioni; io sono uno di questi: e salgo su pel mio sentiero... sentiero angusto, sul quale non si serba l'equilibrio che a patto di correr via, sempre avanti, coll'occhio fisso alla mèta; chi si ferma a guardare dove mette il piede, precipita giù » (a. II, sc. VIII).

Il paladino Leonardo ha presto ragione di lui e si guadagna ovviamente anche l'amore di Anna, e lo sconfitto non può non convertirsi, o almeno dubitare: « Ci deve essere in qualche luogo una giustizia spaventosamente riparatrice ». Alla tesi in veste di dramma fan riscontro i tipi — il *grand'uomo*, l'*aureo mediocre*, il *damerino milionario e socialista* ecc. — assunti come personaggi, secondo l'esplicita volontà dell'autore ⁽⁶⁾, che con questa commedia dell'arte in chiave pubblicistica propaganda la fede nella via morale al miglioramento della società; si veda, nel *Duello* ⁽⁷⁾, il ritratto, ad opera della moglie, dell'ambizioso politicante Sirchj:

« La storia di Sirchj non è una commedia, è un romanzaccio: è il romanzaccio cotidiano di tanti giovinastri — ne vediamo delle frotte per le vie — che attraverso ad una fanciullezza viziata prima dai rigorismi monastici poi dallo sbrigliarsi delle curiosità represses, arrivano malamente alla giovinezza; poi attraverso ad una giovinezza dissoluta, accidiosa, consumata nelle incostanze della poltroneria, nei mille vani conati, ieri artisti, oggi cospiratori, domani agenti teatrali, quell'altro di soldati, quell'altro giornalisti o impresari, all'ultimo vagabondi, senza scopo, senza fede, arrivano alla virilità, carichi di debiti e di vigliaccheria, idrofobi d'invidia e d'impotenza — educati bene sarebbero stati eroi ». (a. I, sc. IV).

Negli *Uomini seri* e nel *Duello* la tipologia dilaga, nutrendo di problemi sociali la propria fissità. In altri drammi, nei quali si potrà forse vedere il riflesso del nuovo astro Torelli, il Ferrari tenta avventure psicologiche, senza però abbandonare gli schemi consueti. Per *Amore senza stima* ⁽⁸⁾ sente addirittura il bisogno di riprendere in falsariga *La moglie saggia* del Goldoni: « trattene le maschere », quell'opera è pronta a funzionare di nuovo, « ha tutto il contenuto morale di un dramma moderno ». In *Cause ed effetti* ⁽⁹⁾ manca l'appoggio della tradizione, ma il Ferrari provvede subito nelle prime scene a raccogliere gli elementi

⁽⁵⁾ Citiamo dal vol. V (1878) delle sue *Opere drammatiche*, 15 voll., Milano, Libreria Editrice, 1877-84; il dramma, come afferma l'autore nella relativa prefazione, fu ideato nel '64 e rappresentato per la prima volta appunto nel '68.

⁽⁶⁾ Dichiarata nella prefazione al vol. cit.

⁽⁷⁾ Vol. III (1878) delle *Opere*, cit.; anche quest'opera fu rappresentata nel '68, ed ebbe un enorme successo.

⁽⁸⁾ Vol. X (1878) delle *Opere*, cit.; la prima rappresentazione è ancora del '68; la citazione che segue è tratta dai cenni storici premessi all'opera.

⁽⁹⁾ Vol. III (1878) delle *Opere*, cit.; la prima rappresentazione è del 1871; se ne ha una ristampa nel vol. I dell'antologia *Teatro italiano della seconda metà dell'Ottocento*, a cura di A. CROCE, 2 voll., Bari, Laterza, 1940-45, da cui citiamo.

che dovranno costituire la base, ferrea quanto un modello a priori, per la reazione a catena prevista dal titolo; ecco infatti il prospetto delle faticose nozze tra la duchessa Anna e il marchese Ermanno, nelle parole affidate ai personaggi ma di legittima proprietà, come sempre, dell'autore:

«... veramente nozze felici, felicissime. Nessuna disparità; mia figlia, duchessa: lo sposo, marchese [...] mia figlia, un milione: lo sposo, due; mia figlia diciannove anni: lo sposo, trenta; belli, simpatici entrambi: due bei nomi, due belle sostanze, due belle persone [...]. La sposa, una giovinetta ingenua, uscita allora dall'educando: lo sposo, un gran capo ameno, un gran *lion*» (a. I, sc. I).

Ovviamente qualcosa manca ad una « famiglia costituita con sì previdente prudenza », ed è per Ferrari l'ideale, che risiede nei sentimenti e nella moralità, insidiati da quel malcostume che Anna dovrà con angoscia constatare imperante e indisturbato « qui nelle nostre sale, nelle nostre case, con noi, fra noi ». Anna, l'ingenua in mezzo ad una società smaliata, lei che vuole ricostituire il « carattere nazionale » col restaurare « la moralità del costume, la castigatezza dell'arte e il sentimento religioso », è in realtà — come le dice il cugino dal fatale nome di Arturo — la sola che vede giusto; perciò Ferrari le affida volentieri il compito di collegare la disastrosa diagnosi della vita familiare a quella della collettività, perché le cause del male sono le stesse: lo scandalo, dice Anna al marito,

«... zampilla fuori da tutte le parti; e con lo scandalo la provocazione al male: nei libri prestigio e scandali: nei giornali declamazioni e scandali; ai teatri drammi di passioni disoneste, oppure fanciulle seminude in danze e movenze impudiche [...] E intanto nelle vostre conversazioni un bel giro di frasi, sì, una bella vernice, ma un gran sottostrato di intrighi indecenti! E poi nulla di sacro, nulla che si salvi dal sogghigno; la virtù, il patriottismo disinteressato, il sudore del popolo, gli scioperi degli operai, che! barzellette, questioni di fondi segreti! [...] In mezzo a questo cinismo universale, che base poteva restare al mio sentimento morale? Forse il sentimento religioso? [...] Ah! Seminate colpa e volete raccogliere virtù!» (a. III, sc. VI).

Nulla comunque è perduto, e Anna troverà la forza di perdonare il marito, debitamente purificato da una serie di sciagure: la famiglia, cellula della nazione, si ricostituisce nonostante tutto.

Anche la psicologia (se così si può chiamare), il dramma intimo in concorrenza al Torelli è dunque per il Ferrari solo un ulteriore mezzo per attingere ciò a cui sono rivolti i suoi sforzi, la società. Buon erede del Risorgimento, egli sente l'unità dei fattori che compongono il gran corpo sociale, ma ha troppa fiducia nella sua mano taumaturgica che, mentre isola in laboratorio i tipi umani sulla scorta di un mal interpretato ricettario goldoniano, scompone la realtà in problemi: i tipi sono messi a confronto con i problemi e — con la catastrofe di ogni risultato artistico — ne dissolvono la storicità riportandoli a postulati morali quali il pudore, l'onestà, la sincerità, la filantropia. Una volta che i singoli contrari sono ricondotti alla rispettiva virtù, si crede raggiunto il migliore dei mondi possibili.

Il Ferrari raccoglieva così aspirazioni diffuse e assunte da tempo in precise proposte critiche; Dall'Ongaro, ad esempio, in un articolo del '63 sul « Politecnico », aveva messo

a punto un modo per aggiornare il teatro senza tradire la supremazia dell'ideale ⁽¹⁰⁾; dato infatti che in ogni opera vi sono « caratteri identici e permanenti » (quelli che esprimono gli « affetti » e le « tendenze » del cuore, e sono perciò soggetti a « leggi estetiche, eterne e immutabili ») e caratteri « transitori e variabili » (quelli che derivano « dai costumi, dalle religioni, dalle istituzioni politiche e sociali », sottoposti quindi non all'estetica ma a « regole di convenienza e di gusto »), la ricetta deve comporre abilmente i due piani: « Prendiam dal passato le mosse, studiamo nei grandi esemplari il modo di incarnare l'idea, di commuovere il cuore, e poi guardiamo in faccia il presente » (pp. 85-87). Quest'arte che si misura col proprio tempo — e non importa in che forma ⁽¹¹⁾ — senza rinunciare all'ideale, si fa naturalmente pedagogica; la « morale » è dunque il suo distintivo, il che non significa che l'idillio regni sovrano, dal momento che invece si vuol restare in presa con i « grandi quesiti della vita domestica e pubblica », a costo di « mettere il dito su qualche piaga che getti sangue e faccia strillare l'infermo » (p. 263). Il risultato non mancherà e sarà positivo: « Surga un altro Goldoni il quale affronti questa nuova battaglia e meriti questa nuova corona. È tempo di togliere la maschera ai Truffaldini, ai Pulcinelli, ai Tartuffi moderni ⁽¹²⁾ [...] E non si tema che, strappate le maschere, la verità sia costretta a coprirsi la fronte per la vergogna, vedendo poste a nudo tante piaghe sociali. Esse non sono né incurabili, né si numerose quanto i medici pietosi vorrebbero si credesse. No, il mondo non è sì tristo, come vanno predicando i pessimisti. La virtù, la bontà, l'abnegazione, l'eroismo non sono ancora spariti: ma perché appariscano nella lor luce, è mestieri che dieno luogo quelli che ne usurpano le apparenze » (p. 270).

Tale appunto era l'incarico che senza incertezze si era assunto Paolo Ferrari insieme a molti altri colleghi, col conforto anche dell'esperienza di teatro sociale della generazione precedente, quando un Giacometti, un Vincenzo Martini, un Suñer avevano cercato, affrontando « gentiluomini speculatori », « legittimisti », « piaghe sociali », « cavalieri d'industria » ⁽¹³⁾ e simili calamità, di volgere ad un'azione civile le classi medie e alte della società,

⁽¹⁰⁾ *Intorno alla natura e all'ufficio dell'arte drammatica - Studi*, in « Il Politecnico », vol. XIX: fasc. LXXXVIII (ottobre 1863), pp. 78-97, e XC (dicembre 1863), pp. 257-71; questo studio, che sarà da collegare con le lezioni fiorentine (cfr. qui dietro nota 2) ha a movente il desiderio di far da guida al fortunatissimo teatro contemporaneo, ammonendolo, per mezzo di una succinta storia teatrale, che lo spirito critico del presente richiede sì desanctisamente un'arte viva e vera (tanto viva da poter lasciare « i suoi personaggi dinanzi al pubblico » facendoli parlare « da sé senza intervenire ne' loro fatti, senza commentarli in proprio nome nel coro e nel prologo »), ma che questo non significa appunto la morte dell'ideale a favore di una « fedeltà fotografica », né l'inaridimento di quella fede ed entusiasmo che stanno a base della lirica e dell'epica (p. 81).

⁽¹¹⁾ L'importante è attingere la vita (così sarà anche per Capuana, sulla medesima base desanctisiana): « Ogni concetto, ogni idea, se è vera, viva e sincera, porta con sé la sua forma » perché « ogni forma è buona, se move » (pp. 96-97); la forma in questione è per il nuovo teatro borghese che dovrebbe mediare tra la vecchia commedia satirica di costume e l'altrettanto vecchia tragedia militante a pro del popolo (p. 95).

⁽¹²⁾ Non è inutile ricordare che, durante il suo soggiorno fiorentino, posto sotto la protezione del Dall'Ongaro, Verga presentò alla « Società d'incoraggiamento all'arte teatrale » di Firenze un dramma dal titolo *I nuovi Tartuffi*: cfr. F. DE ROBERTO, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. MUSUMARRA, Firenze, Le Monnier, 1964, p. 190.

⁽¹³⁾ *I gentiluomini speculatori, I legittimisti in Italia e Una piaga sociale* sono di Luigi Suñer (e dalla prima è tratto l'esempio citato sotto); *Il cavaliere d'industria* è di Vincenzo Martini.

come può in riassunto dimostrare un duca francese del Suñer esemplarmente convinto di non umiliarsi ricercando nel lavoro il vero mezzo per tenere il suo casato all'altezza che gli compete. Il teatro traduceva così sulla scena la ricerca di una classe dirigente adeguata ai tempi, mentre anche su un gradino socialmente più basso il Travet di Bersezio indicava alla piccola borghesia la dignità di un lavoro non in colletto bianco. Però, dopo l'Unità, questo genere di opere che poteva ancora far aggio sul Ferrari mentre consegnava al futuro soltanto le *Miserie 'd Monssù Travet*, si orienta sempre più ad una dimensione privata, perché, come aveva ben visto il Trevisani, il teatro moderno non poteva accettare all'infinito processi alla società orditi da autori-saggisti: ma le ragioni non erano soltanto quelle estetiche addotte dal critico fiorentino. Riprendendo il caso del Ferrari, appare infatti chiaro che l'indagine sociale, fermandosi al tipo per tentare di trarne un conflitto esemplare, finisce per ottenere solo un epidermico scontro di idee in cui da un lato si perde, con la concretezza teatrale, la vita dei caratteri, e, dall'altro, il « duello » o gli « uomini seri », se pur appagano il pubblico riflettendone le movenze più esterne, non riescono veramente a interpretare le « cause » all'interno della collettività. Questo duplice fallimento ha la sua radice nella peculiare prevaricazione ideologica dell'autore, il quale riduce gli ideali — che pur vorrebbe promuovere — ad una casistica incapace di incidere in profondo proprio perché a tale scopo avrebbe dovuto servirsi di un più spregiudicato contatto con la realtà: quello appunto che il pubblico e l'autore (nonché il critico) rifiutavano, almeno per ora, chiusi nei loro sereni recinti e paghi di un moralismo dignitoso,⁽¹⁴⁾ che si logora nell'accettazione indiscussa di una società di cui si vede il fuscillo dei difetti senza nemmeno intuire la trave della sua piena eterogeneità rispetto alla visione che se ne aveva e si continua ad avere e a proclamare. Legato al fragile appoggio dei vizi e delle virtù, anche l'aggiornamento psicologico sfugge alla presa del Ferrari; il passaggio dal cittadino all'uomo, auspicato dal Trevisani, serve solo ad estendere le sabbie mobili del moralismo, che a dispetto di tutto risulta non riformatore ma consolatorio, mentre più coerentemente prende piede la commedia brillante, il puro divertimento elegante, del genere di *Chi sa il gioco non l'insegni* (né meraviglia che sia in versi) di Ferdinando Martini.

C'è tuttavia un tentativo che in potenza ha una notevole gamma di sviluppi, quello di Achille Torelli: e il Trevisani aveva a ragione insistito sulla sua capacità all'analisi, il vessillo dei tempi nuovi che la critica di De Sanctis e Capuana poteva inalberare più legittimamente del marchese fiorentino. L'analisi compendia infatti la complessità di Torelli, perché vuol dire innanzi tutto movimento e quindi vita: si lasciano alle spalle le categorie, i tipi, non si crede più a cataloghi goldoniani fornitissimi di modelli platonici dell'agire umano, che occorre solo adattare a quel transeunte che è il tempo con le sue mode e i suoi

⁽¹⁴⁾ D'altronde, il Dall'Ongaro critico, col suo « popolo » e i suoi « grandi quesiti della vita domestica e pubblica », sembra voler affermare l'esigenza di qualcosa di più corposo e aggressivo (retaggio di una lotta risorgimentale democratica, diversa da quella di un Ferrari), ma poi, di fronte al teatro, non sa districarsi dalla genericità dei sentimenti-categorie, come gli succedeva nella sua narrativa.

gusti. La psicologia del personaggio viene vista nel suo processo, nella sua dialettica con gli altri, nella sua disponibilità singola e imprevedibile. Di conseguenza, la vicenda perde le situazioni obbligate, l'immobile correre verso un fine inevitabile buono solo a raggelare il dramma, che ora può invece effettivamente sorgere dall'intreccio vivace delle personalità. Solo che Torelli non riesce in definitiva a troncare col passato, a liberare totalmente quel che di nuovo portava in sé. Ciò che permane e lo ferma e crea la premessa del suo dramma personale e della sua scontentezza, è infatti la non sconfessata complicità con esigenze in contrasto a quell'accostarsi alla dinamica non sempre serena della vita, in cui sta la sua decisa novità. È questo un conflitto in cui affiora il limite interiore di una generazione e di una classe, giunta sull'orlo di domande inquietanti e incapace di porsele a viso aperto, perché dovrebbe allora disancorarsi dalle proprie premesse di fondo. Vediamo in breve alcune opere del Torelli che rientrano in questo periodo ⁽¹⁵⁾.

La verità permane ancora nell'ambito dei tipi: Paolo, giovane schietto e sincero, buon patriota, viene dalla montagna ed è completamente ignaro delle cittadine ipocrisie in cui si aggira tranquillamente l'amico di un tempo, Adolfo, dissipatore di patrimoni e del tutto vile. Ai tipi è imposto l'inevitabile problema, quello che invade lo stesso titolo, e tuttavia è già significativo che il Torelli abbia ormai tralasciato l'aspetto pubblico del teatro alla Ferrari, anche se ovviamente ne accetta gli imperativi e gli scopi morali, che sono poi quelli della narrativa rustico-cittadina (da Nievo a Dall'Ongaro alla Percoto): a questa infatti risale la contrapposizione campagna-città, verità-ipocrisia, spostata in chiave borghese e venata di ironia. Pur rudimentale e declamatoria, l'ironia che anima la verifica dei valori fatta da Paolo riesce comunque ad aprire una visione più dall'interno della società, perché nasce dal dialogo e dalla trama; i principi si affidano di solito alle situazioni, evitando di essere travolti nelle massicce prediche dei personaggi alla Ferrari.

Il movimento diviene ancor più autonomo nei *Mariti*, la cui « parabola » (come l'ha chiamata Croce) si svolge attraverso particolari minimi, scene che allora dovettero sembrare di una fedeltà mai vista al reale. Non mancano anche qui i personaggi fissi sul loro piedistallo di bene o di male: il duca Filippo d'Herrera e sua moglie, nobili d'antico stampo, custodi di una tradizione d'onore e di rettitudine; il duchino Alfredo, loro figlio, giovane di mondo, perso dietro ai cavalli e alle donne, e incapace di rendere felice la moglie Sofia, sorella del marchese Teodoro; quest'ultimo, poi, non si concede pause nella ridicola gelosia per la consorte, Giulia, sorella di Alfredo; un'altra coppia è formata dalla baronessa Rita d'Isola e dal marito, che la trascura nel modo più volgare. I duchi di Herrera, vista la mala riuscita di queste unioni tra famiglie nobili, hanno deciso di dare in sposa la terza figlia, Emma, a Fabio Regoli, un borghese che nel nuovo mondo sa portare gli ideali di onestà e di decoro della vecchia aristocrazia. Emma è il personaggio in movimento: sposa di

⁽¹⁵⁾ *La verità*, *I mariti*, *La moglie* (rispettivamente 1865, 1867, 1869) si possono leggere nella ristampa del suo *Teatro scelto edito e inedito*, a cura di E. GRASSI e T. TORELLI, Milano, Club del Libro, 1961; *I mariti* compaiono anche nel I vol. del *Teatro italiano della seconda metà dell'Ottocento*, cit.

controvoglia Fabio, tutta presa com'è per l'ufficiale Ernesto di Rogheredi, però, a poco a poco, di fronte alla vita sconvolta di sua sorella Giulia, della cognata Sofia, dell'amica Rita, dovrà riconoscere il valore del marito e finirà per innamorarsi di lui, visto che anche il bell'Ernesto ha rivelato di non meritare l'affascinante divisa. La controfigura in negativo di Emma è Amalia Gioiosi, che per Ernesto ha tradito il marito, abbassandosi fino a sottrargli del denaro per un debito dell'amante. Mentre Emma si salverà affidandosi al marito, l'ultimo gesto farà registrare Amalia in quel *demi-monde* cui appartiene da tempo per la sua condotta.

Piccoli e significativi incidenti si mescolano a brevi conversazioni, e l'identità dei personaggi se ne avvantaggia non poco. Nel primo atto, ad esempio, in cui il dramma è vivacemente impostato dagli incontri che avvengono in casa Herrera in occasione del Capodanno, il duchino Alfredo rivela la sua volgarità senza bisogno che l'autore lo indichi al pubblico: fuma senza riguardo per la madre e la moglie, poi, rimproverato, scandalizza tutti con una autodifesa poco decorosa; la scena ha un culmine spontaneo e sicuro:

« LA DUCHESSA (*al duchino*): Le solite scene dinanzi agli estranei! Siete il solo che mi faccia perdere la pazienza! — IL DUCHINO: E si sa bene, sono io! Parlate come se io fossi un mascalzone; come se mia moglie... (*va ad abbracciare Sofia che si ritira indietro*) Che cos'hai anche tu? — SOFIA: Scusa, stammi lontano; hai un certo odore... — IL DUCHINO: Di fumo? — SOFIA: Ti prego, mi fa tanto male quell'odore... che hai addosso... — IL DUCHINO: Io? (*A Teodoro*) Scusa... è odore forse di muschio? — TEODORO: Ma non è di muschio, sai, è di scuderia, per non dire stalla! — LA DUCHESSA: Alfredo! — IL DUCHINO: Ma, mamma mia, finirete col proibirmi gli svaghi più innocenti! C'è da mandare in pastura, a Castelletto, il Moro di Fabio, che ha fatto la mia cura... — FABIO: Grazie. — IL DUCHINO: C'era da cavar sangue al baio di dritta della vostra pariglia; da ferrare il mio *Gentleman*; e mi son divertito a ferrarlo io stesso, tanto per imparare qualche cosa. — LA DUCHESSA: Oh! Oh! È cosa da far venir male! Io non so, non so, Filippo mio, da chi abbia preso questo ragazzo! — IL DUCA: Colpa di noialtri genitori, che abbiamo conservato e accresciuto il patrimonio ai nostri figliuoli: novanta su cento riescono asini e villani. (*Severissimamente*) Andate a mutar d'abiti, Alfredo! e cercate di condurvi più decorosamente. Vergognatevi! » (a. I).

Come l'ozio ha rovinato la fibra morale di Alfredo nonché del bell'Ernesto e degli altri, l'attività ha reso invece Fabio proprietario di una chiara visione della realtà, alla quale finirà per convertire la moglie:

« ...vedeteli questi matrimoni di uomini che non sanno far altro che amare, cioè non sanno far altro che dirlo! Passata la luna di miele, le privazioni, il pentimento, gli affanni, la miseria... La miseria! E sapete cosa sia la miseria? È il disgusto fra gli sposi, l'allontanamento del marito, l'abbandono dei figli, la disonestà della moglie, perché su cento donne alle prese con il bisogno, novanta divengono disoneste... No, no, credete a me, Emma, l'uomo che sa amare sa lavorare. — EMMA: Cosicché, se non si è ricchi, non si può prender moglie? Bella morale! E non vedete il nostro fattore, il padre della Ghita? È povero, ma felice... — FABIO: Ma, buon Dio, la miseria è tutt'altra cosa che la povertà: il vostro fattore è povero, ma non è miserabile, perché la metà di ciò che guadagna basta a lui e alla propria famiglia; invece Ernesto di Rogheredi non è povero, ma è miserabile, perché il doppio di quel che possiede non basterebbe ai suoi vizi. — EMMA: Scusate: ma quale è stato il vostro merito? di nascere ricco e di avermi potuto sposare! — FABIO: Sbagliate! Non sono nato ricco. Mio padre mi lasciò in grado di vivere del mio; ma mi aveva anche data un'educazione da fruttarmi il necessario per mantenere una famiglia; questa è l'eredità che dovrebbero lasciare tutti i genitori! » (a. II).

Dunque, il buon marito fa la buona moglie, come dice Fabio, e questo proverbio indica bene i limiti di contenuto e forma in cui è racchiuso il dramma. La casistica e la tipologia di Ferrari vengono qua e là dissuggellate da brani di realtà minuta che danno movimento alla trama, ma fino a un certo punto, perché la dinamicità è in funzione del principio immutabile che deve trovare soddisfazione e conferma. Questo equilibrio tra morale e vita fornisce la misura che può concedersi al realismo: l'autore non teme di lasciar vuoto il pulpito del predicatore, solo per la fiducia che lo stesso apostolato verrà compiuto dai personaggi. Il che permetteva l'assunzione sulla scena di caratteri non prefissati (o almeno non tutti), disponibili a una vicenda più franta e realista, vicina a quella vita che — attraverso la loro degenerazione o salvezza — si voleva ammonire.

Due anni dopo, con *La moglie*, Torelli appare deciso a scavare con ancora maggior decisione l'individualità: l'avvocato Giorgio, un buon borghese come il Fabio dei *Mariti*, viene lentamente rovinato e condotto sull'orlo della follia dalla moglie Malvina, che, tutta presa dai suoi sogni romantici, ignora la bontà e i sacrifici del marito, al quale non resta che la comprensione e l'affetto della sorella. Nella dissoluzione di questo rapporto, Torelli sembra voler leggere qualcosa di oscuro e di poco consolante, ma se ne salva *in extremis* con un atto d'amore, perché neanche il consueto proverbio, che pure affiora (« La donna che vuole sa farsi rispettare »), riesce a spuntarla col malessere dilagante. Certo, la crisi si scioglie, ma non attraverso il razionale procedere dei *Mariti*: il problema quindi permane in profondo, anche se il mondo ancora fiducioso del teatro crede sufficienti a risolverlo i suoi congegni moderati e infallibili. La Bovary all'italiana di Torelli è per ora il limite estremo di una poetica nella sua fase attiva, che però comincia già a chiedere strumenti diversi, precludendo a formule nuove atte a infrangere il diaframma tra una società violentemente inquieta e l'eredità del passato, chiuso nella pedagogia e sicuro della giustezza delle proprie prospettive.

Il disagio che pervade il teatro viene acutamente analizzato *sub specie philosophiae* da Capuana. Giunto a Firenze nel '64 ⁽¹⁶⁾ con la ferma intenzione di divenire « niente meno che lo Shakespeare d'Italia » scrivendo drammi storici con intenti « alla Berchet, alla Niccolini, alla Guerrazzi, alla Prati, il Prati dei *Canti politici* », il giovane siciliano vide le sue « illusioni shakespeareiane » portate via dal « vento della cultura moderna » non appena entrò in contatto con l'avanguardia fiorentina (e soprattutto con Telemaco Signorini) i cui idoli avevano nome Balzac e Diderot: i vecchi altari « storico-drammatici » sono subito rovesciati per il trionfo delle commedie contemporanee con i loro capiscuola Augier, Dumas, Sardou ⁽¹⁷⁾; ma prima di misurarsi nell'emulazione, Capuana sente il bisogno di rifare la sua preparazione, preferendo però alla scrivania il palco del critico teatrale.

⁽¹⁶⁾ Cfr. C. DI BLASI, *Luigi Capuana*, Mineo, Ed. « Biblioteca Capuana », 1954, p. 90; v. anche le pp. 97-98 sull'ingresso di Capuana al Caffè Michelangelo e sulla sua amicizia con Telemaco Signorini.

⁽¹⁷⁾ Le citazioni sono tratte dalla *Confessione a Neera: come io divenni novelliere*, premessa al suo volume di racconti *Homo*, Milano, Treves, 1888²; in queste pagine Capuana ricorda anche che il Signorini gli fece cono-

Fin dall'inizio le sue richieste agli autori sono tutt'altro che da neofita; così, in una recensione ⁽¹⁸⁾ dell'ottobre '66 a *Le maître de la maison* di Edouard Foussier e Jules Barbier, pur allineandosi alla imperante tradizione moderata, ne dà una giustificazione per nulla scontata:

« Noi non siamo di quelli che si spauriscono di veder portare sulla scena certe tremende verità della vita; anzi veneriamo la mano che arditamente solleva il velo steso su molte piaghe sociali. Ma però il processo che usano gli scrittori nel rivelarlo non ci sembra secondo le convenienze ed i principi dell'arte, perché al più difficile e sicuro mezzo dell'analisi, essi hanno voluto sostituire l'altro più ovvio della sintesi, adulando così quell'arsura di forti emozioni che ha finito col corrompere il gusto drammatico odierno ».

Lo sbaglio di Foussier e Barbier è stato infatti quello di voler proporre agli spettatori una storia da romanzo, disprezzando tutte le leggi di molte delle quali il romanzo può però fare a meno, perché il narratore, mostrando il divenire della passione nel suo svolgersi fino alla colpa, ottiene che l'eroina non appaia « laida, ributtante, e anche inverosimile » (pp. 299-300). L'incontro con i romanzieri moderni è il frutto evidente delle discussioni fiorentine sul realismo, ed è qui che Capuana ha messo a punto un metodo nuovo, fin da ora e sempre più confermato dalla conoscenza diretta o indiretta dei principî desantisiani; un metodo attivo ed efficiente, che gli fa cercare le ragioni dell'arte in se stessa e non in un *primum* morale, anche se questo si tenta di farlo scaturire dall'interno.

Rifiutare la pedagogia non comporta però soltanto un retto criterio di giudizio, ma registra l'avvenuto spostamento della funzione dell'arte dall'ambito politico e pubblico a quello della correzione dei costumi demandata alla fedeltà al reale: è sul reale che la generazione di Capuana fa conto, ottenendone la depurazione dei residui romantico-educativi e quindi un nuovo « concetto estetico ». E il mantenimento della moralità dall'interno non sarà tanto da vedersi come un ostacolo all'autonomia dell'arte reclamabile da un censore novecentesco, ma come l'esigenza di un mondo che, pur staccandosi dalla massiccia precettistica risorgimentale, non ne dimentica lo spirito, ancora legato ad una società borghese che si vuol dare un ordinamento moderno senza scosse rivoluzionarie. Per questa via, il culmine sarà raggiunto criticamente da De Sanctis, e i giovani alla Capuana — escludiamo naturalmente la scapigliatura — si muoveranno a lungo in questa zona moderata e progressista, tra la lezione desantisiana e i fermenti d'oltr'Alpe filtrati magari dagli scrittori milanesi, cercando una conciliazione tra ideale e reale che la società italiana sembrava permettere e richiedere, finché verso il 1880 si chiarirà la crisi e la necessità di una scelta.

Per ora, comunque, il nuovo principio estetico e critico sostiene in vivace equilibrio gli scritti di Capuana, e gli fornisce la chiarezza sufficiente a garantire giudizi validi e stron-

scere Diderot e che Carlo Levi del « Pungolo » gli rivelò Balzac (che era uno degli idoli dello stesso Signorini). Quanto al folgorante incontro col teatro francese, cfr. la lettera che Capuana scriveva da Firenze in data 26 ottobre 1864, in G. RAYA, *Ottocento inedito*, Roma, Ciranna, 1960.

⁽¹⁸⁾ Gli articoli di Capuana apparvero quasi tutti sulla « Nazione » di Firenze e furono poi raccolti nel vol. *Il teatro italiano contemporaneo - Saggi critici*, Palermo, Pedone Lauriel, 1872 (si noti il sottotitolo desantisiano), da cui si cita.

cature clamorose come quella di Paolo Ferrari del novembre '66, ancor più notevole perché precedente l'apparizione dell'astro di Torelli (ma, in sua vece, i termini di confronto erano gli autori francesi). L'articolo sul Ferrari prende le mosse da uno degli argomenti più discussi da chi affrontava allora i problemi di quel teatro di cui tutti auspicavano la rinascita, in quanto arte ufficiale della Nuova Italia. Critica e pubblico, dice Capuana, rimproverano la mancanza della « società contemporanea » sul palcoscenico, e a loro volta gli autori lamentano le « difficoltà quasi insormontabili » di una simile presa diretta col proprio tempo; in Francia invece non sembra esistere questo ostacolo, perché « la società è modellata dappertutto su quella di Parigi » e di conseguenza, dipinti i costumi parigini, lo scopo è a portata di mano; come è possibile questo in Italia, dove esistono « quasi altrettante società quante erano le antiche divisioni politiche », per cui nessun quadro anche fedele di una provincia evita il rischio di non essere capito nelle altre? Non resta che crearsi « una società ideale, o meglio eclettica », vagando perciò nell'« indeterminato » in attesa di una concreta uniformità che ancora non esiste. Questa autodifesa dei commediografi non convince Capuana: gli scrittori, parlando di società, confondono « certe note affatto esteriori » con la sostanza, costituita dalle passioni e dai caratteri, che sono sempre gli stessi, « subendo appena qualche leggiera modificazione pella diversità de' luoghi e de' climi ». La conclusione si compromette apertamente:

« ...secondo noi, è difetto di studio *dal vero*, come direbbero i pittori. Difetto che non solamente traspare dalla parte sostanziale della maggioranza delle nostre opere teatrali, cioè dal concepimento del soggetto e de' caratteri, ma anche dalla parte affatto esteriore, cioè dalla lingua e soprattutto dallo stile ».

Applicata al caso del Ferrari, l'accusa rileva che gli manca appunto la « intuizione artistica della società contemporanea » e che il suo stile retorico è del tutto controindicato per la commedia « che cerca imitare i discorsi familiari nella loro più schietta semplicità » (pp. 123-27). La riprova la fornisce lo stesso Ferrari, che riesce bene, libero da questo « freno letterario », nelle opere in dialetto, perché allora la natura gli appare « nel suo vero aspetto » e gli permette di cogliere, « non coll'arida precisione del fotografo » ma con quel « processo creatore che loro dà corpo ed esistenza immortale », le passioni e i caratteri, « sempre uguali nel loro fondo in tutti i tempi e in tutti i paesi » (pp. 127-30).

Se le passioni e i caratteri eterni e pur variabili in ragione delle coordinate spazio-tempo indicano che le idee di Dall'Ongaro avevano fatto presa su Capuana ⁽¹⁹⁾, l'allievo guarda però al futuro; queste costanti imperturbabili non sono infatti una fonte tipologica — come succedeva a Dall'Ongaro e a Ferrari — ma si rinnovano nell'essere dedotte da una rappresentazione dal vero per entrare nel circolo di un « processo creatore ». Nella formula « intuizione artistica della società contemporanea » agiscono tanto i fermenti desanctisiani quanto quelli dei pittori fiorentini, che Capuana ha rapidamente e felicemente sintetizzato,

⁽¹⁹⁾ Capuana frequentava casa Dall'Ongaro nonché le sue conferenze teatrali, delle quali poi discutevano insieme: cfr. C. DI BLASI, *L. Capuana*, cit., pp. 99 e 103, e lo stesso *Teatro italiano contemporaneo*, cit., del Capuana, p. 322.

preparando una reazione nuova all'interno delle proposte diffuse in quel periodo e in particolare a Firenze. E che egli stia già acquistando un vantaggio sui contemporanei lo può dimostrare un opuscolo di Ferdinando Martini ⁽²⁰⁾, il quale era appunto uno degli assertori del fatto che « vera commedia italiana non potrà darsi finché i costumi delle varie province d'Italia sieno, come sono, fra loro differenti e discosti », con la conseguenza, notata da Capuana, di una certa astrattezza protetta dal richiamo ai classici, al Goldoni « figlio e pittore della natura »:

« ...beffate e mordete i vizi, de' quali la presente generazione va lorda, e all'incontro esaltate la virtù [...] fate la commedia scuola di morale educazione; imitate la natura com'è debito vostro, ma ritraendola non prendete a ritrarla da uno de' lati più vili; il brutto non sia, ahimè, come oggi spesso con nostra miseria veggiamo, il brutto non sia la vostra idea esemplare ».

È una posizione che, come quella di Dall'Ongaro, sembra vicina a Capuana nel guardare alla realtà contemporanea e nell'accostarsi, se pur con cautela, al negativo, ma l'insistenza sulla schedatura pedagogica dei vizi e delle virtù scopre l'affinità elettiva del Martini con quel Ferrari che necessariamente diviene il capro espiatorio, per Capuana, della violenza premeditata contro lo studio dal vero ⁽²¹⁾.

L'en plein air di Capuana non può infatti lasciare un qualche scampo alla letteratura imperante, e fomenta tutta una serie di corollari la cui novità sta appunto nell'essere in funzione di un'arte che guarda al reale come fine e non come mezzo. Il problema della « forma » diviene allora la « questione più urgente » (p. 9); occorre partire, per risolverla, dal « grandissimo libro del cuore umano e della società contemporanea », e curare che il linguaggio e la psicologia siano coerenti ai personaggi, i quali non devono essere frastrornati da prediche d'autore: l'interventismo e l'incoerenza sono i pericolosi frutti gemelli di quella « mancanza di osservazione e quindi di verità » (p. 51) che soffoca l'arte; il tedesco Friedrich Halm, ad esempio,

« ...non si trasfonde abbastanza nei suoi personaggi fino a celarsi allo sguardo degli spettatori: non oblia tanto se stesso e le sue preoccupazioni filosofiche, politiche e religiose sino a indovinare il pensiero dei personaggi che vuol mettere in scena, e col pensiero le passioni e le azioni che ne sono l'accompagnamento e le conseguenze » (p. 345).

Si può dunque capire l'accoglienza trionfale riservata da Capuana ai *Mariti* del Torelli. Quali sono le bellezze di questa commedia? La capacità realistica — « la netta e precisa espressione della nostra società » (p. 94) —, base della vera arte:

« ...quelle figure hanno un'espressione così profonda di verità; quegli avvenimenti scorrono e s'intrecciano con tanta naturalezza e con semplicità sì stupenda, che tu sperimenti subito il più grande effetto dell'arte, quello di dimenticare perfettamente l'artista » (p. 96).

⁽²⁰⁾ *Del teatro drammatico in Italia - Cenni*, Firenze, Tip. Bencini, 1862; le citazioni sono dalle pp. 34 e 37-38.

⁽²¹⁾ Col Martini, e con l'ambiente milanese capeggiato da Leone Fortis, Capuana ebbe una violenta polemica per la sua stroncatura del *Duello*: cfr. C. DI BLASI, *op. cit.*, pp. 112-14.

E questo risultato, occorre ripeterlo, Torelli lo ha ottenuto perché ha scrutato il « gran libro della società » e « le pieghe più nascoste del cuore » indovinandone « i sentimenti più veri e immutabili, le passioni più pericolose e le più gentili nel tempo stesso » (p. 97). Genericità e astrattezza si dissolvono, mentre la « verità universale » dei sentimenti si accoppia finalmente alla « fisionomia nostrana, paesana, italiana vera, colta con felice sicurezza nelle caratteristiche più comuni e più espressive » (p. 98). Né Torelli ha peccato negli eccessi rimproverati agli autori francesi, che invece ha saputo mettere alla porta quella figura da *demi-monde* che è Amelia Gioiosi: anche Capuana non disprezza, a teatro, il « soave profumo di bontà » (p. 102). Pregio finale, l'opera ha una sua forma particolare: « Ma se l'arte non avesse che una forma, rigida, invariabile, in che modo potrebbe adattarsi allo svolgimento dei più disparati soggetti? » (p. 105); il principio di Dall'Ongaro ⁽²²⁾, precisato ormai attraverso De Sanctis, è qui operante a pieno regime e rilanciato in potenza ai romanzieri, che di lì a poco sarebbero stati alle prese coll'ircocervo della necessità di adeguare l'organismo narrativo, volta per volta, ai vari aspetti e gradini della scala sociale.

La rappresentazione fedele della realtà diviene dunque il *primum* dell'arte e smentisce di poter essere soppiantata dalle risorse dell'ingegno individuale ⁽²³⁾, perché sa di portare tutto in sé senza bisogno di rifornirsi neppure dai buoni propositi dell'autore ⁽²⁴⁾, il quale è tempo insomma che si faccia « realista » (p. 284): e il termine ha, in quel momento e in quel luogo, una carica precisa di audacia. Con queste armi, è ovvio che Capuana abbia presto ragione del dramma storico (già in crisi, comunque) nonché, per estensione analogica, dei poemi storici, quali il *Ruggiero* di Lionardo Vigo e la *Palingenesi* del Rapisardi, contro i quali mette per giunta in campo qualcosa di ancor più formidabile, la filosofia hegeliana ⁽²⁵⁾. L'opera inarrestabile del pensiero, se ha posto fine alle favole facendo anche temere per la morte stessa dell'arte ⁽²⁶⁾, può però offrire all'uomo un nuovo ideale, addirittura una nuova religione: la filosofia e le « scienze d'osservazione » infatti

« ...invadono il campo su cui il domma e la teologia dominavano fino ad ieri da regine assolute; dissodano

⁽²²⁾ Vedi nota 11.

⁽²³⁾ Di questo parere era anche il Signorini: cfr. il suo articolo *A proposito del quadro del sig. Ademollo*, in « Gazzettino delle Arti del Disegno », n. 1 (26 gennaio 1867).

⁽²⁴⁾ Il credo è riassunto da Capuana in una recensione a Émile Augier, la cui opera è sì, come quelle del Ferrari, sprizzante d'ingegno, ma ciò non impedisce che le si levi contro la « voce solenne » della « Natura o Verità » ad ammonire che l'ingegno, lo stile, l'intento morale non possono supplire a quegli effetti « che l'arte può aver solamente dal vero! » (p. 265).

⁽²⁵⁾ Capuana figura nel '68 tra i collaboratori della « Rivista bolognese », e se anche non vi scrisse (come risulta dallo spoglio), pure non si può sottovalutare il suo incontro con gli scritti del De Meis che apparivano sulla rivista accanto a quelli del Fiorentino e del Siciliani; Capuana avrebbe poi letto a fondo Hegel e De Meis al suo ritorno a Mineo: cfr. nota 33.

⁽²⁶⁾ Se la « superiorità degli antichi su' moderni » dipende dalla « irriflessione » delle loro creazioni, è ovvio, secondo Capuana, che la mente dell'artista subisca oggi l'influsso della « critica » che ha invaso il campo del sapere, cosicché « quanto ha guadagnato in intelligenza tanto essa ha perduto in ispirazione »; e nel tempio dell'arte si cominciano perciò a sentire voci misteriose: « I Dei se ne vanno! » (p. 288); Capuana negava così i magnanimi sogni del suo amico Dall'Ongaro, ancora convinto della possibilità dell'epica.



3 - Gustave Courbet: *Le chasseur allemand* (1859)



4 - Gustave Courbet: *Les braconniers* (1867)

il terreno in senso opposto per farvi crescere rigogliosa la nobile pianta della *verità razionale* ⁽²⁷⁾. Il Verbo di consolazione e di speranza l'abbiamo tra noi, fecondo, inesauribile, fatto umano, abbandonato alle nostre dispute, al suo logico svolgimento; e per questo non attendiamo nulla da nessuno, all'infuori che da noi stessi e dalla nostra ragione » (pp. 438-39).

Il pensiero condanna dunque i sublimi slanci della fantasia, ma offre in cambio la possibilità di riconoscere nel reale una razionalità che è fonte di forza per l'uomo; anche sul piano dell'arte è pronta la sostituzione:

« ...noi possediamo al giorno d'oggi un'opera d'arte non meno difficile dell'epopea e popolare quant'essa al suo tempo, ma più seria, più variata, più efficace, diremmo quasi più eccellente, e questa è il romanzo. Non già il romanzo storico, parto ibrido e falso, nato in un momento d'esaltazione archeologica e morto subito con essa; bensì quello che dipinge caratteri e costumi della società contemporanea: sicché non sappiamo capire perché, per esempio, *Les parents pauvres* e *Le père Goriot* di Balzac non possano mettersi accanto all'*Iliade* e all'*Odissea* nella storia dell'arte » (p. 389).

Tanta modernità e complessità hegelianamente riconosciute alla narrativa contengono una implicita svalutazione del teatro, che Capuana non avrebbe tardato a dichiarare in tutte le lettere. Quando infatti, all'inizio del '72, egli raccolse in volume questi articoli, aveva avuto modo di familiarizzarsi con Hegel, con De Meis e De Sanctis ⁽²⁸⁾, e nella prefazione scritta allora (in cui è facilmente rilevabile la mediazione demeisiana del pensiero hegeliano) non esita a condannare a morte l'arte drammatica: se la tragedia è finita con Shakespeare, la commedia perisce con Augier e Dumas figlio, nei quali il pensatore supera a tal punto l'artista che ci manca poco ormai a che « la creatura abbia netta la coscienza di se stessa quanto il poeta suo creatore; ed è l'inizio dell'ultima fase in cui l'arte si risolve nel suo puro principio, il pensiero » (p. xxiii). A riprova, Capuana cita la prefazione dumasiana a *Le fils naturel*, e il valore dell'esempio va compreso nel suo sfondo e nella sua portata.

Dumas era stato il grande amore di tutti i nostri scrittori, e non solo di quelli di teatro. Il dramma nonché il romanzo sulla *Signora delle camelie* avevano dato in Italia l'immagine di una letteratura che sembrava rompere col romanticismo lacrimoso e sentimentale. Ma mentre Margherita e poi le sue meno generose discendenti del *Demi-monde* furono ammesse nella letteratura ufficiale italiana solo come indesiderabili alle quali indicare la porta (secondo le parole di Capuana) ⁽²⁹⁾, e magari riuscivano ad essere tollerate nel romanzo, il permesso di soggiorno cominciò a non esser negato a Dumas quando il teatro nostrano, trasfor-

⁽²⁷⁾ La formula si allinea perfettamente a quelle consimili del Signorini (cfr. il suo articolo *Polemica artistica*, in « La Nuova Europa », 19 novembre 1862, e ora in E. SOMARÈ, *Signorini*, Milano, Ed. d'arte moderna « L'Esame », 1926), e soprattutto di Pasquale Villari, che qualche tempo prima aveva pubblicato la sua prolusione su *La filosofia positiva e il metodo storico*, impegnata a spiegare il modo in cui possono essere stabilite le leggi che regolano le « scienze morali ».

⁽²⁸⁾ Cfr. C. DI BLASI, *op. cit.*, pp. 143-48, per la lettura di De Meis e De Sanctis; per Hegel (e per De Meis), cfr. il volume dello stesso Capuana, *Spiritismo?*, Catania, Giannotta, 1884, pp. 129-32, in cui rievoca questo periodo.

⁽²⁹⁾ Cfr. la sua recensione ai *Mariti*, nonché quella ai francesi Foussier e Barbier, da lui condannati per il loro metodo che lusinga l'« arsura di forti emozioni ».

mandosi da politico in sociale, trovò nello scrittore francese le sue stesse esigenze di intervento attivo sui vizi della società. Anche Capuana aveva ben colto la ragione del successo, da noi, di questo « arguto anatomista dell'amore che mena senza pietà quel suo coltello chirurgico », allorché, recensendo le *Idee della signora Aubray* ⁽³⁰⁾, aveva immaginato lo svolgimento dell'arte e della problematica di Dumas mettendosi nei panni di lui: « Quando la *Dame aux camélias* comparve sulle scene, gli artisti e il pubblico si perdevano dietro un idealismo arido ed ingannevole che isteriliva le menti ed i cuori, perché rinnegava con isdegno la natura ed il vero », provocando « ciò che accade quando alcune facoltà dello spirito prendono un sopravvento esagerato sull'altre: l'arte rappresentò l'uomo da un lato solo, e nemmeno con fedeltà ». Il pubblico aveva « sete di verità », e rimaneva insoddisfatto; fu allora che « Margherita comparve. Era il reale che prendeva il posto del falso ideale. Era la carne che rivendicava i suoi diritti a gran torto obliati », ma volendo giustamente abbattere « l'eccessiva dominazione dello spirito », esaltò quella altrettanto eccessiva della carne. Era quindi giunto il momento per una sintesi più alta e più rispondente ai tempi ⁽³¹⁾, e Dumas l'ha data con *Le idee della signora Aubray*, opera in cui si cerca « l'armonica unità dello spirito e della carne » (pp. 253-55).

È questo il nuovo Dumas impegnato socialmente: la tanto ammirata e ascoltata Francia confermava i drammaturghi italiani nel loro sforzo di riforma dei difetti della nazione novella. Basta andare a rivedere la prefazione del *Fils naturel* ⁽³²⁾ per capire come la consonanza sia perfetta. Dumas, a giustificare la sua predilezione per questa commedia, adduce il fatto che in essa, per la prima volta, aveva tentato « de développer une thèse sociale et de rendre, par le théâtre, plus que la peinture des mœurs, des caractères, des ridicules et des passions »; a distanza di anni, il teatro *nouveau* che allora intravedeva, gli appare distintamente: il palcoscenico si vuoterà di ogni senso « si nous ne nous hâtons de le mettre au service des grandes réformes sociales et des grandes espérances de l'âme ». Ci vuole dunque « un art civilisateur » che abbia per principio, come la religione, « la représentation de l'Idée par l'homme », perché la sua portata è incalcolabile « quand il a pour base la vérité, pour but la morale, pour auditoire le monde entier ». E se finora gli artisti « ont appris à l'homme comment il est, ils nous ont réservé de lui apprendre comment il doit être », perché il teatro non è « le but » ma « le moyen »: « l'homme moral est déterminé, l'homme social est à faire ». Il realismo non basta più, l'arte deve avere una interna animazione ideale che sola le può dare uno scopo:

⁽³⁰⁾ L'articolo è del novembre 1867, ed è raccolto nel *Teatro italiano*, cit.

⁽³¹⁾ Lo schema hegeliano (che si poteva vedere in opera anche nei saggi del De Sanctis) circolava da tempo nell'ambiente fiorentino, da Villari allo stesso Signorini, che lo aveva utilizzato per scusare gli « eccessi » dei primi macchiatoli — provocati da quelli opposti della « vecchia scuola » —, poi superati nel periodo della cosiddetta Scuola di Pergentina: cfr. il suo articolo cit. alla nota 27.

⁽³²⁾ La prefazione è datata 10 aprile 1868 (il dramma invece è del '58): la si legge nel suo *Théâtre complet*, vol. III, Paris, Lévy, 1872³; le citazioni sono dalle pp. 24-27.

« Toute littérature qui n'a pas en vue la perfectibilité, la moralisation, l'idéal, l'utile, en un mot, est une littérature rachitique et malsaine, née morte. La reproduction pure et simple des faits et des hommes est un travail de greffier et de photographe ».

Se dunque, come Dumas conferma, il pensatore prevale sull'artista, siamo davvero di fronte alla hegeliana morte dell'arte? Sotto il cumulo di problemi che lo scrittore moderno deve portare, il libero giuoco della creazione sembra a Capuana irrigidirsi, e il teatro sociale italiano offrire l'immagine di un'arte che nell'impegno riformatore sta per smarrirsi se stessa. Ma la salvezza non è da cercare in una rinuncia all'impegno, visto che l'uomo non può più privarsi di questo osservatorio sulla società; se lo slancio del teatro appare destinato all'autodistruzione, Capuana ha tuttavia già saggiato l'efficienza di una nuova forma d'arte, cosicché quella problematica che sulla scena rendeva troppo turgidi e quindi artisticamente inceppati i dialoghi, trova ora la sua giusta collocazione in una struttura che non teme il pensiero e la parola dei personaggi: all'insegna della modernità anche filosofica nasce il romanzo.

Capuana si era accostato alla narrativa con la mediazione del Signorini, e da tempo aveva criticamente giustificato la perfetta legittimità di certi temi nel romanzo, fornito di un bisturi analitico di cui gli appariva invece privo il teatro: una maggiore ampiezza tematica, quindi, che — come già aveva apprezzato in Torelli — permetteva di passare dalla monodia del protagonista a una pluralità di storie umane degne di figurare nel gran libro del cuore e della società. Questa predilezione del Capuana fiorentino per il romanzo ricevette il suo battesimo teorico e pratico dopo che, nel '68, egli fece ritorno al paese natale. Nella calma di Mineo le iniziative si moltiplicano: tenta la narrativa, si propone lavori critici (secondo la propedeutica già adottata per il teatro), e soprattutto allarga le sue letture, De Sanctis, De Meis, Hegel, i positivisti ⁽³³⁾. A distanza di anni, nel 1884, così rievocava al Farina questo periodo:

« Mi ero buttato alla filosofia, mi pasceva di Hegel e... di positivismo. La *Fenomenologia dello spirito* [...] mi lasciava intravedere orizzonti nuovi per me, luminosissimi. Non afferravo [...] tutta quella meravigliosa astrazione, ma sentivo, da ogni pagina di essa, scaturire un così profondo e divino poetico sentimento, da farmi paragonare quegli astrusissimi paragrafi ai diversi canti di un vero poema, il poema moderno del pensiero, della riflessione assoluta! Se tu vuoi spiegarti questo strano connubio di idealismo, di positivismo e di spiritismo, pensa, caro mio, che in filosofia ero la medesima cosa che in storia naturale, in magnetismo, in spiritismo, e in ogni altro soggetto toccato dopo, cioè un curioso e nient'altro. Un mistico anche. Oh le intime relazioni di allora tra la universa natura e me! Oh, il soave confondersi e quasi sparire della mia misera personalità in quello infinito fluire e divenire delle cose che mi si rivelava all'intelletto! Oh le giornate e le nottate trascorse sopra un libro del De Meis [...] quando quel libro — *Dopo la laurea* — giungeva proprio in tempo per trascinarci più accosto alla realtà e darmi un equo senso della vita! » ⁽³⁴⁾.

⁽³³⁾ Per i tentativi narrativi cfr. C. DI BLASI, *op. cit.*, p. 141 (ma già a Firenze, nel '65, aveva scritto un racconto alla Poe, *Il dottor Cymbalus*); quanto alla critica, la copertina posteriore del suo *Teatro italiano*, cit., promette — oltre al volume di racconti *Profili di ignoti* — uno « studio critico » su Balzac e i saggi su *I nostri giovani romanzieri*, e cioè Nievo, Bersezio, Barrili, Farina, Gualdo, De Amicis, Verga e Tarchetti; di De Sanctis si sa che lesse o rilesse i *Saggi*, il *Petrarca*, e la *Storia*, e di Hegel la *Fenomenologia*.

⁽³⁴⁾ Nel vol. *Spiritismo?*, cit., pp. 129-32.

A parte il sigillo di curiosità con cui il Capuana del 1884 crede quasi archiviare l'antico impegno, il ricordo è fededegno e indica nel connubio idealismo-positivismo l'accettazione delle tesi fiorentine (quelle, ad esempio, racchiuse nel metodo « positivo » che Villari opponeva come alternativa al troppo materialistico positivismo), che il filtro demeisiano gli aveva permesso di adeguare al suo gusto moderato e ottimista, con il risultato, appunto, di un « equo senso della vita ». In *Dopo la laurea* c'era innanzi tutto l'annuncio dell'hegeliano estinguersi delle forme dell'arte nella spirale ascendente del pensiero ⁽³⁵⁾. Esautorate una dopo l'altra l'epica, il dramma, la lirica, rimane un ultimo genere « in cui la riflessione procede d'accordo con la immaginazione », ed è proprio quella narrativa moderna che Capuana aveva incontrato a Firenze; il romanzo infatti « è la vera epica, la sola possibile epopea del tempo moderno: una epopea tutta naturale e umana, senza soprannaturale, e tutta infiltrata, ma non compenetrata, di realtà e di riflessione » (p. 226). Per di più, la propaganda missionaria di un Dumas, riecheggiata anche se non sempre modernamente in Italia, sembra trovare in De Meis una giustificazione filosofica, certo ben accetta a Capuana perché affidava proprio al romanzo la salvezza del pensiero e dell'arte: « Il romanzo corrisponde perfettamente ed esattamente rappresenta e riproduce lo stato dello spirito diviso tra l'arte e la scienza, fra la prosa e la poesia, e che non potendo ancora creare scienza poetica, crea per ora una poesia prosaica, una semipoesia » (p. 227). Non deve quindi meravigliare che Capuana sia stato fedele scudiero sia di De Meis che di De Sanctis: nell'uno trovava una congeniale sistemazione ideologica della realtà, da cui poteva ritagliare per il presente una possibilità d'arte, sottoponibile a conoscenza critica con lo strumento della « forma » fornito dall'altro; con la pietra di paragone di questi *auctores*, Capuana non sarebbe rimasto in dubbio nello sceverare il superato dal moderno e l'arte dalle velleità, a rischio di sbagliare per tali le inquietudini che non potevano trovar posto nell'armonioso circolo demeisiano.

Mentre infatti De Sanctis si impegnava con ben altra audacia nel recupero della scienza all'arte, in Capuana l'operazione è indolore e atta a fomentare in lui una serena fiducia, che solo negli anni milanesi dovrà fare i conti con una crisi acuta: per ora, invece, il « pensiero » ha trovato il suo posto, anche perché le istanze morali, sociali e politiche del Risorgimento, sulle quali si era fissato di dover urgentemente impiantare la *renovatio*, svaniscono nel creduto raggiungimento di un equilibrio che prelude al trionfo finale della ragione; la realtà non va stravolta in rivoluzione o appassionatamente interrogata, ma può essere modificata con metodo « positivo » mentre si fa prossimo l'avvento glorioso dell'Idea.

⁽³⁵⁾ A. C. DE MEIS, *Dopo la laurea*, 2 voll., Bologna, Monti, 1868-69, vol. I, p. 127: « L'arte, a furia di esser sempre meno arte, doveva giungere ad un limite in cui non sarebbe stata più arte [...] Tutto ora è pensiero, riflessione, coscienza, anche l'ispirazione che più non ispira che dei pensieri »; questo libro è in forma di macroscopico dialogo tra il giovane Giorgio, deluso dalla fisiologia naturalista alla Claude Bernard, e il vecchio hegeliano Filalete, che gli propone un fecondo connubio tra strumenti naturalistici e *Weltanschauung* idealistica. Delle ulteriori citazioni di De Meis daremo solo le pagine perché sono tutte dal vol. I.

Anche in questo il libro del De Meis confortava Capuana, già preparato dalla « verità razionale » di un Villari o di un Signorini, apprendogli l'animo ad un entusiasmo per i tempi nuovi in cui l'uomo ha acquistato pieno dominio di sé e del mondo: « La metafisica la portiamo in noi, siamo noi [...] viviamo dunque, in nome del cielo; poniamo la mano alla realtà, facciamo in noi per noi stessi la nuova storia umana » (p. 184); ormai la moralità non ha più bisogno di garanzie celesti perché « sta nell'esser conformi a noi stessi, alla natura » (p. 242), e nulla può limitare le ricche conquiste che il futuro imbandisce: « innanzi, innanzi dunque: al pensiero, alla coscienza, alla scienza, alla filosofia » (p. 333). Certo, lo sguardo rivolto all'avvenire non cerca più la sua urgenza nell'imperativo pedagogico che per un Nievo scaturiva dalla precarietà del nuovo mondo: qui l'azione gioisce nell'esplicitarsi in un universo che è suo, finalmente riconquistato alla disperazione leopardiana, giacché il tempo moderno è « la pace che succede alla guerra », è « la vita che rinasce dal seno della morte », è « la fede che spunta dalla negazione » (p. 340). E nessuna risposta manca tra quelle che Capuana poteva cercare per soddisfare le esigenze fomentate dal vento della cultura fiorentina: come Filalete spiega al deluso naturalista Giorgio, il positivismo non è da rifiutare, ché anzi esso costituisce il « sangue » della vera filosofia, il cui « stomaco » sono appunto l'« osservazione » e l'« esperienza » (p. 361). Una volta capito che lo studio dei fatti rivela la « scorza » (p. 57) ma non la « vivente unità » (p. 41) e che per comprendere la natura ci vuole « qualche cosa di divino e d'infinito » (p. 38), la risposta di Filalete dà la chiave definitiva: « La vita, come non è nel puro pensiero, così non è nella pura apparenza; essa non è né nella natura interna né nella natura esterna, ma nell'unità delle due nature » (p. 362).

È questo dunque l'equo senso della vita che portava Capuana più accosto alla realtà, offrendogli una filosofia che non costringeva l'uomo a nessun divorzio, a nessuna amputazione, così come lo liberava, nella fiducia della razionalità, da ogni angoscia e da ogni urgenza. La borghesia italiana si appagò pienamente di questo universo mirabolante, non diverso da quello descritto dal positivismo più rigido. La strada per fare gli italiani era aperta: un giusto mezzo tra ideale e reale, e in tutti i domini dell'attività umana la formula appariva valida, moderna e immediatamente utilizzabile per la sua carica consolante e conservatrice. Tuttavia, il caso di Capuana non può onestamente ricevere il marchio di una simile miopia di visione; egli scelse De Meis e il suo ottimismo, ma era un De Meis ancora in fase progressista ⁽³⁶⁾ e in aperta polemica (come il Villari e gli altri intellettuali di formazione hegeliana) contro le pretese monopolizzanti della scienza, laddove la « vivente unità » — che è concetto equivalente alla « totalità » e alla « vita » di Villari, Capuana, De Sanctis — appariva senz'altro scaturire dall'accordo dell'infinito col finito, della ragione con l'accidente, allo scopo di mantenere all'uomo uno strumento di controllo. Certo,

⁽³⁶⁾ Cfr. G. OLDRINI, *Gli hegeliani di Napoli: Augusto Vera e la corrente ortodossa*, Milano, Feltrinelli, 1964, pp. 222-25, e, per De Meis, p. 224.

il connubio ideale-reale del De Meis, per non parlare di quello che la maggioranza doveva far scadere ad alibi utilitaristico, non può essere identificato *sic et simpliciter* con quello del Villari e meno che mai del De Sanctis; e proprio la morte dell'arte, serenamente accettata dal De Meis, è il segno di un idealismo tanto sicuro di sé da perdere un interesse concreto per la realtà troppo facilmente postulata a nutrimento della filosofia ⁽³⁷⁾, e conquistata invece a caro prezzo dagli altri fautori di quel connubio. Sono, queste, sfumature tutt'altro che irrilevanti, come dimostreranno i vari atteggiamenti che la cultura post-risorgimentale prenderà di fronte al naturalismo francese, al problema cioè di una narrativa e di una visione del mondo ormai in contrasto con le impavide sorti progressive dell'ideale. Ma quel che interessa notare, tornando a Capuana, è che fino dal suo esordio fiorentino è possibile cogliere quella che sarà la caratteristica della sua critica: la capacità di utilizzare i moderni brevetti francesi a vantaggio di una cultura che aveva con fatica elaborato un progetto di indagine della nuova società post-risorgimentale, affidandosi innanzi tutto al teatro; il primo ad ascoltarlo fu Verga, che proprio dal teatro e dalla critica teatrale di Capuana trasse gli elementi per una soluzione narrativa la cui portata ideologica, però, si sarebbe lasciata alle spalle l'equilibrio di Capuana e dei fiduciosi connubi tra ideale e reale.

⁽³⁷⁾ Al punto che un entusiasmo così cieco e sicuro di sé potrà tornare a patti col mondo solo sovrapponendovi le sue ferree leggi, il suo ordinamento dittatoriale, che sarà anche necessariamente politico: cfr. G. OLDRIANI, *op. cit.*, p. 219.

Le idee contemporanee

POESIA E DISORDINE

C'è una composizione di Marinetti, stampata in francese nel 1912 e due anni dopo tradotta in italiano, *L'esecrabile sonno*, che rivolgendosi ai « ben pensanti » a un certo punto esclama: « Poiché, insomma, rispondeteci, / chi vi ha dato / diritto di dormire? ... La polizia, siamo noi! / Polizia del disordine e della libertà! ». Questa formula ci è parsa, tutto sommato, emblematica dell'inclinazione con cui Edoardo Sanguineti ha condotto la sua antologia del nostro Novecento poetico, che conclude la collezione del Parnaso einaudiano.

Infatti il suo nucleo essenziale consiste nell'individuazione preliminare di un contrasto fra due elementi, borghese e anarcoide, fra un richiamo all'ordine e un'istanza di disordine, che Sanguineti crede di riconoscere come replicati moventi del gioco di spinte e di regressi che per lui è il grafico reale della poesia italiana del xx secolo. Non ci soffermeremo adesso sul vizio metastorico di un'impostazione come questa, a dir poco ristretta, a dir poco parziale. Al contrario, in via di principio è ammissibile la fertilità potenziale di un discorso che proceda confrontando senza falsi pudori le risultanze estetiche con i vari atteggiamenti e modi di comportamento pubblico e pratico. Può essere uno dei mezzi per scavalcare il livello troppo educatamente sistemato di tanti panorami letterari, e in particolare di troppi repertori di lirica novecentesca, limitati da uno schematismo mentale che non s'arrischia a turbare l'olimpica e ormai inerte tranquillità di pseudocategorie finora dominanti, quali frammento, poesia pura o — all'interno dei parametri — male di vivere, uomo di pena e via dicendo.

Il guaio all'antologia è derivato dal fatto che il suo compilatore non è riuscito a sconsacrare i fastidiosi schemi conservatori con una effettiva libertà di ricerca e di prelievo; al posto dello schematismo tradizionale n'è subentrato un altro, non meno rigido. Dall'età giolittiana, insomma, fino a quella del centro-sinistra si assiste a una semplificazione del quadro, nel senso che il diverbio accennato in partenza, fra mentalità borghese e impulso eslege, risulta così esclusivo da non consentire un minimo spazio a problemi d'altra specie. Allora il vantaggio iniziale di spregiudicatezza si perde tutto in questa polarizzazione estremistica, di cui, è ovvio, qui non ci interessa scoprire se corrisponda con piena fedeltà alla visione che ha Sanguineti del Novecento o se non nasca in gran parte dal gusto esibizionistico che è peculiare del personaggio.

Quel che invece non dobbiamo fare a meno di chiederci è se un sistema tanto intricato come quello degli esperimenti poetici del secolo possa sopportare una semplificazione di questo genere, che, mascherata da tensione ideologica, finisce per deludere proprio sul piano della coerenza, che non ammette si prescinda dai dati di fatto per inseguire la verifica di concetti aprioristici. In sostanza, diremmo che Sanguineti si sia fatto imprigionare, mostrando di combattere le istituzioni dell'ordine, da una sorta d'istituzione, o culto, del disordine: proprio nello spirito del testo marinettiano citato in apertura. O si rientra nell'una o nell'altra delle due istituzioni contrapposte. Di qui il carattere sforzato di quasi l'intero lavoro antologico, che comincia col relegare in uno stato di conservatorismo totale Pascoli e D'Annunzio, i quali rispecchierebbero una concezione d'arte integrata, mentre i fautori del verso libero, i crepuscolari e i futuristi sarebbero la voce di un anticonformismo che si oppone alla cattiva immagine di poesia offerta dai due vati borghesi. Si compie così la trasfigurazione in eccesso di Gian Pietro Lucini: l'autore delle *Revolverate* (che nelle oltre millecento pagine dell'antologia è il più rappresentato di tutti i prescelti) diventa quasi un Daumier, di fronte alla società sua contemporanea (tra l'epilogo dell'età umbertina e per tutta l'estensione di quella di Giolitti). Siamo debitori a Sanguineti, obbiettivamente, di questo rilancio luciniano, se non della sua conoscenza in assoluto. Ma a che prezzo? Non convince, innanzitutto, la proiezione di questo caso su di un piano esclusivamente sperimentale o di costante disordine. Lucini fu anch'egli un borghese, nel senso più giusto della parola, per le costrizioni e le frustrazioni che improntano la sua vita, rispetto alla quale l'arte si pone ancora come ipotesi privilegiata, sia pure l'arte tanto vistosamente contaminata di Lucini, scesa in polemica con l'impero dei « versi gabriellini ».

Ma l'impero dannunziano era troppo forte e diffuso; e anche un Lucini, anticonformista per molti aspetti, non giungeva a superare quell'ultima barriera dell'ordine, che consiste nell'accennata immagine di una poesia come livello differente (e superiore, per tradizione) rispetto alla qualità dell'esistenza quotidiana. Dove poi, in ambito crepuscolare, una coincidenza di vita e arte sembra avverarsi, lì purtroppo i due elementi convergono in un esito d'inefficienza, con una tale povertà di rivolta, che occorre tutta l'intenzione defor-

mante di Sanguineti, e non basta, per proporre, con Corazzini e Gozzano (ma anche con Vallini e, ahimé, con Moretti e Martini), un panorama del crepuscolarismo come itinerario di rottura nei confronti di un assetto formale stabilito su ragioni ormai estrinseche o non più in accordo col sentimento contemporaneo. Ma dire che, assieme a Lucini, Gozzano fonda «oggettivamente un fronte di realismo», equivale a travisare non tanto la natura quanto la statura e la funzione del capocorrente crepuscolare. Realistico sarebbe, per Sanguineti, l'atto gozzaniano di «proclamare la vergogna della poesia» per mezzo, ovviamente, della poesia stessa; ed è ben strano che il critico non intenda quanto d'intellettualistica feccia sta al fondo di una posizione simile, che potremo anche qualificare drammatica (non ci costa niente), ma tale solo per ciò che riguarda l'impossibilità dell'«onesto borghese» ad esser qualcosa di più di ciò che è, a evadere dall'ordine costituito, che in lui trova un altro anello. Realistico o no, questo conta pochissimo: l'essenziale è che all'altezza cronologico-speculativa di Gozzano, non un realismo ma una *realtà* poetica novecentesca rimaneva da inventare e da definire. Chi stava muovendosi in tal senso, nella zona vociana, si riconduceva comunque a Pascoli e a D'Annunzio specialmente, come ai propri naturali antecedenti dialettici, o antitetici, del gesto e della pronuncia; il silenzio e i sommessi dinieghi crepuscolari non erano certo in grado di provocare la nuova cultura a quella misurazione di «responsabilità», che Sanguineti vede invece suscitata dall'esempio di Gozzano.

Proprio la «fumida fiaccola lirica» dei «laureati» poeti di *Alcyone* e dei *Canti di Castelvecchio*, non l'ironico «ramo di ciliegie» gozzaniano, saranno investiti dal vento del vocianesimo. Ne sono portatori quelli che Sanguineti ritiene «i nostri moralisti in poesia», «in quanto sono i giudici, in primo luogo, del fare poesia: in quanto esercitano un'etica di espressione, s'intende». Ma è di qui, dunque, non da prima o da un diverso ambiente, che il secolo acquista il suo nucleo originario: sul terreno di una proposta poetica nuova, che aspira all'autocritica (al di là della contemplazione estetica di ieri) nel medesimo istante del proprio esistere. Qui è il crisma oggettivo della maturità dei tempi, qui la separazione dal modello ideale pascoliano e dannunziano, se non dal loro modello stilistico, che ancora spunta ed esprime getti solari e resistenti. Qui infine la prima autentica mossa di scompaginamento di una valutazione dell'atto creativo come privilegio. È vero, sì, che il patimento filosofico di Sbarbaro o quello pedagogico di Jahier rientrano in qualche modo nel quadro generale di una cultura borghese messa alla frusta dall'irruenza delle cose. Ma in questa circostanza è pur lecito rilevare che la frusta non viene scansata, e nasce dunque un primo *engagement* novecentesco, forse l'unico che a distanza di decenni serbi per i posteri carattere e sapore d'eroismo ovvero, in una formula, coraggio.

Al niente da dire crepuscolare subentra, in ogni opera di vociano, l'urgenza di un *tutto* da esprimere: e possiamo figurarci qualcosa di più sostanzialmente eversivo di questo auspicio di una letteratura totale, anche se si manifesta nella luce scorciata del frammento di Rèbora o di Boine? Questa è la rivoluzione poetica, l'alba ideale del Novecento; e che

valgono, a paragone, il fragore del futurismo e il relativo antifragore crepuscolare? Sono i segni residui di un'impostazione presentistica e cronachistica dell'arte, che non può non corrispondere a un provincialismo di fondo: tale quale lo voleva la classe al potere, garanzia di un « ordine » ormai, così come la provincialità di un certo verismo, vent'anni addietro, poteva implicare un potenziale « disordine ». Quel che infine c'è di sperimentale in senso pieno, nella zona vociana, è proprio il valicare questa misura provinciale (fosse pure ravvivata dall'umore gozzaniano) e nazionalistica (quand'anche travestita nell'europeismo di Marinetti), in direzione di quello che fra le due guerre diverrà il mito dell'« Europa », mito precisamente opposto a quello del « nuovo ordine » hitleriano e intravisto anzi come una dinamica, allora proibita, dall'isolamento alla società fraterna.

L'*entre-deux-guerres* è veramente l'area depressa della ricognizione sanguinetiana. Lo si poteva sospettare anche dall'indice, vedendo che il periodo fino al 1920 assorbiva da solo almeno due terzi di tutto ciò che oggi, alla soglia del '70, sembra che valga la pena di registrare. Ma, proporzioni a parte (Enrico Cavacchioli è più rappresentato di Cardarelli, e Marino Moretti più di Quasimodo, tanto per fare due esempi), lo stupore ci coglie all'interno delle scelte. Stupore? o non è piuttosto la prevedibile conseguenza degli schemi applicati senza discrezione? Pensiamo a Onofri, intanto: evidentemente non era facile ingabbiarlo o nell'ordine o nel disordine, preliminarmente elevati a categoria. Ed ecco che — già accettata l'immagine di un crepuscolarismo come esperienza innovatrice — di Onofri, non si sa per quale motivo, « conviene documentare la ricerca... crepuscolare » della prima sua fase, livellata per importanza a quella orfico-antroposofica. Un altro assurdo: Ungaretti. A lui sono dedicate, come poi a Montale, oltre cinquanta pagine: ma che valore ha la scelta di ben undici poesie giovanili scritte in francese, di fronte a sei solamente prese dal *Sentimento del tempo*, ossia dall'esperienza fra le due guerre? I margini d'arbitrio, è logico, sono enormi per ogni impresa antologica: ma nella fattispecie siamo al di là del gusto personale del critico e si ha la sconcertante impressione che per Sanguineti il *Sentimento* ungarettiano indichi un rientro nei ranghi dell'ordine, succeduto al momento d'immaginario disordine dell'*Allegria* e della parallela stesura de *La guerra*. Poteva essere, questa, un'ipotesi di lettura corrente vent'anni fa; adesso è un tratto sintomatico di conformismo, e fa spicco nel programma anticonformista dell'antologia: una stonatura, per non dir altro.

Ma l'incoerenza del prelievo tutto registrato sull'antinomia che ci suggerisce queste considerazioni risalta un po' dovunque. Eccoci a Palazzeschi. Potevamo quasi consentire con l'immagine di colui che, verso il 1910, era « venuto » non « per assicurare », ma « a promuovere tanti dispetti, tante bizzarrie, tante beffe. A fare l'incendiario », insomma, se non proprio lo Strawinsky azzardato da Sanguineti. Ma a che serve riportare, da ultimo, due testi di *Cuor mio*, additandovi la ripresa di moduli formali e di temi dell'antica stagione incendiaria? È ovvio che si tratta di fuochi che non bruciano più, ed è come attenuare la consistenza storica e l'intelligenza di un autore, celebrandolo per quell'ipocrita *topos* della

« fedeltà », che finora era in uso presso un certo sottobosco cattolico, non già nella neo-avanguardia « novissima ». Fatto sta che i « dispetti » di una volta sono assorbiti anche troppo bene dall'ideologia borghese ch'è il mulino a vento di Sanguineti: oggi, hanno perso la punta e conservano una delicata grazia, ma ormai ben accetta all'ordine, non v'è dubbio.

Ma per tornare al ventennio fra le due guerre: Quasimodo, che apre la sezione ermetica, è un altro esempio di sfiguramento ingiustificato. Avevamo avuto sì, dall'introduzione, il sospetto che il ventennio nero sarebbe apparso, al cupo determinismo di Sanguineti, causa inamovibile di un assoluto torpore etico-letterario, insomma di quel conformismo ch'è il disvalore da perseguire. Ma con Quasimodo si tocca il paradosso: accolto con quindici poesie, tredici sono versioni dai *Lirici greci*, « il suo più vero contributo originale alla poesia del nostro secolo » e « uno dei documenti più significativi dell'intera stagione ermetica ». Nessun referto dell'impegno, dispersivo ma generoso, di Quasimodo fra il 1945 e il '50; attraverso uno spiraglio testimoniale così ridotto, ecco impiantarsi il processo denigratorio di un autore, del quale evidentemente bisognerà tener conto che non sa fare altro che l'alessandrino, degno capofila di quel corteo di « anime belle » che sono gli ermetici. A loro e al regime che li determina va la responsabilità di un'inversione del corso realistico presunto da Sanguineti fra liberty e crepuscolarismo; sono gli ermetici a provocare « l'istituirsi definitivo... di tutta una fisica e di tutta una metafisica giocate contro la storia ».

Ora, a parte quest'accezione affatto esterna di « storia », in cui riecheggia il presentismo fenomenologico che tanto limita l'ideologia futurista, chi può affermare che la « posizione di difesa » dell'ermetismo, il suo « esercizio autoprotettivo » eseguito « con l'ipotesi e con la speranza che possa valere per altri, agire per tutti », non svolga una funzione agonistica, e perciò oppositiva, all'interno di un duro sistema, di un ordine così aspro come quello nel quale la poesia ermetica ebbe corso? Adoperiamo le indicazioni fornite dall'antologista stesso; ma perché l'ermetismo esuli il più possibile dal vivo della « storia », e si confini nel limbo di una presunzione astrattamente borghese, ecco il gioco pesante delle inclusioni e delle esclusioni, a rafforzare quello del frazionamento interno (di cui si è testimoniato, per Onofri prima, per Ungaretti e Quasimodo poi). Così nel piano entrano un De Libero e un Penna: meglio non si potrebbe corroborare la sembianza alessandrina del movimento, borghese e neppure « onesto » come invece è onesta l'idealità che Montale si sforza di salvare dall'insulto dei tempi. Mancheranno però un Bigongiari, che è l'indice di una fusione lirico-critica, e un Parronchi, ad esempio, nel quale confluisce una lunga e varia esperienza europea, da Nerval a Mallarmé, affabulata in toni d'insolita confidenza.

Dove sorgeva un nodo culturale a rendere sempre meno verosimile il teorema di Sanguineti, occorre saltarlo: detto fatto, e con molta disinvoltura. Schivando presenze fisiche, eludendo presenze problematiche certo anche più incommode. Da un lato (ed è forse la più clamorosa delle esclusioni) non si rammenta Betocchi: è probabile che, in un Novecento

che fa opposizione contorcendosi, o contesta con motti screanzati, il tema della conoscenza per mezzo della fede, o della conoscenza del trascendente attraverso una prova sensibile, dovesse apparire un'altra delle astrazioni borghesi, tale anche ne *L'estate di San Martino*, che è uno dei maggiori libri di questo secolo poetico, e fra i più arditi e sorprendenti casi di esplosione laica nell'anima del cristianesimo. Dall'altro lato, che pensare della completa assenza di un'esplorazione nel fondale orfico e nella disposizione simbolica del Novecento letterario? Non se ne parla né per Onofri né per Campana: i testi capitali dell'orfismo di quest'ultimo (*La notte o Pampa*) non rientrano nelle scelte di Sanguineti, inclini semmai a ritagliare un'effigie dimezzata e scombinata dell'artista, se di qua prevalgono ritardatari spunti maledetti (*La petite promenade du poète, A una troia dagli occhi ferrigni*), di là certo calligrafismo minore (*Tre giovani fiorentine camminano, Sdraiata nel carrettino*), o magari occhieggia l'ipotesi di un Campana futurista con la *Passeggiata in tram in America e ritorno*, che viene un po' a limitare il nucleo centrale dell'ispirazione, testimoniato dal *Sogno di prigione* e da *Genova* in aggiunta alla canonica *Chimera* e al *Viaggio a Montevideo*. Certo, il « germano » dei *Canti Orfici* non ha modo di emergere: mentre quello solo costituiva il vero ribelle all'ordine determinato. O forse qui non risulta perché di ordini ne voleva pur impiantare un altro, dovendo anche per lui il momento caotico valer da premessa (nelle intenzioni originarie almeno), non già come istituto da fondare per custodire in perpetuo.

Chi può, sul serio, supporre una riserva di energia nella figura di poeta che « cammina poveretto / Nella notte fantasiosa »? La forza dirompente di Campana era altrove, nella sua virtù di concrezione rituale orfico-barbara-mediterranea. Ma Sanguineti, dei riti novecenteschi, non accoglie se non quelli più estroversi, i meno capaci di allevare in se stessi il calore di un mito. Così anche tutto il problema della prosecuzione della linea simbolista è trascurato, o meglio è ignorato come s'ignora un elemento estrinseco, fuori-storia e fuori del gioco. Nonostante che la salvezza della categoria novecentesca si affidi in massima parte proprio ad una facoltà astrattiva dei contenuti occasionali imposti dall'esterno: il rapporto fra società costituita durante il fascismo e risposta della « società » irregolare degli ermetici avrebbe potuto riuscire illuminante, in proposito.

Ma, venendo agli ultimi vent'anni, non è che le attitudini sanguinetiane diano qui migliori risultati, anzi. Per un Pasolini, accolto nella fantomatica sezione di uno « sperimentalismo realistico » con Pavese e Pagliarani, e per un Luciano Erba accordato agli ermetici con nessi incomprensibili al buon senso, si registrano salti stranissimi. Due, da riferire: Fortini e Zanzotto, perché anche dall'angolazione feroce del compilatore si poteva supporre che l'uno sarebbe entrato nel repertorio in grazia della propria oggettiva posizione di « ospite ingrato », di marxista che esprime anche sul piano del costume letterario il disagevole urto fra abitudine estetica e pubblici doveri; e dell'altro, di Zanzotto, era da credere che il duello da lui recentemente intrapreso contro il linguaggio come convenzione declinante, ne avrebbe legittimata la presenza lì dove gli usurpano spazio i ben integrati

sodali d'avanguardia dell'antologista medesimo (Giuliani, Balestrini e Porta): trascritti però, in questa sede, con prove un po' edulcorate e non coi testi ai quali affiderebbero meglio il loro messaggio, o antimessaggio, di « novissimi ». Pausa in ambiguità, riflessione possibilistica del compilatore? No, perché con loro « siamo già al momento del proclamato ritorno al disordine, che è, per ora almeno, la conclusione di tanta vicenda »; siamo al « rilancio di prospettive apocalittiche, non inadeguate ai tempi ». E può esser al più una proposta, ma non « la morale esclusiva e incalzante » di tutto il Novecento, poetico secondo noi. È a questo punto che i lettori sereni, fedeli alla verità storica, segnalano l'impostazione terroristica delle antologie come questa. Mitigando i termini, per conto nostro meglio si direbbe lo schematismo istituzionale: ma fuor di metafora, per riconoscere nella parte assunta e recitata da Sanguineti l'intento, borghese quant'altri mai, di instaurare un ordine, l'ordine che lui preferisce. Nel suo caso sarà quello marinettiano della polizia del disordine, non certamente della « libertà », che nel testo di Marinetti era già un vocabolo ridotto a zero: un divertimento.

« Lo vedete! La Città tutta intera / sta supina, atterrita davanti a noi! »: che qualcuno si provi oggi a impostare, *his fretus*, il problema intrinseco alla poesia (libertà, protesta, negazione), significa che non è davvero facile superare l'immagine allettante di una letteratura intesa come leggerezza ed esteriorità; e vuol dire anche che la stessa piacevole immagine rischia sempre di deviarci sollecitandoci alla costruzione di astratti teoremi che l'orgoglio poi pretende di dimostrare solidi ad ogni costo: ritagliando, segregando, tacendo... Infine, è una prova di più che la letteratura subisce il controllo perpetuo dell'intelligenza borghese, che si prende licenza di rimescolarne le carte a suo talento: Sanguineti l'esercita secondo il principio unilaterale (conservatore, repressivo) dell'intervento.

SILVIO RAMAT

ANCORA SUL «LAVORO» DI BEPPE FENOGLIO

Già felicemente sorpresi nel corso dell'estate del 1968 dalla pubblicazione di un nuovo libro di Beppe Fenoglio, Il partigiano Johnny, un'opera che, come vedremo e come già è stato abbondantemente segnalato, prelude ad una dimensione diversa dell'autore rispetto a quella da tempo nota, la sorpresa si rinnova dalla recente pubblicazione einaudiana della Paga del sabato, una storia fra le prime confezionate dallo scrittore albese. E se all'uscita del Partigiano Johnny da più parti fu notata la non precisa messa a punto editoriale, quest'ultimo volume, affidato alle cure esperte di Maria Corti, porta al contrario un contributo di primo piano nell'ambito della filologia in materia.

Scorrendo la Nota della curatrice, tutta fondata su indagini effettuate nell'Archivio Einaudi e

tra le Carte Fenoglio depositate presso la vedova dello scrittore, si apprende che, dopo uno scambio di pareri con Vittorini, il libro doveva essere approntato nella stesura attuale nel lontano marzo 1951: siamo quindi fra gli incunaboli di Fenoglio, avanti cioè la sua prima opera a stampa, quei racconti compresi nei Ventitré giorni della città di Alba apparsi com'è noto nei « Gettoni » einaudiani nel 1952. Prima stampa ma non primo tentativo di pubblicazione, dal momento che già nel 1949 Fenoglio, sotto pseudonimo, aveva proposto allo stesso editore una serie di brani narrativi dal titolo Racconti della guerra civile ⁽¹⁾, non coincidenti, si noti, con i racconti successivamente editi in VG ⁽²⁾. A rendere ancora più romanzesco il giallo, sta il fatto che due racconti di VG (e cioè Ettore va al lavoro e Nove lune) riprendono e rielaborano due spezzoni di PS: il primo racconto proviene dai tre capitoli d'avvio del romanzo, e il secondo — con maggiore determinatezza — dal settimo; l'imbroglio, almeno allo stato attuale della documentazione, è chiarito dalla Corti mediante la stampa nella sua Nota di alcuni brani della corrispondenza tra Fenoglio e Calvino, ove appare che proprio Vittorini, nelle funzioni di direttore editoriale, nel rifiutare nel '51 il dattiloscritto di PS, consigliava altresì all'autore di ricavarne due racconti, quelli appunto sopra citati e poi confluiti in VG. Oggi, nella prospettiva di un bilancio che ci sta proponendo una misura più esatta del talento narrativo dello scrittore albesse, la pubblicazione integrale di PS, oltre ad essere una sorta di doveroso ma non necessario tributo alla memoria dell'autore così presto scomparso, traccia significativamente un'altra tappa delle sue ragioni di narratore serio ed appassionato, per cui far letteratura e scrivere le sue storie, oltre che una necessità esistenziale, fu sempre una dannata « fatica nera ».

Per chi abbia presente il racconto Ettore va al lavoro sarà agevole ricostruire la parentela stretta con PS che, al di là dei ricordati riferimenti testuali, si esplicita in una tematica costituita dal problematico (e tragico) inserimento di un giovane ex partigiano nella routine quotidiana, specie in quei giorni in cui più amaro e cocente dovette essere lo scotto pagato alla scomparsa delle illusioni perdute. « Io non mi trovo in questa vita perché ho fatto la guerra » sostiene Ettore, il protagonista

⁽¹⁾ Cfr. M. CORTI, *La composizione del «Partigiano Johnny» alla luce del Fondo Fenoglio*, in *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1969, pp. 370. Lo pseudonimo adottato da Fenoglio in questa circostanza era Giovanni Federico Biamonti. Un'altra segnalazione, però non precisamente motivata, ricorda che « Fenoglio aveva già offerto per la pubblicazione a Bompiani (che gli aveva pubblicato un racconto nei « Pesci Rossi ») il suo primo romanzo, *Ettore va al lavoro*, ma senza riuscirci ». La notizia è riportata nel « Quaderno n. 4 » dell'Istituto Nuovi Incontri (*Fenoglio inedito*), Asti, 1968. Di questo « Quaderno », contenente contributi critici di Lajolo e Calvino, si segnalano in particolare l'inedito di Fenoglio *L'affare dell'anima*, e la bella serie di immagini fotografiche. Abbastanza convenzionale, e a volte sprecisa, l'introduzione redazionale, così come l'apparato bibliografico. Altre pagine inedite sono state recentemente editate da G. Bonalumi (cfr. *Una scheda per Beppe Fenoglio. Con un inedito*, in « Paragone Letteratura » n. 238, dicembre, 1969, pp. 105-114).

⁽²⁾ Per una maggiore facilità di lettura si adottano d'ora in avanti le seguenti sigle: VG - *I ventitré giorni della città di Alba*, Torino, Einaudi, 1952 (le citazioni provengono però dalla ristampa del 1963); QP - *Una questione privata*, in *Un giorno di fuoco*, Milano, Garzanti, 1963 (si ricorda che QP fu scritto intorno al 1957); GF - *Un giorno di fuoco*, cit.; PB - *Primavera di bellezza*, Milano, Garzanti, 1959; PJ - *Il partigiano Johnny*, Torino, Einaudi, 1968; PS - *La paga del sabato*, Torino, Einaudi, 1969.

di PS, in un colloquio con la madre: ed è proprio qui, in un disadattamento non irrazionale nei confronti della vita, che Ettore sdipana la sua esistenza e giuoca le sue scarse carte per acquisire una sorta di educazione sentimentale al vivere, che non gli sarà mai consentita, dal momento che la sua educazione Ettore l'ha già compiuta negli istanti essenziali delle lotte partigiane. Fenoglio, sempre a Calvino, ha confessato di aver scritto queste pagine in preda ad una vera e propria « cotta neo-verista »: la cosa è nell'ordine del possibile, soprattutto se si tien conto del clima e degli anni nel corso dei quali Fenoglio scriveva; in ogni modo la lettura di PS mai ci accosta all'approssimazione, al puro referto o all'accadimento in sé bilanciato, quanto piuttosto ai margini di una scrittura itinerante e risentita — una scrittura « barbara » avrà detto (come vedremo) Vittorini — che certifica la felice strategia letteraria di un narratore come Fenoglio, tutto volto com'è ad una pagina esemplare e priva di alternative ⁽³⁾, riferibile caso mai ai testi dorati delle cronache antiche o agli esiti splendidi dei personaggi da leggenda dell'a lui caro teatro elisabettiano (e in questa direzione si pensi alle « scene » dei colloqui con la madre e al tracotante Bianco, ras locale da cinema francese avant-guerre).

Presentando nel '52 la serie di racconti compresi in VG, scriveva fra l'altro Vittorini: « Fenoglio... fuori di ogni descrittiva regionalistica, della sua provincia sa cogliere più che il paesaggio naturale, il piglio in cui si articolano i rapporti umani, un gusto " barbarico " che persiste come gusto di vita non solo nel costume del retroterra piemontese. Ed è questo sapore " barbaro " a caratterizzare i racconti che ora presentiamo rievocanti episodi partigiani o l'inquietudine dei giovani del dopoguerra. Sono racconti pieni di fatti, con una evidenza cinematografica, con una penetrazione psicologica tutta oggettiva e rivelano un temperamento di narratore crudo ma senza ostinazione, senza compiacenze di stile ma asciutto ed esatto ». E chiaro quindi che per Vittorini, in questa circostanza capostipite della critica su Fenoglio, la « barbaricità » di questo scrittore era soprattutto un fatto di gusto, di sapore insomma, e che ben poco aveva a che vedere con la preparazione della sua pagina, imbastita quest'ultima su una prosa quanto mai lavorata e artigianalmente sofferta, e che le indagini più recenti hanno dimostrato affatto lontana da un semplice e nativo raccontare da isolato di provincia, per cui l'equazione vita-letteratura non si dovette mai risolvere a facile modulo bon à tout faire; e in particolare, in tal senso, assai fruttuose risultano le ricognizioni effettuate dalla Corti che, in vista di un più approfondito

⁽³⁾ A questo proposito, assai felice l'indicazione della Banti, di « una scrittura rasciugata in tensione ». La Banti, com'è noto, fu una delle prime estimatrici dello scrittore albese (cfr. *Fenoglio rivisitato*, in « L'Approdo Letterario », XI, n. 31, 1965, pp. 85-90). Si avverte, inoltre, che in queste pagine l'attenzione è centrata più sui racconti a sfondo partigiano che su quelli langaroli: la scelta, è chiaro, non è di qualità ma d'occasione. I racconti langaroli piacquero a critici fini, come Cecchi ad esempio, e la cosa non sembra casuale. Abbastanza tendenzioso, d'altronde, resta il richiamo che Vittorini intese fare a Fenoglio nel presentare nei « Gettoni » *La malora*: in vista di una sua particolare ricerca, il direttore editoriale della collana metteva in guardia Fenoglio dal non allinearsi troppo sulla traccia di scrittori del passato, come Zena e Faldella. Eccessivo è il richiamo a Faldella che è scrittore notevole ma sempre teso in punta di penna, e non materiato come appunto Fenoglio. Il Piemonte dell'onorevole di Saluggia è insomma altra cosa.

dito esame, ha già offerto prove convincenti del laborioso « farsi » delle opere di Fenoglio. Si è parlato di situazione testuale allettante, ed infatti, dallo studio compiuto dalla Corti stessa sugli autografi, si è appreso che « Fenoglio appena tornato dalla guerra partigiana, prese furiosamente a scrivere per qualche anno, favorito da un'iniziale assenza di impiego: nacque così una vasta opera, una specie di cronaca a sfondo autobiografico in cinquantasei capitoli, divisa dall'autore in diverse parti corrispondenti a periodi della sua vita: una prima parte che va dalla esperienza liceale di Johnny all'universitaria, al servizio militare a Roma sino all'8 settembre '43, scritta in inglese, a cui vanno aggiunti i capitoli 16 e 17 in italiano colmo di anglicismi, riguardanti il ritorno ad Alba. In testa al cap. 18 si legge: "Seconda parte"; essa tratta dell'esperienza partigiana presso le brigate garibaldine e termina con il cap. 27. Dal cap. 28 al 56 è narrata la vita partigiana di Johnny con gli azzurri o badogliani»; da tutto ciò si deduce che « Fenoglio cominciò ad estrarre dall'affascinante stesura a caldo blocchi o sequenze narrative o microracconti e a lavorarli a parte. Perché? Per iniziativa propria o per consiglio altrui? »⁽⁴⁾. Lasciando cadere l'interrogativo finale (anche se l'esempio dei rapporti tra Vittorini e l'elaborazione di VG può insegnare qualcosa), l'attenta lettura della Corti stessa sui vari libri di Fenoglio avvalorava e ribadisce quanto si è venuto dicendo: Fenoglio, ad un approfondimento delle sue pagine di vita partigiana, ritorna sulle sue tracce, si costituisce fonte di se medesimo, dando modo così al lettore di verificare in concreto il senso del suo scrivere e di intrattenersi su una certa tecnica, quella dell'enucleazione a freddo di temi e stilemi già precedentemente affidati alla pagina, non certo usuale e documentabile presso molti scrittori a lui contemporanei. A questo fine, ai numerosi esempi richiamati dalla Corti se ne possono aggiungere altri, offerti, questa volta, non tanto per dirimere questioni di cronologia, quanto piuttosto per ribadire l'ipotesi di prima, puntando in questa sede a far vedere come lo scrittore, più che razionalizzare le varie riprese, usufruisse in maniera abbastanza libera e spregiudicata del suo materiale, ormai saldamente affidato alle carte oggi custodite ad Alba e non più passibili di opinabili congetture.

Per quanto riguarda la disponibilità ideologica dei vari partigiani nell'accostarsi alle relative bande, si può rimandare almeno a tre luoghi: nel racconto Gli inizi del partigiano Raul (VG, 64), il giovane neopartigiano, Raul appunto, sente dire a Kin: « Io sono nei badogliani perché quando son venuto in collina son cascato in mezzo ai badogliani. Se cascavo in mezzo agli anarchici o ai partigiani del Cristo, che so io, facevo il partigiano con loro. Cosa vuol dire? ». Allo stesso modo si esprimerà il garibaldino Tito:

« Io sono niente e sono tutto. Io sono soltanto contro i fascisti. Sono nella Stella Rossa perché la formazione che ho incosciata era rossa, il merito è loro d'averla organizzata e d'avermela presentata a me che tanto la cercavo, come finora non ho cercato niente altrettanto intensamente. Ma a cose finite, se sarò vivo, vengano a dirmi che sono comunista » (PJ, 48).

⁽⁴⁾ Cfr. M. CORTI, *La composizione del « Partigiano Johnny »*, cit., pp. 369-70. Della stessa Corti si ricorda anche il fondamentale *I tritico per Fenoglio*, in *Metodi e fantasmi*, cit., pp. 15-39, che è stato determinante ai fini della presente ricerca.



5 - Gustave Courbet: *Le veau* (1873)



6 - Gustave Courbet: *La truite*

Più avanti, nello stesso libro, una risposta sostanzialmente identica è proposta da Johnny, reduce dai garibaldini, al suo nuovo comandante, il badogliano Nord: « Non avevo incontrato altri. Lei m'insegna la situazione dello scorso novembre » (PJ, 119). Un altro motivo di PJ, la diffidenza cioè che i giovani partigiani nutrivano verso i compagni troppo avanti con l'età, riaffiora in un racconto di VG (Vecchio Blister). « Io ho sempre diffidato di te » afferma qui Set all'accusato Blister. « Non capivo cosa veniva a fare uno della tua età in mezzo a dei giovani come noi. Io avevo il sospetto » (VG, 82). Più o meno le stesse parole sono dette da Ettore a Jackie, occasionale compagno di fuga dopo l'ultima rotta badogliana: « A proposito della tua età... perché diavolo ti sei fatto partigiano a questa tua dannata età? Per parlar chiaro, io propendo a vederci il difetto nei partigiani non troppo giovani. D'istinto non mi fido di loro, per continuare a parlar chiaro, ci vedo... interessi » (PJ, 277).

Assai massicce e frequenti le riprese, sempre rispetto a PJ (opera, come è noto, a monte di tutte le altre finora edite, salvo PS), che compaiono in QP, già descritte dalla Corti nel senso di un ulteriore perfezionamento di temi presenti soprattutto nella seconda parte di PJ: una rilettura denuncia che i riferimenti sono ancora più divaricati, verso la prima parte di PJ. A questo proposito si riportano almeno due esempi.

« Era un deserto completo, ma tutti i cani della mezzacosta latravano, annusandoli mentre passavano in cresta » (QP, 207). « Solo dalla parte di Murazzano i veicoli apparivano più radi. I cani dei pagliai e di mezzacosta latravano tutti insieme » (PJ, 95).

Pur in un contesto-funzione diverso (in PJ il latrare dei cani punteggia l'accerchiamento nazifascista al campo garibaldino, in QP accompagna il desolato incedere dei partigiani del drappello di Giorgio, l'amico di Milton poi catturato dai repubblicini), la ripresa si ripropone in termini pressoché identici. Sempre in questa direzione assai interessante è la frequenza del motivo del partigiano contadino che intende lavarsi nel sangue dei fascisti assassini di un compagno particolarmente caro. In PJ è il garibaldino Polo che si dispera per la morte del compagno Tito:

« Era Polo, il partigiano contadino, che nel bel mezzo della piazzetta s'era inarcato sui ginocchi, e si rimboccava le maniche, e pendeva con la testa scarruffata su di un immaginario catino. " Hanno ammazzato Tito, che era il nostro compagno! Voglio lavarmi nel loro sangue. Voglio lavarmi fin qui " e indicava i bicipiti ed ora si lavava, con orribile naturalezza » (PJ, 79).

Con la variante che le bande partigiane sono questa volta « azzurre » e che il partigiano catturato non è ancora sicuramente morto, la situazione riaffiora in QP:

« " Guardate, diceva [Cobra], guardate tutti quel che farò se ammazzano Giorgio. Il mio amico, il mio compagno, il mio fratello Giorgio. Guardate il primo che beccherò... Mi voglio lavar le mani nel suo sangue. Così! " E si curvava sull'immaginario catino e immergeva le mani... " Così. E non solo le mani. Ma anche le braccia voglio lavarmi nel suo sangue ". E ripeteva l'operazione di prima sull'avambraccio e sul lacerto » (QP, 220).

Ma non basta, la costante ritorna nel posteriore Golia (GF, 123):

« [Polo] s'era chinato sopra un catino immaginario, si rimboccava le maniche e gridava: " Hanno ammazzato Tarzan che era nostro fratello! Voglio lavarmi nel loro sangue! " e immergeva le mani in quel catino e se le lavava con cura e naturalezza. Toccandosi i bicipiti urlò: " Voglio lavarmi fin qui! " » ⁽⁶⁾.

Anche in PB, come ha notato la Corti, non mancano i richiami a PJ, soprattutto ai suoi primi capitoli; al solito, a tali indicazioni, si possono accodare almeno altri due riferimenti che ci pilotano verso la parte finale di PJ, quasi a riconferma della difficile razionalizzazione di Fenoglio fonte di se stesso. Nel capitolo ventinovesimo di quest'ultimo libro, Johnny e i suoi compagni mimetizzano del materiale bellico in vista degli scontri della prossima primavera:

« Quanto ai due camions, li calarono a forza di funi nel cuore del bosco e sul radiatore e sulla fiancata affissero grossi cartelli segnalanti che i mezzi erano minati e sarebbero saltati a solo sfiorarli » (PJ, 307).

La situazione si ripropone nelle ultime pagine di PB:

« Andarono al furgone, e lo dirottarono in un prato e poi dentro un macchione dove lo mascherarono accuratamente. Quindi Modica trovò in cabina un pezzo di cartone, ci scrisse a matita MINATO e lo affisse al radiatore » (PB, 201).

E ancora prima, sempre nel rapporto fra le due stesse opere, si ripete l'immagine dei lugubri pennacchi di fumo che costellano i paesi devastati dalle truppe nazifasciste:

« Diciotto torri di fumo, compatte, inscudibile anche da vento forte, sorgevano dal paese di Castino, facendone un altro tempio di deità infera, senza persone intorno ai pali di quel fuoco gigantesco » (PJ, 264).

« Trenta torri di fumo sorgevano su Garisio, sulle case cannoneggiate, di un fumo nero e carnoso, resistente anche al vento più teso. Non si vedeva movimento o attività di uomini alla base di quel rogo gigantesco » (PB, 203).

Per chiudere, infine, un'esemplificazione che intende essere niente di più che una pura proposta, sarà bene riprendere un esempio tratto dalle ultime pagine di PB, quelle cioè che vedono l'episodio dell'agguato partigiano ai fascisti, ove si assiste a un caso abbastanza tipico di contaminazione doppia. Fra le prime azioni del badogliano Johnny c'è un'imboscata ad una colonna fascista:

⁽⁶⁾ Oltre agli episodi citati, caratterizzati anche dall'elegia per il partigiano ucciso, il motivo della violenza dei partigiani di estrazione contadina appare anche nei primi capitoli di PJ, ad ulteriore riconferma di come quest'opera, grosso nucleo della vasta cronaca ancora inedita, sia davvero un grande e ospitale serbatoio di temi: « Nei partigiani — è il garibaldino Tito che parla — io non vorrei altri che studenti e operai. Gente che lavora pulito, e con lavoro intendo dire ammazzamento, e lavora pulito perché ammazzando ha sempre la mosca sotto il naso. I contadini no: i contadini ci godono; e quindi la fanno lunga, e quindi anche confusionaria e pasticciante. Essi ammazzano urlando e smenando come la volpe presa che faceva danno alla terra o al pollaio, capisci? E l'uomo come quella volpe deve far mille morti » (PJ, 52). Sempre in merito a PJ, un libro questo che ci ha offerto un'immagine diversa di Fenoglio, non più ancorato insomma alla misura dal taglio breve e secco tipica del fortunato VG, andrà detto che l'opera si muove

« Erano ancora lontani, ma il rumore era già tanto e tale che Johnny ebbe tutti i capelli ritti in testa all'idea del volume totale in transito. Disse con voce stentata: " All'ultimo camion, eh? All'ultimo ". Michele disse con angoscia del Breda: " Mi si incepperà dopo tre colpi " » (PJ, 134-5).

« Il sergente aggiunse: " L'ultimo camion. L'ultimo intesi? Non ci si può confondere, abbiamo visuale su tutta la discesa " » (PB, 207).

Fino a questo punto la contaminazione non sussisterebbe in quanto il fenomeno è quello usuale di una semplice ripresa; più avanti però, nel corso dello stesso episodio, nel momento della sparatoria sul camion in transito, sono due le fonti che si intersecano:

« Al camion successivo non resistettero alla tensione e al dolore per Tito e con tutte le armi spararono alla massa larvale sul cassone. Due o tre si contorsero e afflosciarono, un quarto piombò sulla strada, come sbalzato da una mano titanica » (PB, 209).

Si riprende qui l'agguato badogliano di cui si era prima parlato (« Spararono con tutte le armi nella linea di spettri affacciati alla sponda. Due o tre si contorsero, uno cadde in strada, come se il colpo fosse una proditoria mano di vento che l'avesse afferrato e sbalzato », PJ, 135), contaminando però l'immagine del garibaldino Tito riverso sul cofano fascista con un episodio di PJ lontano dallo agguato in questione, e cioè la tragica apparizione del « rosso » Geo uncinato e capovolto alla torretta di una autoblinda repubblicana (PJ, 75).

In conclusione, quindi, alla luce dei campioni addotti, e confermando pertanto i sospetti già avanzati ad una prima lettura, assai ardua appare per ora una definizione di temi e di stilemi all'interno dell'opera di Fenoglio: considerato inoltre che la grande cronaca annunciata dalla Corti è arricchita in talune sue derivazioni da molteplici stesure individualizzabili nel tempo, è chiaro che soltanto una stampa rigorosa di questo documento, a monte di ogni altra prova, potrà servire a sgombrare definitivamente il campo dalle imprecisioni finora avanzate sulla formazione dei libri di Fenoglio: oltre a ciò, una pubblicazione del genere attesterebbe l'esistenza di una singolare tecnica di lavoro, quale quella di un immagazzinamento a caldo di materiali da riproporre più tardi in varie circostanze, una tecnica, in sostanza, che nel caso di Fenoglio si pone come la riprova di un lavoro di acuta e consapevole strategia letteraria, così che non a caso è sostanzialmente nuova e forse più esatta la dimensione dello scrittore Fenoglio che prende lentamente corpo davanti ai nostri occhi.

Dalle varie testimonianze di cui siamo per ora in possesso ⁽⁶⁾, si apprende che un libro molto caro

quasi in due direzioni diverse, identificabili, grosso modo, con le sue due metà: in una prima parte, infatti, il tessuto narrativo è intricato ed irto, fitto di anglicismi, con un procedimento participiale e gerundivo assai incline al neologismo; la seconda parte, ove tra l'altro più rade sono le espressioni inglesi, è forse più felice e distesa, aperta alla calibrata dimensione narrativa raggiunta più tardi da QP.

⁽⁶⁾ Cfr. *Fenoglio inedito*, cit., pp. 5-7.

a Fenoglio nel tempo in cui si affaticava alla sua cronaca partigiana, era *The Seven Pillars of Wisdom*, resoconto splendido delle fasciose avventure di Lawrence d'Arabia; d'altro canto, nel 1940, Hemingway, a New York, aveva pubblicato *For Whom the Bell tolls*, tradotto per la prima volta in Italia nel 1945, anche se molto probabilmente non fu la versione italiana ad accostare l'anglicista Fenoglio ad Hemingway ⁽⁷⁾. Ed è proprio in questo arco di letture, in un'esperienza narrativa ampiamente disponibile all'escursione d'avventura in quanto tale, ad un succedersi di eventi senza che i personaggi si ancorino a troppo identificabili parametri ideologici — si combatte perché si sente di essere dalla parte del giusto — che anche le pagine di Fenoglio andranno orientate ⁽⁸⁾: ovviamente, a seconda del talento, il risultato stilistico, che per uno scrittore è l'unico deputato a rappresentare il reale obiettivo, si attingerà nell'ambito delle relative chances. In tal senso, ci è d'aiuto la testimonianza di un narratore abbastanza vicino a Fenoglio: Italo Calvino. Nella prefazione al suo *Sentiero dei nidi di ragno* scritta nel '64 (il libro è del 1947), documento questo che a tutt'oggi rimane esemplare nella descrizione dello stato d'animo di molti intellettuali alla fine della guerra, Calvino ha scritto: «... si era faccia a faccia [con il pubblico] alla pari, carichi di storie da raccontare, ognuno aveva avuto la sua, ognuno aveva vissuto vite irregolari drammatiche avventurose, ci si strappava la parola di bocca»; e per quanto interessava la scelta dei temi di vita partigiana, aggiungeva: «Già nella scelta del tema c'era un'ostentazione di spavalderia quasi provocatoria. Contro chi? Direi che volevo combattere contemporaneamente su due fronti, lanciare una sfida ai detrattori della Resistenza e nello stesso tempo ai sacerdoti d'una Resistenza agiografica ed edulcorata». Una volontà quindi di riprendere in mano le fila di un discorso appena interrotto, nella sospensione di una azione più diretta e personalmente giuocata «alla ricerca dell'acquisto... della misura di uomo» ⁽⁹⁾. Ma se, alla luce anche delle precisazioni di Calvino, e soprattutto grazie ad un'esperienza sentita fino alle sue conseguenze estreme, Lawrence e Hemingway possono servire a delimitare una sorta di archetipo allora largamente vulgato, proprio per questo andrà ricordato che nello stesso giro di anni Vittorini prima con *Uomini e no* (1945) e Pavese subito dopo con *Il compagno* (1947) pagavano in qualche modo il loro pedaggio al nodo storico di eccezionale violenza che aveva compromesso e portato con sé buona parte degli intellettuali italiani: ma il discorso, relativamente a Beppe Fenoglio, non può essere che di margine.

⁽⁷⁾ Fra i primi a indicare l'esempio di Hemingway è stato il Luti (cfr. *L'ultima narrativa italiana*, in «Inventario», V, n. 1-4, 1953, pp. 204-7). Nella sua recensione, una delle prime a VG, il Luti allude inoltre a probabili suggestioni verghiane che, per l'opera in questione, rappresentano un'indicazione senz'altro da calcolare.

⁽⁸⁾ «E pensò che forse un partigiano sarebbe stato come lui ritto sull'ultima collina, guardando la città e pensando lo stesso di lui e della sua notizia il giorno della sua morte. Ecco l'importante: che ne restasse sempre uno» (PJ, 301). La differenza con il vittoriniano Enne 2, che pur combatte perché «gli uomini siano felici», è sostanziale: Johnny e i suoi compagni non aspettano in una stanza, pistola in pugno, il Cane Nero di turno; la loro inevitabile morte è nella lotta aperta, aperta e guerreggiata, senza la letteraria dolcezza di «sentirsi» morire.

⁽⁹⁾ Cfr. PJ, 31.

I libri di Vittorini e di Pavese, infatti, Enne 2 e Pablo tipici agenti di una lotta individuale e non di rado letteraria (al di là delle private soluzioni di scrittura), sono ben più che lontani dal mondo bruciato e concreto delle gesta di Johnny: anche se la prospettiva è quasi sempre organizzata secondo un unico punto di luce, e questo a causa dell'accorgimento assunto (il narrare in terza persona), la battaglia di Johnny e di Milton è battaglia comune, non è « questione privata », tutti ci sono irrimediabilmente dentro, dal lussuoso comandante Nord, al fascista asserragliato in Alba, ai poveri contadini delle Langhe, fino alle Langhe stesse impastate di fango e di pioggia, testimoni non indifferenti di repentini assalti e di precipitose fughe ⁽¹⁰⁾.

Si parlava di terza persona, e il riferimento non era casuale in quanto, a un rapido censimento degli scritti di Fenoglio, salta subito agli occhi che, mentre per le storie langarole la narrazione passa quasi sempre dalla prima persona (e non tanto per una matrice di volontà autobiografica di volta in volta da accertarsi nella sua reale entità, quanto piuttosto per puntellare la pagina di un senso ancor più paradigmatico e definitivo), per le opere di ispirazione resistenziale il passaggio d'obbligo è appunto attraverso la terza persona: può darsi che proprio da questo espediente derivi un intento di far storia (non la Storia) ⁽¹¹⁾, di offrire insomma l'evento secondo una scala di registrazione il meno possibile discriminante, tanto che, specie fra i primi recensori, in un periodo in cui si andava alla ricerca dell'eroe positivo (e più tardi si è visto quanto questa ricerca sia stata « politicamente » inesatta), Fenoglio registrò non poche amarezze ⁽¹²⁾. « Basterà che uno qualsiasi di questi renitenti, ha scritto Fenoglio, armato anche lui di catenaccio o di roncola, o di temperino, apposti il fascista sulla sua strada di prepotenza e gli si cali addosso. Alle spalle, beninteso, perché non si deve affrontare il fascista a viso aperto, egli non lo merita, egli deve essere attaccato con le medesime precauzioni che un uomo deve prendere con un animale. Gli si cala addosso, lo ammazza e lo trascina per i piedi in un posticino dove seppellirlo, cancellarlo dalla faccia della terra. E sarebbe consigliabile portarsi dietro una scopetta con la quale cancellare per l'eternità persino l'impronta ultima dei suoi piedi sulla polvere delle nostre

⁽¹⁰⁾ A questo proposito, opportunamente la Corti parla di « promozione della funzione descrittiva (le Langhe) al grado di elemento narrativo », secondo le note proposte di Genette (cfr. *Trittico per Fenoglio*, cit., pp. 31-2). In altro contesto le parti descrittive di Fenoglio sono indicate come « paesaggio morale » (cfr. M. FORTI, *La « linea » piemontese di Fenoglio*, in « Aut-Aut », n. 55, gennaio 1960, pp. 45-53).

⁽¹¹⁾ « È una trascrizione prettamente esistenziale, non agiografica, di probità flaubertiana (si pensa al referto sugli avvenimenti politici nell'*Education sentimentale*), tanto più meritoria per chi era stato fra gli attori dell'evento » (cfr. G. CONTINI, *Beppe Fenoglio*, in *Letteratura dell'Italia unita*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 1012). Del resto già il De Robertis, a parte l'esibita vena anglo-americana, aveva parlato di « buone letture francesi del bell'Ottocento » (cfr. *Fenoglio scrittore nuovo*, in *Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962, p. 562).

⁽¹²⁾ Chi all'uscita di VG parlò di cattiva azione compiuta da Fenoglio nei confronti della Resistenza, intendeva probabilmente propinarne un'immagine tipo quella dei garibaldini di gaddiana memoria, « i cinquantamila del cinquantenario di Marsala ». Dirimono la questione una volta per tutte le testimonianze di Paolo Spriano (in « L'Unità », 20 agosto 1964) e di Carlo Salinari (*Il testamento di Fenoglio*, in *Preludio e fine del realismo*, Napoli, Morano, 1967, pp. 385-90).

strade. Questo è quel che oggi si chiama un partigiano » ⁽¹³⁾. *Un'intenzione di lotta quanto mai intensa e pragmatica, contro un nemico comune — un nemico che dopo non si snobba avendolo conosciuto nella sua violenza —, ove rimane ben poco spazio alle meditazioni di Johnny che certo è anche lui un intellettuale, e che riesce a superare la sua condizione soltanto dopo dure esperienze, quando è rimasto uno dei pochi partigiani attivi sulle Langhe, nel lungo e disperante ultimo inverno di guerra: « Non ti preoccupare Pierre, dice Johnny sulla fine della sua storia, noi siamo invincibili, indistruttibili, incancellabili, e questa per me è proprio la lezione che i fascisti stanno imparando là oltre il fiume. Dopo tutto, che si sono trovati nel pugno finalmente serrato? Niente o ben poco. In un paio di giorni sarà tutto come prima. Non ti preoccupare, Pierre »* ⁽¹⁴⁾.

VANNI BRAMANTI

⁽¹³⁾ Si noti che un episodio simile, con attanti diversi e notevolmente ampliato, è ripreso in *Il padrone paga male*, compreso in GF, pp. 105-10.

⁽¹⁴⁾ Cfr. PJ, 289.

Documenti

GLI AMBIGUI FANTASMI DI H. JAMES

di

Beniamino Placido

(da « Club d'Ascolto », in onda sul III Programma il 2 febbraio 1969)

Personaggi: IL NARRATORE - L'ISTITUTTRICE - LA SIGNORA GROSE - DOUGLAS.

NARRATORE — Signore e signori, consentitemi di presentarmi: sono il narratore di questa storia; ma non accusatemi di immodestia se mi dichiaro subito il più perplesso, il più incerto, il più frustrato narratore della storia della letteratura. Che cos'è il narratore di un racconto « gotico »? È un signore, presumibilmente aristocratico, possibilmente inglese — come me — che un bel giorno si trova per le mani un manoscritto ereditato per tramiti un po' misteriosi: per esempio, almeno qualcuna delle persone che glielo ha trasmesso deve essere morta in circostanze sospette. Perché sia indispensabile il manoscritto non lo so, sebbene mi pare che ci abbiano costruito sopra due o tre teorie. Una sera il narratore convoca gli amici in una casa della campagna inglese — s'intende, li raccoglie intorno al camino acceso — e lì comincia, al lume tremolante dei candelabri, a sollevare la polvere dalla prima pagina del manoscritto.

Ora, per quel che mi riguarda, devo onestamente riconoscere che di tutti questi elementi non uno è mai mancato: Henry James ha avuto il garbo di dispormeli tutti attorno, e scegliendoli fra il meglio del repertorio tradizionale: un salotto scuro rischiarato dalla fiamma del camino, le facce apprensive degli astanti, tutto insomma. E per ventisei anni, a partire dal 1898, quando per la prima volta ho letto agli amici questa storia, è sempre andata benissimo. Non è merito mio, certamente, ma del signor James che ha scritto — non per niente si intitola « Il giro di vite » — la più agghiacciante storia di fantasmi che mai sia stata inventata.

Tanto è vero che non perde niente, nemmeno se se ne conosce già la trama: permettetemi di accennarla.

In un luogo di campagna, nell'Inghilterra di fine secolo, vivono due bambini di meravigliosa bellezza che lo zio-tutore, un affascinante gentiluomo londinese, ha affidato alle cure di una giovane entusiasta istitutrice, per non ricevere scocciature, per essere lasciato in pace. Tutto è bello, tutto è limpido, tutto è deliziosamente primaverile laggiù a Bly. In apparenza. La nostra istitutrice — che non ha un nome nel racconto, sicché per me sarà sempre la Signorina — è appena arrivata, ha appena scaricato i bagagli, ha appena abbracciato la Governante, la buona signora Grose, quando si accorge che qualcosa non va. Perché i bambini stanno lì soli e non vanno a scuola? E perché lo zio le ha ingiunto di non dargli seccature, di non disturbarlo per nessun motivo, di cavarsela da sola? Perché è stata cercata una nuova istitutrice? Chi c'era prima? Che cosa è accaduto prima che lei arrivasse?

È accaduta una cosa orrenda, che prolunga i suoi effetti malefici anche ora. C'erano due dipendenti nella casa: un servo, Peter Quint, e una istitutrice, Miss Jessel: erano amanti; sono morti in circostanze strane: i bambini intrattengono un rapporto mostruoso con i loro fantasmi.

Gran storia, vi assicuro, signori miei, e io l'ho sempre raccontata con orgoglio, un po' l'orgoglio del maggiordomo che si vanta delle ricchezze di famiglia. Quando un bel giorno, doveva essere il 1924 se non mi sbaglio, il colpo a freddo. I fantasmi non ci sono, non ci sono mai stati, sono una allucinazione del...

ISTITUTRICE — I fantasmi, i fantasmi, i fantasmi! Io li ho visti, li ho visti con i miei occhi: che orrore! E ho combattuto con tutte le mie forze per salvare i bambini.

NARRATORE — Mi conceda ancora un momento, signorina; devo riferire ancora un particolare.

ISTITUTRICE — Io non posso tollerarlo questo sospetto insultante, dopo quello che ho visto e sofferto laggiù a Bly, dopo quello che ho fatto per tener lontano quei due... Avrei dato la mia vita, lo sanno tutti, pur di impedire che...

NARRATORE — Finirà per perdere il controllo dei suoi nervi. E cosa dovrei dire io? Si metta nei miei panni: il narratore di una storia allucinante che, da un giorno all'altro, si vede spossato, di cosa? Proprio dei fantasmi. Io non so più come raccontarla questa storia...

ISTITUTRICE — Perché lei ha voluto credere subito a quegli azzeccarbugli che vanno a cercare il pelo nell'uovo, e stravolgono le cose scritte da uno scrittore, e non hanno pace finché non dimostrano che se il romanziere ha detto bianco voleva dire nero, se ha detto nero... Gente, gente...

NARRATORE — Già, magari fosse così semplice. Mi lasci continuare. Come vi dicevo, fino

al 1924 è andato tutto bene: leggevo la prima pagina del manoscritto, poi sollevavo la testa e già vedevo il terrore sulle facce degli ascoltatori, anche di quelli che la storia già la conoscevano. Ma proprio quell'anno si venne a sapere che un tale Gottard, professore di letteratura in un piccolo college degli Stati Uniti...

ISTITUTTRICE — Un provinciale!

NARRATORE — Sarà un provinciale, ma certo era un critico d'ingegno; ha scritto certe cose su Shakespeare che suonano miracolosamente acute anche per me che sono un inglese. Dunque, si venne a sapere che il professor Harold C. Gottard da anni, pensate, da anni — e nessuno in Europa ne sapeva niente — leggeva ai suoi allievi « Il giro di vite » in un modo tutto diverso. Lo leggeva come se i fantasmi fossero nient'altro che una allucinazione dell'istituttrice.

ISTITUTTRICE — Io non voglio sentirla più questa ignobile calunnia; come può ripeterla lei? Proprio lei che lo sa bene come sono andate le cose.

NARRATORE — Vorrei saperlo. Sono quarant'anni ormai che non lo so più come sono andate veramente le cose.

ISTITUTTRICE — E dà più credito all'insinuazione di un oscuro professore di provincia — un americano! — che alla parola di una onesta ragazza inglese.

NARRATORE — Provinciale anche lei.

ISTITUTTRICE — Che c'entra? Cosa vuol dire?

NARRATORE — Lei mi costringerà ad essere indiscreto, signorina, se continua ad insistere così; ma lasciamo stare.

ISTITUTTRICE — No, no, dica pure tutto quello che pensa; non si faccia scrupolo ormai!

NARRATORE — Vuole davvero che parli?

ISTITUTTRICE — Per l'effetto che può farmi! Ne hanno dette tante in questi quarant'anni!

NARRATORE — Lei conosce il nome almeno di Edmund Wilson?

ISTITUTTRICE — Bella figura di gentiluomo anche lui.

NARRATORE — Un critico letterario illustre.

ISTITUTTRICE — Un altro di quegli azzecagarbugli che pretendono di insegnare agli scrittori

che cosa hanno scritto veramente; che poi, guarda guarda, finisce sempre per essere diverso da quello che loro avevano ritenuto di fare.

NARRATORE — È il più famoso critico letterario americano.

ISTITUTRICE — Per me, potrebbe non essere mai nato, sarebbe stato meglio.

NARRATORE — Ma è nato e vive tuttora, purtroppo per lei, per me e per questa storia: nei dieci anni successivi alla scoperta di quel tale Gottard ci andò ancora abbastanza bene. In fondo chi conosceva la sua tesi? Quand'ecco che esce fuori il signor Wilson, me lo ricordo bene, correva esattamente l'anno 1934, e ritira fuori la storia della... — non insorga subito, la prego — ...dell'allucinazione.

ISTITUTRICE — Delicato, gentile!

NARRATORE — E bastasse questo! Aggiunge che l'istitutrice, cioè lei, «la minore delle numerose figlie di un povero parroco di campagna» come la presenta Henry James, rappresenterebbe — mi perdoni ma devo riferire le sue parole — il tipico esempio della zitella inglese, socialmente e sentimentalmente frustrata. Sapesse l'imbarazzo che provo, mi creda, a parlare di queste cose; sono un gentiluomo dell'800, in fondo.

ISTITUTRICE — Però le ripete.

NARRATORE — Ma perché non si rende conto che dal momento in cui Edmund Wilson ci ha gettato sopra il peso della sua autorità, questa bilancia ha traboccato per sempre?

ISTITUTRICE — Bella autorità, usata per far passare le più turpi insinuazioni, per sostenere che io mi sarei inventata tutto.

NARRATORE — Non si tratta proprio di invenzione; sa cos'è un'allucinazione? Lei ritiene certamente di aver visto i fantasmi di Miss Jessel e di Peter Quint in buona fede.

ISTITUTRICE — In buona fede? Io li ho visti con i miei occhi, e non c'è critico o professore al mondo che possa negarlo. Ma cosa crede, che sia rimasta davvero l'ingenua, rozza figlia di un parroco di provincia? Crede che non li conosca anch'io i signori critici? So bene che coloro che mi accusano non hanno una prova, non una, per dimostrare la loro ignobile tesi. Mi meraviglio di lei, piuttosto, che cede...

NARRATORE — Se fosse per me, non vorrei cedere mai, vorrei restare saldo come una roccia; ma per un narratore, la materia della narrazione dev'essere come la moglie di Cesare, al di sopra di ogni sospetto: perché una volta che il sospetto è penetrato non si riesce mai più a mandarlo via. Da quando sono venute fuori queste che lei chiama insinua-

zioni, mi creda, io non so più leggere; quando mi appresto a sfogliare il manoscritto non so più che tono assumere, con quale atteggiamento incominciare: sollevo la testa dal foglio e la riabbasso subito, sconfitto.

ISTITUTTRICE — Non è vero. Chi legge la storia con animo puro non ci trova niente di ambiguo; è tutto chiaro, è tutto sicuro, tutto quello che c'è scritto è accaduto davvero.

NARRATORE — Davvero?

ISTITUTTRICE — La sfida a trovare una sola cosa che non risponda alla verità.

NARRATORE — È una sfida che accetterei con interesse, se non l'avessi già affrontata tante volte. Comunque, se le fa piacere...

ISTITUTTRICE — Avanti, mi metta alla prova.

NARRATORE — Cominciamo dal principio. È in grado di ricordare esattamente che impressione le fece Bly quando ci arrivò la prima volta?

ISTITUTTRICE — Non ho bisogno di sforzarmi: ricordo tutto. Ricordo ogni particolare, ogni virgola della storia, e lo ricorderò sempre, fin quando non si sarà perduta la memoria stessa di me, dell'infelice istituttrice de « Il giro di vite ».

(Stacco musicale: quel che segue è citazione diretta dal testo di James; l'Istituttrice abbandona il tono risentito, e parla in modo trasognato, assente).

« Probabilmente mi ero aspettata, o avevo temuto, qualcosa di tanto malinconico che lo spettacolo che mi accolse costituì una gradita sorpresa. Ricordo l'impressione gradevole che mi fece la grande facciata luminosa, con le finestre spalancate, le fresche tendine e le due domestiche che guardavano di fuori; ricordo il prato e i fiori dai colori vivaci, lo stridere delle ruote sulla ghiaia, le cime intrecciate degli alberi intorno a cui le cornacchie roteavano gracchiando nel cielo dorato ».

NARRATORE — E la bambina? Flora?

ISTITUTTRICE — « Era una creatura così deliziosa che mi sembrò subito una grande fortuna dovermi occupare di lei. Era certo la più bella bambina che avessi mai visto ».

NARRATORE — E il fratellino?

ISTITUTTRICE — « Miles mi sembrò subito aureolato e permeato della stessa luminosa freschezza, dallo stesso profumo di purezza che fin dal primo momento avevo ammirato nella sorellina. Era incredibilmente bello ».

NARRATORE — Tutto bello, tutto limpido finora. Quando avvenne la prima rottura di questo idillio? Quando ci fu il primo giro di vite, la prima « apparizione »?

ISTITUTRICE — « Accadde una sera: avevo rimboccato le coperte ai bambini, ed ero uscita per fare la mia solita passeggiata. Un pensiero che oggi non mi vergogno affatto di confessare mi accompagnava in queste passeggiate; e cioè che sarebbe stato delizioso incontrare improvvisamente qualcuno, come in un romanzo, qualcuno che mi apparisse laggiù, alla svolta del viale, e mi sorridesse con aria di approvazione... Tutto ciò era dunque presente al mio spirito... la prima volta che si verificò uno di quegli eccezionali avvenimenti, sul declinare di una lunga giornata di giugno: uscivo da un boschetto avviandomi verso la casa quando mi fermai di colpo. Ciò che mi aveva inchiodata al suolo in preda a un turbamento molto più profondo di quanto lo spettacolo potesse giustificare, era l'impressione che la mia fantasia si fosse d'improvviso realizzata. Egli era lì! Lassù lassù però, oltre il prato, in cima alla torre sulla quale, la prima mattina, mi aveva condotto la piccola Flora...

Ricordo che quella vista produsse in me, nel limpido crepuscolo, due emozioni ben distinte, le quali non erano in fondo che un primo e poi un secondo moto di sorpresa. Il secondo fu la sensazione violenta dell'errore del primo: l'uomo che vedevo non era la persona che avevo così precipitosamente supposto. Ne provai una tale confusione che, dopo tanti anni, non posso sperare di darne un'idea precisa... Per di più — cosa davvero assai strana — il luogo era diventato improvvisamente deserto, forse proprio in conseguenza di quell'apparizione... Fu come se, nell'istante in cui mi rendevo conto di quel che vedevo, tutto il resto della scena fosse stato colpito da morte ».

NARRATORE — A questo punto, vediamo se lei conviene su due cose: prima di tutto lei pensava di incontrare il suo datore di lavoro, lo zio londinese dei bambini, ed ha visto invece una persona sconosciuta. D'accordo?

ISTITUTRICE — (*con tono lento, trasognato*) Come?

NARRATORE — Signorina?...

ISTITUTRICE — Sì, sì, certo, d'accordo, ma adesso sono come stordita; mi accade sempre così quando mi reimmergo nei ricordi.

NARRATORE — Il secondo punto importante che mi deve confermare esplicitamente è questo: è vero o non è vero che lei ha visto quest'uomo sconosciuto in cima alla torre?

ISTITUTRICE — Ma che domande! Certo! Se l'ho appena raccontato!

NARRATORE — Successivamente lei venne a sapere di aver visto niente di meno che un fantasma, il fantasma di Peter Quint, il servo morto da poco.

ISTITUTTRICE — Non lo dica con quel tono diffidente! È vero, è vero, è Peter Quint che ho visto.

NARRATORE — E venne a sapere che Quint e la Jessel, anche lei morta, avevano esercitato una strana influenza sui bambini.

ISTITUTTRICE — Influenza! Li avevano corrotti, me li avevano corrotti fino in fondo!

NARRATORE — Dopo qualche giorno, la vicenda della storia la porta di fronte a un secondo giro di vite, l'apparizione di Miss Jessel. Ricorda?

ISTITUTTRICE — « Stavamo sulla sponda del laghetto, e poiché avevamo cominciato da poco a studiare geografia, quello era il mare di Azov. A un tratto mi resi conto che dall'altro lato del mare di Azov avevamo un intento spettatore. Stavo seduta con un lavoretto tra le mani sulla vecchia panchina di pietra da dove si dominava il laghetto, e da quella posizione cominciai a sentire dentro di me, pur senza vederla direttamente, la presenza remota di una terza persona. I vecchi alberi, i cespugli folti diffondevano un'ombra fitta e piacevole, ma tutto era immerso nello splendore dell'ora calda e tranquilla; non v'era nulla di confuso o di incerto in alcuna cosa: nulla, ad ogni modo, nell'impressione che si andava maturando dentro di me riguarda a ciò che mi avrebbe aspettato sull'altra sponda del lago, se avessi sollevato gli occhi. In quel difficile momento li tenevo fissi sul cucito e avverto ancora lo sforzo spasmodico che facevo per mantenerveli sin che non mi fossi calmata abbastanza per decidere sul da farsi. Sapevo che laggiù, davanti a me, c'era qualcosa di estraneo, una figura cui contestai, immediatamente ed appassionatamente, il diritto di trovarsi colà ».

NARRATORE — E questa seconda apparizione era l'istitutrice morta, vero?

ISTITUTTRICE — Era Miss Jessel.

NARRATORE — Questa seconda apparizione avvenne in riva ad un lago, non è vero?

ISTITUTTRICE — Perché? Che importanza può avere?

NARRATORE — Ha molta importanza, almeno quanta ne ha la torre.

ISTITUTTRICE — Comincio a sospettare che lei insinua...

NARRATORE — Lo sa che non è facile per me parlare di queste cose; ad ogni modo glielo dirò nel modo più sommesso e discreto possibile. Il fatto che lei abbia « visto » il fantasma dell'uomo in cima alla torre e il fantasma della donna in riva al lago è estremamente significativo, dice Edmund Wilson: si tratta di due chiari simboli sessuali.

ISTITUTRICE — Lei, lei... come può parlare in questo modo a una donna come me che ha cercato per tutta la vita...

NARRATORE — Sapevo che l'avrei irritata. Ma cosa vuole? Ormai ho vissuto abbastanza per imparare il linguaggio di questi tempi spietati che viviamo. Lei non ha mai pensato, per esempio, al gioco della piccola Flora, ma quel brav'uomo di Wilson l'ha notato subito. Cosa faceva la bambina mentre lei « sentiva » quella presenza al di là del lago?

ISTITUTRICE — ...« Flora giocava una decina di metri più in là... aveva raccolto un pezzetto di legno piatto, con un forellino in mezzo che le aveva suggerito evidentemente l'idea di infilarci un bastoncino a guisa di albero per farne una barchetta; e mentre l'osservava, cercava con molta cura e grandissima attenzione di fissarcelo a dovere ».

NARRATORE — Suvvia, signorina, risparmi al mio antiquato senso del pudore la fatica di insistere su questo punto.

ISTITUTRICE — Ma insomma, che cosa vuole? Che cosa si vuole da me? Che c'entrano queste insinuazioni immonde con l'esistenza dei fantasmi? Questi sporchi pensieri aiuteranno il signor Edmund Wilson a dire che io sono una zitella isterica, ma non gli serviranno per dimostrare che non ho detto la verità.

NARRATORE — Già, ma chi può controllarlo? Nel manoscritto è lei che racconta la storia, ed è lei, lei sola, ad aver visto i fantasmi.

ISTITUTRICE — Non è vero.

NARRATORE — Su questo punto non le conviene insistere: lei si rivolge a Flora e alla signora Grose per invitarle a riconoscere la figura di Miss Jessel al di là del lago, ma tutte e due negano di vedere alcunché. E così negli altri casi.

ISTITUTRICE — E da questo qualcuno deduce che io sarei una bugiarda? Ma da quando in qua i fantasmi si mostrano a tutti indistintamente? Lei che parla tanto bene di convenzioni, di tradizioni, possibile non sappia che i fantasmi possono mostrarsi a me e non a lei, a lei e non a me. Chi le assicura che in questo stesso momento io non veda qualcosa, al di là della sua testa, che lei...

NARRATORE — La prego... la smetta anzi. Non vedo nulla e non certo perché non voglia: magari riuscissi a vederli anch'io questi fantasmi, chiari, precisi, puliti come i rispettabili fantasmi di una volta, prima che il signor Henry James li caricasse delle sue famose ambiguità.

ISTITUTRICE — Non è vero; lei potrebbe riacquistare tutta la sua sicurezza, se solo volesse. Lei sa che ci sono delle prove, prove assolutamente irrefutabili, della mia veridicità.

NARRATORE — Lo so a cosa si riferisce, al riconoscimento di Peter Quint.

ISTITUTRICE — Appunto.

NARRATORE — Il suo cavallo di battaglia, l'unico punto sul quale sia inciampato anche il signor Edmund Wilson.

ISTITUTRICE — Oh, quanti ne ho visti inciampare come lui, e mi auguro che si siano rotto l'osso del collo: se lo meritano! Peter Quint era morto prima che io arrivassi; non l'avevo mai visto; come avrebbe potuto riconoscerlo la signora Grose dalla mia descrizione, se io non avessi visto proprio il suo fantasma?

NARRATORE — Ma è sicura che le cose stiano in un modo così semplice?

ISTITUTRICE — Perché no?

NARRATORE — Bene, controlliamo questo terzo giro di vite. Se la sente?

ISTITUTRICE — Sì, anche se mi costa; è la parte più agghiacciante di tutto quello che è accaduto.

« Una domenica la pioggia cadde tanto a lungo, che non potemmo recarci in chiesa tutti insieme, come di solito facevamo. Perciò, mentre si andava verso l'imbrunire, decisi con la signora Grose che se il tempo si fosse rischiarato saremmo andate insieme alla funzione vespertina. Per fortuna smise di piovere, ed io mi preparai per la passeggiata fino al villaggio, per la quale, attraverso il parco prima e poi per la strada maestra, occorreano una ventina di minuti.

Scendendo le scale per raggiungere la Grose nell'atrio, mi ricordai di un paio di guanti ai quali avevo dato qualche punto con una evidenza forse eccessiva, mentre sedevo coi bambini alla tavola del tè, che la domenica, eccezionalmente, veniva servito in quel freddo e lucido tempio di mogano e bronzo detto la sala da pranzo « dei grandi ». Li avevo lasciati così e vi tornai per prenderli. Benché il giorno fosse assai grigio la luce pomeridiana non era scomparsa e mi permise, appena varcata la soglia, non soltanto di scorgere ciò che cercavo sulla sedia accanto alla grande finestra già chiusa, ma di accorgermi anche che — al di là della finestra — qualcuno guardava nella stanza.

M'era bastato un passo avanti per riconoscerlo immediatamente e con perfetta chiarezza: era l'uomo che avevo già visto. Mi appariva così, di nuovo; non posso dire con maggiore nitidezza perché era impossibile, ma in una vicinanza che creava un progresso nei nostri rapporti, e che mi mozzò il respiro e mi agghiacciò il sangue nelle vene. Era lo stesso individuo, era lo stesso individuo, era proprio lo stesso; e anche questa volta lo vedevo soltanto dalla cintola in sù perché, per quanto la sala fosse al piano terreno, il davanzale era assai più alto della terrazza dov'egli stava. Il suo volto era premuto contro il vetro, lo vedevo quindi meglio, ma questo, strano a dirsi, serviva soltanto a farmi comprendere con quanta intensità lo avessi osservato la prima volta. Si trattenne pochi istanti appena; abbastanza tuttavia per farmi capire che anche lui mi aveva vista e riconosciuta: per parte mia, era come se avessi trascorso anni a guardarlo, come se lo avessi conosciuto da sempre. Accadde però una cosa »... No, no, non posso continuare...

NARRATORE — Continui, la prego; deve andare fino in fondo.

ISTITUTRICE — « Accadde una cosa che non si era verificata la volta precedente: il suo sguardo che si fissava su di me attraverso il vetro, dal fondo della stanza, era sempre profondo e fisso come allora, ma mi abbandonò per un istante, durante il quale lo seguii e lo vidi posarsi successivamente su vari oggetti. Immediatamente come una mazzata, una certezza si aggiunse alla mia angoscia: non era venuto per me. Era venuto per qualche altro ».

NARRATORE — Per i bambini.

ISTITUTRICE — Sì, per Flora e Miles, per portarseli via, i miei due angeli; ma io ho lottato furiosamente per strapparli a quei demoni che erano sempre lì intorno per rubare una parola, un'occhiata, o chissà che altro: io li ho visti, sì, li ho visti.

NARRATORE — Riconosco che questo è il giro di vite più duro anche per i critici.

ISTITUTRICE — C'è poco da almanaccare; quando ne parlai alla signora Grose, lei lo riconobbe immediatamente.

NARRATORE — Immediatamente? Ne è sicura, proprio immediatamente?

ISTITUTRICE — Chissà dove vuole arrivare, lei adesso. Vuol che le ricordi il colloquio con la Grose?

NARRATORE — A che servirebbe: lo conosco a memoria; i critici lo hanno messo sul tavolo anatomico e ne hanno smembrato perfino le fibre, senza cavarci niente, comunque.

ISTITUTRICE — « Siete venuta a prendermi per andare in chiesa, ma io non posso venirci ».

GROSE — « È accaduto qualcosa? ».

ISTITUTRICE — « Sì. È ora che sappiate. Avevo un'aria molto strana? ».

GROSE — « Oh, terribilmente ».

ISTITUTRICE — « Già, ero spaventata. Vi siete spaventata anche voi poco fa vedendomi.
Ma quello che ho visto io, immediatamente prima, era ben peggio ».

GROSE — « Che cos'era? ».

ISTITUTRICE — « Un uomo stranissimo. Mi guardava ».

GROSE — « Un uomo stranissimo? Chi era? ».

ISTITUTRICE — « Non ne ho la minima idea ».

GROSE — « Ma dov'è andato? ».

ISTITUTRICE — « Lo so ancor meno ».

GROSE — « L'avevate già visto? ».

ISTITUTRICE — « Sì, una volta sulla vecchia torre ».

GROSE — « Volete dire che è uno sconosciuto ».

ISTITUTRICE — « Oh, proprio sconosciuto ».

GROSE — « E non me ne avete detto nulla? ».

ISTITUTRICE — « No, per certe ragioni. Ma ora che avete indovinato... ».

GROSE — « Oh, non ho indovinato; come lo potrei se voi stessa non supponete nulla? ».

ISTITUTRICE — « No, non riesco assolutamente a supporre nulla ».

GROSE — « E non l'avete mai visto altro che sulla torre? ».

ISTITUTRICE — « E poco fa, qui, dove siamo ».

GROSE — « Che faceva sulla torre? ».

ISTITUTRICE — « Stava là e mi guardava, nient'altro ».

GROSE — « Era un signore? ».

ISTITUTRICE — « No! ».

GROSE — « Allora non è nessuno di casa? Nessuno del villaggio? ».

ISTITUTRICE — « Nessuno... nessuno. Non ve ne ho parlato, ma me ne sono accertata ».

GROSE — « Meno male, ma se non è un signore ... ».

ISTITUTRICE — « Che cos'è? È un orrore? ».

GROSE — « Un orrore? ».

ISTITUTRICE — « Dio mi aiuti se so cosa sia ».

GROSE — « È ora di andare in chiesa ».

ISTITUTRICE — « Non sono in grado di venire in chiesa ».

GROSE — « Non vi farebbe bene? ».

ISTITUTRICE — « Non sarebbe bene per loro! ».

GROSE — « I bambini? ».

ISTITUTRICE — « Ormai non oso lasciarli ».

GROSE — « Avete paura? ».

ISTITUTRICE — « Ho paura di lui ».

GROSE — « Quando è accaduto... sulla torre? ».

ISTITUTRICE — « Verso la metà del mese, a questa stessa ora ».

GROSE — « Al crepuscolo? ».

ISTITUTRICE — « Oh, no: prima! Lo vedo come vedo voi ».

GROSE — « Ma com'era potuto entrare? ».

ISTITUTRICE — « E come poté andarsene? (*Ridendo*) Non ho avuto modo di chiederglielo.
Questa sera, vedete, non ha potuto entrare ».

GROSE — « Non fa altro che guardare? ».

ISTITUTRICE — « Spero che si limiterà a questo. Andate in chiesa. Arrivederci. Io devo vigilare ».

GROSE — « Temete qualche cosa per loro? ».

ISTITUTRICE — « E voi, no? ».

GROSE — « Quanto tempo è rimasto a guardare di dietro il vetro? ».

ISTITUTRICE — « Fino a quando non sono corsa fuori. Ero uscita per sorprenderlo ».

GROSE — « Io non lo avrei fatto davvero ».

ISTITUTRICE — « E nemmeno io, (*Ridendo*) ma l'ho fatto. Perché conosco il mio dovere ».

GROSE — « Anch'io conosco il mio. A chi somigliava? ».

ISTITUTRICE — « Non so che datei per dirglielo ma non assomigliava a nessuno ».

GROSE — « A nessuno? ».

ISTITUTRICE — « Non porta cappello, ha i capelli rossi, molto rossi, ricciuti e un volto pallido, lungo, stretto, con lineamenti regolari, e due piccoli basettoni piuttosto curiosi, rossi come i capelli. Le sopracciglia sono un po' più scure, molto arcuate e mobilissime. Gli occhi sono penetranti, strani... orribilmente strani! Ma tutto quello che posso dire è che sono piuttosto piccoli e molto fissi. La bocca è grande, con le labbra sottili e, a parte i basettoni, il volto è tutto rasato. Ho un po' l'impressione che rassomiglia a un attore ».

GROSE — « A un attore? ».

ISTITUTRICE — « Non ne ho veduti mai, ma immagino che siano così. È alto, agile, dritto, ma un signore, oh, no assolutamente ».

GROSE — « Un signore? Un signore lui? ».

ISTITUTRICE — « Allora lo conoscete? ».

GROSE — « Ma è bello? ».

ISTITUTRICE — « Molto! ».

GROSE — « E vestito? ».

ISTITUTRICE — « Con gli abiti di un altro. Sono eleganti, ma non suoi ».

GROSE — « Sono del padrone ».

ISTITUTRICE — « Allora lo conoscete? ».

GROSE — « Quint ».

ISTITUTRICE — « Quint? ».

GROSE — « Peter Quint. Il suo domestico, il suo cameriere, quando era qui ».

ISTITUTRICE — « Quando era qui il padrone? ».

GROSE — « Non portava mai il cappello, ma si metteva... insomma, parecchi panciotti erano scomparsi. L'anno scorso stavano qui tutti e due, poi il padrone se ne andò e Quint rimase solo ».

ISTITUTRICE — « Solo? ».

GROSE — « Solo con noi. A capo di tutti noi ».

ISTITUTRICE — « E che accadde di lui? ».

GROSE — « Se ne andò anche lui ».

ISTITUTRICE — « E dove andò? ».

GROSE — « Dio sa dove! È morto ».

ISTITUTRICE — « Morto? ».

GROSE — « Sì, il signor Quint è morto ».

NARRATORE — Sopracciglia arcate e mobilissime, occhi piccoli, strani, penetranti, labbra lunghe e sottili... a occhio e croce mi pare che lei abbia descritto il nostro vecchio amico-nemico, il diavolo, nella forma del serpente che piace tanto a noialtri inglesi.

ISTITUTRICE — Ho descritto quello che ho visto; mi dica lei, piuttosto, come avrebbe potuto la signora Grose riconoscere Peter Quint nella mia descrizione, se non ne avessi visto veramente il fantasma? Io non sapevo nulla del suo aspetto fisico. Dove l'avrei potuto pescare?

NARRATORE — Non so, nei romanzi delle sorelle Brontë, il Rochester di « Jane Eyre », l'Eathcliff di « Cime tempestose »...

ISTITUTRICE — Vuol dire che la mia fantasia era esaltata da quelle letture?

NARRATORE — Suvvia, non mi dica che non teneva quei romanzi sul comodino, come ogni brava ragazza inglese in quegli anni.

ISTITUTRICE — Ed è questo che avrebbe aiutato la signora Grose a identificare Peter Quint?

Lei sta sfuggendo, non vuol riconoscere che questa è la dimostrazione definitiva, assolutamente irrefutabile, della mia attendibilità di testimone. Nessuno dei miei nemici è riuscito a superare questo scoglio. Lei è diffidente, lei è prevenuto, altrimenti riconoscerebbe che è tutta una montatura, una fandonia.

NARRATORE — Sapessi in quanti ci si sono messi, in questi quarant'anni, a rendermi diffidente... Quel Goddard, per cominciare; lo sa che quel simpatico professore di provincia già ai tempi della prima guerra mondiale componeva il suo dialogo con la Grose?

ISTITUTRICE — Per fare cosa?

NARRATORE — Per dimostrare che lei aveva condotto passo passo quella ingenua, onesta, anziana signora all'identificazione di Quint.

ISTITUTRICE — Ah! ah! ah! Questa sì che è bella: ma dove, ma come, se lei ha sentito con le sue orecchie...

NARRATORE — È vero, è una teoria che non regge l'acqua, come diciamo noi inglesi.

ISTITUTRICE — Allora ho ragione, lo riconosce? Persino il suo caro Edmund Wilson ha dovuto abbassare la cresta su questo punto. Perché non torniamo ai bei tempi quando lei raccontava di me come di una eroina!? Dimentichi tutto. Lo cancelli quel brutto anno: il 1934 non è mai esistito.

NARRATORE — Sì, ma c'è stato il 1959.

ISTITUTRICE — Come?

NARRATORE — Il signor Edmund Wilson ci ha pensato sopra per venticinque anni, e poi è tornato sull'argomento, gridando di aver trovato una soluzione anche per questo enigma.

ISTITUTRICE — Cioè?

NARRATORE — Lei avrebbe avuto una descrizione di Quint al villaggio, che dista solo una ventina di minuti da Bly.

ISTITUTRICE — Eh no, questo è sleale, profondamente sleale; non è consentito mettersi a leggere tra le righe; noi siamo personaggi, se lo ricordi; per noi vale solo quello che il nostro autore ha detto esplicitamente; se usciamo da questa regola, dove andiamo a finire? Ma se le immagina le cose che si possono supporre di me, di lei, della Grose?

NARRATORE — Più di quelle che sono già state supposte? Vuol saperne una? C'è stato un giovanotto di Kansas City, un tale Eric Solomon, che pochi anni fa, nel 1964, ha fatto un'ipotesi da metterli a terra tutti, i critici letterari. E, in confidenza, ha tirato fuori l'unica spiegazione che spieghi davvero questa benedetta storia del riconoscimento di Peter Quint.

ISTITUTRICE — Che cosa ha tirato fuori?

NARRATORE — Semplice: che lei ha sbagliato tutto dal principio; perché una volta arrivata a Bly e sentito nell'aria che qualcosa non andava, avrebbe dovuto chiamare Sherlock — l'avrebbe trovato subito, era a Londra in quel periodo — per sistemare la cosa come un normale caso poliziesco.

ISTITUTRICE — No!

NARRATORE — Perché no? Sapesse quanto mi sono divertito, a sentire questa spiegazione, pensando alla faccia dei critici severissimi che hanno passato al pettine ogni parola di questo povero manoscritto spiegazzato — quasi mi fa senso rigitarmelo per le mani — per stiracchiarla in favore delle loro tesi.

ISTITUTRICE — E cosa sarebbe accaduto?

NARRATORE — Sarebbe accaduto quel che doveva accadere: Sherlock Holmes si sarebbe poste le tre domande familiari ai lettori di romanzi gialli: primo, c'è stato un delitto? secondo, quale è il movente? terzo, quale è la persona meno sospetta? Ora un delitto a Bly c'è stato: se no non ci sarebbe il poliziesco, e poi come si spiegano le misteriose morti di Peter Quint e Miss Jessel? Trovare la persona meno sospetta, poi, farà scoprire anche il motivo del duplice assassinio.

ISTITUTRICE (*divertita*) — Non sarò mica io per caso?

NARRATORE — Ma no; la persona meno sospetta è — ovviamente — la cara, semplice, pingue, linda signora Grose.

ISTITUTRICE — Incredibile!

NARRATORE — Ma sì; ci pensi un attimo: la signora Grose era stata scavalcata in precedenza da Miss Jessel, che aveva un rango più importante del suo, e da Peter Quint, che comandava su tutta la servitù; presa da brama di potere, ha eliminato l'uno e l'altra.

ISTITUTRICE — La signora Grose?

NARRATORE — Lo so che è stupefacente; ma guardi come funziona bene: questo spiega finalmente, in modo soddisfacente, il riconoscimento di Peter Quint: qualsiasi cosa lei abbia visto in cima alla torre o dietro al vetro della finestra, la Grose è pronta a dire che si tratta di Quint; qualsiasi cosa lei abbia visto dall'altra parte del lago, la Grose è pronta a dire che si tratta di Miss Jessel, perché il suo scopo, ora, è quello di eliminare anche lei portandola alla pazzia.

ISTITUTRICE — Ma allora anche questa è una trappola; lei ha raccontato tutta questa storia per insinuare che io sono una pazza?

NARRATORE — No, volevo soltanto divertirla.

ISTITUTRICE — Ma è possibile che da qualsiasi punto si parte si debba arrivare sempre alla stessa ignobile insinuazione, sempre a sospettarmi, accusarmi; lei non pensa che io sia pazza, vero?

NARRATORE — Io no, cosa dice!

ISTITUTRICE — Allora riconosce che mi sono comportata bene, riconosce che i fantasmi erano veri, che ho fatto tutto quello che potevo per salvare i due bambini: solo il destino me li ha strappati di mano...

NARRATORE — Non so proprio cosa pensare... mi insidiano da tutte le parti... Ecco un'altra cosa, per esempio; lei mi domandava se io la consideri pazza: ora la strada in cui lei incontra lo zio dei bambini, quando va per rispondere all'annuncio, si chiama Harley Street, vero? Non me ne ricordavo, ma i critici mi hanno fatto notare che ai nostri tempi a Londra, quella era la strada dei pazzi.

ISTITUTRICE — I critici!...

NARRATORE — Ma le ripeto, io non intendo affatto dire che lei sia... e poi la nostra stessa collocazione...

ISTITUTRICE — Collocazione dove?

NARRATORE — La nostra collocazione, dico, nell'opera di Henry James: vede, io e lei e tutti i personaggi de « Il giro di vite », dove dovremmo trovarci nell'opera omnia di James? Tra le storie di fantasmi. E invece no, il signor James riordina le sue opere e ci sistema tra « Il bugiardo » e « Il documento Aspern », che sono, appunto, due storie dei bugiardi.

ISTITUTRICE — Se è per questo, potrebbe essere un matricolato bugiardo anche lei; lei potrebbe aver rimescolato tutte le carte, approfittando della sua posizione di narratore.

NARRATORE — Eh no, non glielo consento. Prima di tutto io sono descritto nella prima pagina de « Il giro di vite » in modo inequivoco: poche parole ma chiare. E poi se vogliamo dirla tutta, allora mettiamo in conto il suo carattere.

ISTITUTRICE — Il mio carattere? Perché, cos'ha da dire sul mio carattere?

NARRATORE — Lei è ansiosa, piena di paure, possessiva, isterica e prepotente.

ISTITUTRICE — Ah, ha gettato la maschera: è questo quello che pensa di me!

NARRATORE — Io non penso niente, lo pensa il signor John Lydenberg; e aggiunge — se vuol saperlo — che la sua è una tipica personalità autoritaria, masochistica — come le piace soffrire! — e sadica al tempo stesso, che il suo carattere è il tipico carattere puritano; lei è convinta che dovunque c'è il male e si sente la sola eletta a sconfiggerlo; e dice ancora — se vuol saperla tutta — che il suo obiettivo vero è quello di impossessarsi dei bambini, non di salvarli; lei non è una salvatrice, è un vampiro.

ISTITUTRICE — Oh Dio, Dio mio, io lo sapevo che lei pure era contro di me, come tutti; sì, perché anche lei è stato invasato da quei diavoli intellettuali che hanno sconvolto la mia vita; lei crede di parlare, ma parla con le parole che le mettono in bocca quelle livide facce ghignanti che sono là, io le vedo, dietro di lei, là intorno al tavolo; li riconosco tutti i miei nemici, questo maledetto Lydenberg, e Goddard, e la Kenton, e Edmund Wilson, e John Silver, e Oscar Cargill, e Ann Porter, e Leon Edel, e Gorley Putt.

NARRATORE — Ma cosa dice?

ISTITUTRICE — Si giri, li vedrà anche lei, non neghi, sono lì a metterle in bocca le parole che deve dire contro di me.

NARRATORE — Non vedo nessuno, e poi che bisogno avrei di vederli in carne ed ossa, le so tutte a memoria le cose che hanno scritto! E poi, via, lei ha sempre l'idea che il mondo sia pieno di nemici. E invece ci sono tanti, tanti critici che l'hanno difesa a spada tratta, contrastando il terreno palmo a palmo a quei signori che le pareva di vedere dietro la mia testa. Vuole che le faccia l'elenco? C'è A.J.A. Waldock e E. E. Stoll, c'è Glenn A. Read, c'è Oliver Evans, c'è Robert Liddel, c'è Alexander Jones, c'è la scrittrice Rebecca West, e Wayne C. Booth, e Joseph Warren Beach; e nomi ancora più illustri, Otto Matthiessen, i due Van Doren, Allen Tate, Kenneth Murdoc: insomma se si va a fare il conto, sono più quelli a favore che quelli contro.

ISTITUTRICE — Già, ma a che mi serve, se non sono riusciti a scacciare per sempre il sospetto?

NARRATORE — E poi ce ne sono altri che hanno fatto del loro meglio per sdrammatizzare

la situazione, per dimostrare che i fantasmi in fondo non c'entrano, non ha importanza se ci sono o non ci sono; il centro della storia è altrove: Oliver Avans, Charles Hoffmann, Joseph Firebaugh.

ISTITUTRICE — Non me ne parli nemmeno di questi giovanotti senza spina dorsale che non hanno avuto il coraggio di guardare in faccia il problema, e se ne sono usciti per il rotto della cuffia: innocenza contro male, apparenza contro realtà, conoscenza contro innocenza, tutte chiacchiere: non si sfugge: o li ho visti veramente i fantasmi o me li sono immaginati.

NARRATORE — Ecco, lei dimostra di essere invecchiata, parlando così; ma il tempo passa, e cambia il modo di vedere le cose, bisogna aggiornarsi; dia retta a me, oggi al signor Wilson con la sua psicologia pesante, la sua sociologia ancora più pesante, non gli va più dietro nessuno; oggi va bene l'analisi tematica; l'importante è rintracciare il tema vero di un racconto, il disegno che sta dietro i fatti. Come si sentirebbe sollevata, se dimenticasse tante cose sgradevoli e desse retta al signor Heilman.

ISTITUTRICE — Quello della pastorale?

NARRATORE — Un grandissimo critico, forse il più grande critico teatrale d'America.

ISTITUTRICE — E cosa può fare per me il signor Heilman?

NARRATORE — Può fare moltissimo: può convincerla che questa lugubre, agghiacciante storia che per decenni io ho raccontato con una vicenda di fantasmi, è invece una poesia e dev'esser letta, direi quasi che dev'essere recitata con la levità con cui si recita un sonetto di Shelley, un'ode di Keats; è un poema drammatico: non contano le parole ma le immagini. Si ricorda il suo arrivo a Bly? Tutto è bello, luminoso, chiaro, come il primo giorno dell'esistenza; e si ricorda che stagione era? Era primavera: poi tutto si incupisce, si illividisce; cambiano gli aggettivi, cambiano i colori, i suoni, il tono della luce; si affonda nell'autunno. E i nomi dei bambini? Flora è la primavera. Miles in latino vuol dire soldato (Miles). Essi sono Adamo ed Eva nel giardino dell'Eden. Quint è il serpente che porta la tentazione.

ISTITUTRICE — E io?

NARRATORE — Lei è il pastore che cerca di portare il gregge a salvamento. Ecco perché insiste tanto per far confessare a Flora e a Miles il loro innominabile legame con i fantasmi. La confessione. Il suggello religioso della storia. E quante domeniche! La lettura del manoscritto, me lo ricordo bene io, avviene alla vigilia di un Natale; la seconda apparizione di Quint in una grigia, plumbea domenica, quando lei stava

per andare in chiesa con la signora Grose e poi — significativo — non riesce più ad andarci; e tutta la parte conclusiva del racconto è racchiusa in una specie di triduo, domenica lunedì martedì.

ISTITUTTRICE — La domenica che chiesi a Miles di confessare?

NARRATORE — Sì; il lunedì lei prova con Flora e non riesce; il martedì riprova ancora con Miles, in una scena che è attrezzata per simboleggiare — dice Heilman — un confessionale.

ISTITUTTRICE — Ma non ci sono riuscita; Flora mi è stata portata via, Miles è morto.

NARRATORE — È morto pronunciando finalmente il nome di Peter Quint, è morto salvandosi.

ISTITUTTRICE — Ma è morto, è morto, il mio piccolo Miles, il mio caro bambino; e poi sono venuti quegli ignobili sciacalli, per gettare fango su di me e su di lui. Lei lo sa, vero, che cosa hanno insinuato? Non lo posso nemmeno ripetere. Ignobile, hanno insinuato che io sarei stata innamorata di Miles: un bambino, che aveva dieci anni meno di me.

NARRATORE — Però, che strano: anche lo zio di Miles e Flora, si dice ad un certo punto del racconto, aveva dieci anni meno di lei...

ISTITUTTRICE — Lo lasci in pace!

DOUGLAS — Figuriamoci se si riesce a stare in pace. Addio santa Inghilterra d'una volta: la discrezione, il rispetto, la privacy, ecc. Che cosa non ho fatto, nascondendomi prima dietro un narratore, poi dietro un altro; macché, alla fine mi hanno stanato.

NARRATORE — Lei è lo zio dei bambini, il ricco e distaccato gentiluomo londinese che diede a questa donna l'incarico. Si lasci guardare: secondo le parole del signor James, lei dovrebbe essere niente di meno che: « bello, ardito e seducente; affabile, pieno di brio e di garbo ».

DOUGLAS — Lasci stare.

NARRATORE — Ma sì, è lei. Perché si sente chiamato in questione?

DOUGLAS — Perché? Anche lei. Ma perché la spiegazione di tutto è nel prologo della storia, e nel prologo ci sto io. Lei ne ha letto alcune parole. Continui, continui; ah che noia non riuscire più a difendere nemmeno un briciolo della propria intimità!

NARRATORE — « E, com'era inevitabile, la colpì con i suoi modi aristocratici e affascinanti: lei lo vedeva in un alone di raffinata eleganza, bellezza, prodigalità, galante cortesia ». Lei vuol dire che l'istitutrice si era innamorata...

DOUGLAS — Ma certo, si era innamorata di me. E non di quell'amore che avrebbe potuto confessare a se stessa. No, di quell'altro, che nella nostra cara Inghilterra vittoriana non si poteva nemmeno nominare.

NARRATORE — Quanta sicurezza!

DOUGLAS — Ci vuol poco ad essere sicuro, guardi il manoscritto.

NARRATORE — Anche lei ne ha fatto l'anatomia?

DOUGLAS — Io avevo posto a questa donna, quando si era presentata in risposta al mio annuncio, una condizione.

NARRATORE — Di sbrigarsela da sola, laggiù a Bly, e di non disturbarla mai.

DOUGLAS — E la signorina ha preso questo per quello che era — a livello di comunicazione inconscia — un rifiuto ad avere a che fare con lei.

NARRATORE — A livello di comunicazione inconscia! La sa lunga lei, pare quasi che conosca anche Freud; eppure in quegli anni...

DOUGLAS — Conoscevamo, conoscevamo; non le hanno mica inventate i critici moderni certe cose. Quindi la vendetta.

NARRATORE — La vendetta dell'istitutrice.

DOUGLAS — Pensi a questo, per esempio: l'istitutrice vede Quint soltanto per la metà superiore. Perché? Perché si rifiuta di riconoscere quell'altra, di riconoscere quell'anime concupiscente che era tabù per il nostro platonismo vittoriano. E poi, com'è vestito Quint? Con i miei panni: sembrava un'attore. Questo è un rimprovero diretto a me: lei, voleva dire, lei che fa tanto lo schifiltoso aristocratico distaccato, lei sotto quei bei vestiti ha però tutto quello che Peter Quint rappresenta: cupidigia, sregolatezza, lussuria. E da chi sono insidiati i bambini? Da due dipendenti, che l'inconscio, strutturato secondo il condizionamento sociale del tempo, assimila a quella parte concupiscente di cui dicevo. Insomma, per tutti questi bei motivi non ha voluto lasciarmi in pace, e mi ci ha trascinato poi a Bly per vedere le conseguenze: Flora impazzita, Miles morto e la mia tranquillità distrutta per sempre.

NARRATORE — Lei ha parlato di Quint, dei suoi vestiti; ma allora i fantasmi sono veri secondo lei?

DOUGLAS — Non vorrà mica attirarmi in quella sciocca polemica sui punti e sulle virgole?

Non sono mica uno di quei segugi che stanno ancora col naso per terra cercando di vedere se i fantasmi del mio servitore e di Miss Jessel hanno lasciato delle tracce visibili.

NARRATORE — Così è comodo, un bel salto, a piè pari e il problema non c'è più; e i fantasmi nemmeno.

DOUGLAS — Niente affatto, caro signore; ma è così difficile capirlo? I fantasmi esistono nello stesso senso in cui, ecco per fare un esempio, conosce questo libro che sto leggendo.

NARRATORE — Mary Shelley, «Frankenstein o il moderno Prometeo»: sempre le stesse letture goticheggianti, vede.

DOUGLAS — Risponda lei, ora: esiste davvero Frankenstein? Questo mostro di laboratorio che va ramingo per la terra diffondendo il terrore?

NARRATORE — Direi proprio di sì, nessuno l'ha mai messo in dubbio.

DOUGLAS — Ma esiste soprattutto nell'inconscio del narratore. Perché, vede, quel che la censura sociale non consente di esprimere direttamente, lo scrittore lo esprime traendolo dalle viscere sue (e in genere non sa quello che sta facendo) o di un personaggio, e proiettandolo in altri personaggi. Lo sfortunato inventore — legga, legga il prologo del racconto, è sempre lì la chiave del mistero — che aveva, dicevo, una quantità di risentimenti familiari, quello sfortunato inventore non li può confessare — non c'era mica il complesso edipico a quei tempi —, ma li può proiettare in questo personaggio-mostro che comincia pari pari la sua carriera andandogli ad ammazzare il fratellino... Legga bene il prologo di nuovo, adesso, e vedrà che il fratellino era un intruso.

NARRATORE — Ma è sicuro di quello che dice?

DOUGLAS — Legga la biografia di Mary Shelley, allora, e vedrà se ho ragione. E poi la gente, che comunica con l'opera d'arte in modo totale — sempre al livello di comunicazione inconscia —, perché la gente ha dato al mostro il nome del suo inventore?

NARRATORE — I nostri fantasmi sarebbero allora?

DOUGLAS — I nostri fantasmi — vuole che gliela dica tutta? — sono la sessualità di questa benedetta ragazza che, non potendo accettarla, l'ha proiettata in due mostri.

NARRATORE — Piano, parli piano, per carità: potrebbe sentirci.

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

Dalla tipografia dello zio

Dalla « tipografia di suo zio », in quel di Pieve di Soligo, ci arriva di Andrea Zanzotto un opuscolo in versi, *Gli sguardi i fatti e senhal* (datato: autunno 1968-estate 1969), con relative note, che prosegue la sezione più ardua ed esposta del discorso iniziato nella recente *La beltà* (« mio libro di versi » dice Zanzotto in una nota a pag. 11). Sotto il titolo sta stampato un disegnetto, che il poeta viene sviluppando a penna con una proposta lanciata là: D centrale (?).

Il che vuol dire che Zanzotto intende muoversi nell'ambito delle tecniche proiettive del test di Rorschach, che basa lo svelamento di certe caratteristiche della personalità sulla decifrazione offerta dall'analizzato di macchie informi. Zanzotto non è nuovo a questo tipo di sperimentazioni poetiche su basi psicanalitiche; ma mentre in *La belia* si riferiva soprattutto alle proposte della scuola di Lacan (Laplanche, Pontalis, Stein, ecc.), sulla strutturazione dell'inconscio come linguaggio, sul declivio onirico del linguaggio, sul discorso dell'Altro nella regressione infantile del *petèl*, in *Gli sguardi* il poeta vuole da una parte ancorarsi ad una tecnica psicologica molto precisa (« protocollo

relativo alla 1 tavola del test di Rorschach, specialmente al dettaglio principale», che d'altronde non giunge inedito nel campo sperimentale della neo-avanguardia, come informa Michel David, nel suo studio sulla psicanalisi nella cultura italiana), dall'altra vuol lasciarsi aperto un vasto territorio tematico e linguistico, strutturando il poemetto in 79 battute-interventi, di cui 59 sarebbero da attribuirsi ad altrettanti personaggi, che « contrastano » con una persona stabile (lo stesso dettaglio centrale), cui sono attribuite venti battute debitamente virgolettate. Alla dodicesima battuta si legge:

— Flash crash splash down
flash e splash nella pozza nello specchio
introiezione della, crash e splash, introiettata
è la prima tavola la figurina (D centrale).

E in nota a pag. 11: « *Flash*, ecc.: voci anglofumentistiche; il “down” (usato in unione con splash per significare il momento dell’impatto di una capsula spaziale con la superficie oceanica) qui resta riferito in qualche modo a tutte e tre le voci. — È la prima tavola... (*D centrale*): il dettaglio di cui sopra. È spesso, ma non necessariamente, interpretato come figura femminile. Qui anche oggettino, feticcio, paleolitismo, scaglia di superstizione e via ». Approntato un siffatto marchiegno, Zanotto ha via libera per lavorare i nessi sia nei

microspazi della contiguità verbale, sia nei macrospazi della coerenza tematica.

Sarebbe abbastanza agevole una descrizione dei procedimenti linguistici messi in atto da Zanzotto (in parte sulla linea di *La beltà*): ripetizioni coordinate (*ti e ti e ti e ti, di e di e di e di*), lavoro antero-posteriore sulla frontiera della parola, anche con effetti di rime interne (*neveshocking rossoshocking mondoshocking, invetrinarsi camuffarsi immicrobirsi, smusano annusano grufolano*, fino al divertente *principessa che sente i piselli sotto mille materassi pirelli*; e poi: *stileimpalatura stilesfondamento | mi hai accentuato nei miei pluri- fanta- meta-*, — *Il bimbo di Husanpur il bimbo di Saltanpur il bimbo di Bakinpur*, addirittura con effetti di balbuzie *Io volevo una volta*, di intossicazione *il moto il mito*, ecc.). In tal modo risulta chiaro che analista, analizzato e spettatore tendono a confondersi in un sinolo, di cui questo protocollo risulta l'espressione verbalizzata. I fumetti, la conquista della Luna, l'alta cultura (lo Pseudo Longino, Lutero, Petrarca, Ariosto) si fronteggiano, coesistono e contrastano in questo *collage*, che ha talvolta l'aspetto di una luminaria psichedelica, dove le luci, attraverso sbalzi di tensione, si accendono e si spengono simultaneamente, fingendo un movimento. Vengono in mente anche certi montaggi di Pignotti, che tuttavia restava fedele agli spezzoni preesistenti, mentre Zanzotto usa molto liberamente dei pezzi prefabbricati, come si può notare dagli aggiustamenti di questa quartina « copiata » da *La caduta* pariniana:

PARINI

Ma chi giammai potria
guarir tua mente illusa,
o trar per altra via
te ostinato amator de la tua Musa?

ZANZOTTO

— Ma chi già mai potrebbe
sanar la mente illusa
e trarre ad altra legge
l'ostinato amator de la sua Musa? (D centrale).

Si tratta, come si vede, di una laboriosità applicata puntualmente: si ripescano impressioni in una memoria involontaria, scattano meccanismi del

riconoscimento (delizie per i mozziconi di aperture paesistiche e favolistiche, angosce per i mostri interiori ed esterni che sono in agguato, pronti a scatenarsi), in un continuo svariare di « voci », finché « passo e chiudo », come usa appunto negli apparecchi ricetrasmittenti.

Ma dal canto nostro, prima di chiudere, vogliamo segnalare due *plaquettes*, una di un benemerito della poesia come Sebastiano Satta, *Tempo perduto*, Firenze, 1969 (affettuosamente presentato da Luzi), l'altra del grande poeta dialettale (Grado) Biagio Marin *Quanto più moro*. Marin c'incalza da anni con la sua vena autentica, il suo mare *grando*, le sue fanciulle, le sue estati, le sue frutta, le sue sere azzurre, che sembrano immobili ed eterne, ed invece sono destinate a passare. *Quanto più moro | ... | tanto più de la vita m'namoro*. Della vita e della poesia, che continua a coltivare con grazia e pervicacia, quasi a volte fosse insicuro del valore della sua Opera: e invece, anche se la critica non si è affaticata oltre misura su un oggetto per altro molto evidente, il consenso pieno di lettori autorizzati dovrebbe tranquillizzare Marin sulla sua « durata », che sarà come sempre affidata più alla qualità che alla quantità.

ALDO ROSSI

Narrativa

Il marchesino pittore di Filippo de Pisis

Il marchesino pittore, romanzo autobiografico di Filippo de Pisis, ci arriva allo stato di materiali diaristici. Ma proprio questa forma scomposta riflette un progetto di ideale struttura romanzesca, perseguita in parte sul modello di Stendhal, per lui il maggior romanziere dell'Ottocento. Tale passione ci riporta al tempo in cui si venne svolgendo la sua formazione, letteraria prima che pittorica. E narrativa e pittura ancora contemporaneamente coltivata negli anni parigini, dal 1925 al '29, che sono al centro della frammentaria stesura di questo romanzo, da collocare tra il '25 e il '32, edito ora da Longanesi, a cura di Sandro

Zanotto. Lo precedono altri esperimenti narrativi nelle forme d'avanguardia degli anni intorno alla prima guerra mondiale: tra i quali, *La città dalle cento meraviglie*, fantastica trasposizione romanzesca di giovanili memorie di Ferrara, sua città natale. Pubblicato nel '21, quel libro è stato ristampato con altre prose nel '65 dalla nipote Bona de Pisis. Un'autobiografia idealizzata è sempre alla base dei suoi progetti narrativi, svolti nel gusto di scrittori italiani e francesi, da Apollinaire a Savinio. Una originalità la sua, tuttavia, particolarmente composta, aperta a sollecitazioni disparate, ma retta soprattutto alla fiducia di saper conciliare ogni novità con le forme, letterarie e pittoriche, del passato. Moderno e antico, tradizione e avanguardia non conoscevano in lui conflitti. Ne è curioso documento la lettera al Croce, del '18, nella quale difendeva i futuristi con l'argomento che riportavano essi, i novatori, l'arte tradizionale alla sua freschezza d'origine: e chiedeva quindi un'adesione, per comune amore della tradizione. Anche quella lettera è utile a intendere l'interesse da cui nasce *Il marchesino pittore*: una volubile e avida carica di gioia, che investe le cose — strade, giovani uomini, Parigi, memorie ferraresi — e le opere, letterarie e pittoriche, e ne fissa forme e modi d'elezione, in un impeto amoroso che resta esposto a cadute e disperazioni improvvise, in una sospensione tra speranze e delusioni, da cui cerca di trarre l'ideale profilo d'un privilegiato destino autobiografico.

È possibile segnare alcune costanti dell'autografia parigina quale ci è descritta nel romanzo: un passar rapido, istantaneo, dal culto della bellezza, dell'armonia, a un vanificarsi della giovinezza, dei luoghi, della vita, e alla disperazione per il vuoto che insidia ogni impeto più raggiante: l'assillo di tale contrasto lo porta a un interesse intenso anche per l'orrido e la violenza, testimoniato da uno dei capitoli più compatti: *Il Rembrandt*. Direi che prevale, tuttavia, l'accensione alla gioia improvvisa e a un empito visionario, da cui viene la luce caratteristica delle notazioni su Parigi e su minimi particolari d'oggetti, e persone, e addobbi, fiori, suppellettili, vesti, vivi tutti d'una presenza o realtà metafisica, che richiama all'armo-

nia formale di De Chirico e alla varia disponibilità combinatoria di Savinio. Meno interessano le avventure particolari, raramente condotte oltre un primo attacco tematico. Ma interni e ritratti di giovani, e vecchi, e l'errare tra attese e memorie, impazienti tutte, e trepide, rendono un caldo di luci, d'oro, da cui l'incanto di tante tra queste pagine, che richiamano con costanza alla sua esperienza di pittore in piena fase sperimentale al tempo del *Marchesino pittore*. Di questa sua natura, in cui diremmo che diverse persone convivano con naturalezza, il più felice ritratto ci ha dato Palazzeschi in due novelle, *Il ritratto della Regina* e *Tre italiani a Parigi*.

È da avvertire che uno scrivere come quello di De Pisis può trarre in inganno, soprattutto per l'indistinto e spesso in apparenza indifferente accozzo di forme d'avanguardia e tradizionali: è un'impressione che ancor più s'avverte nelle sue poesie. Il suo narrare pareggia simili opposti elementi, trattati tutti come materiali fluidi: quanto deriva da convenzionali tradizioni serve, se ne nasca un timbro particolare, una luce nel composto dei vari elementi, per una virtù, o una dote, che è nella funzione istantanea e mutante d'ogni elemento, come di effetti e riverberi che scattino nel trasporto d'una violenza visionaria. Anche l'amore dei *bibelots*, delle pietre dure, quelli che chiama «piccoli penati» che si portava dietro nelle sue migrazioni, nasce dalla capacità d'intensificare certi rapporti tra la realtà e la pittura o la pagina scritta. E «povera arte moderna!», commenta per le peripezie minime, da cui s'accende lo spirito: questo stesso sguardo interiore gli fa osservare, per una gamba d'aragosta, occasione a un quadro: «In fondo un bel cielo grigio palpitante, sul primo piano sabbia umida o arsa, una conchiglia bianca e rosea, una lumaca, un sasso levigato, un'aragosta. E basta se lo Spirito invocato viene sull'ali, se queste immagini colorate parlano di eternità e di Amore». Datato è, certo, questo romanzo, retto sul filo d'una disponibilità che arriva a commiserarsi delle proprie «dannunziate»; ma «datato» ha valore positivo quando sia riferito alla ricchezza inventiva di quell'età di esperienze d'avanguardia, d'arte metafisica, in

cui si formò come pittore e, prima, come scrittore: in questa parte, con maggiore articolazione d'interessi e d'esperimenti, nel *Marchesino pittore*.

Stefanino di Aldo Palazzeschi

La tendenza, nella narrativa di Palazzeschi, a una normalizzazione grammaticale, è giudicata in modo discorde, come cedimento dell'estro inventivo, o come eliminazione di una insufficienza formale che altrimenti si ripercuote nelle invenzioni. Anche chi considera negativamente il suo periodare asintattico, ammette che estro e fantasia salvano sostanzialmente la loro concretezza intima. Estro e fantasia restano evidenti e attivi nonostante la confusione del periodare. Infatti il ritmo stravagante della scrittura nasce dall'imprevedibile accendersi della fantasia, e la confusa irregolarità grammaticale si verifica solo ove quel ritmo stravagante abbia ragion d'essere; mentre, in caso diverso, la pagina si normalizza, e senza discordanze tra i due aspetti formali. Estro e, invece, misurata, riflessiva osservazione hanno origine comune nell'aculeo doloroso della solitudine, nutrita d'esperienza e d'amor della vita: ne scaturiscono quei protagonisti che l'autore ha chiamato « buffi »: diversi da tutti per stranezze che, nella solitudine, nell'amarezza, nascono pur da un'adesione profonda alla vita, che fa scattare impulsi d'allegria sino a vertici vertiginosi. I « buffi » si dibattono — dice Palazzeschi — « fra la generale comunità umana; disagio che assume ad un tempo aspetti di accesa comicità e di cupa tristezza ». Dei due aspetti, prevale ora l'uno, ora l'altro, e ora un periodare asintattico, ora un periodare prossimo alla normalità: il primo nei romanzi della giovinezza e nei due ultimi, *Il Doge* e *Stefanino* (editore Mondadori). Ma non sono distinzioni recise: conta invece l'interno coerente articolarsi dei due aspetti, dei due modi espressivi.

Del nuovo romanzo, *Stefanino*, protagonista è un giovane che ha la testa al posto degli organi sessuali, e viceversa: Stefanino è un trovatello che subito, misteriosamente, conquista tutto l'interesse dei cittadini. L'interesse ingigantisce col

tempo, si fa irresistibile movimento popolare. Le autorità cedono, ma a gradi; e ne nascono le scene centrali del libro: la riunione nell'aula del Consiglio del Palazzo municipale, nella quale dieci membri, cinque uomini e cinque donne, inviati per riferire su Stefanino alla cittadinanza, dan luogo a un accesissimo clima corale; l'imitazione collettiva delle attività di Stefanino, per cui un ordine dei governanti lo priva del pianoforte, e poiché eccelle pur nella tromba, tutti a provvedersi di un qualche tipo di quello strumento, nonostante l'affannarsi delle autorità per impedirlo; il mancato ballo pubblico; l'invasione finale del castello in cui il giovane è segregato: di lui, nessuna traccia, ma un gigantesco grammofoono, su una specie di trono, dal quale esce a voce altissima un'aria del *Trovatore*. Una vecchia bruttissima, che con altre due megere odia Stefanino, campione d'ogni dote e d'ogni bellezza fisica e intellettuale, e che già aveva giurato d'ucciderlo se si fosse mostrato senza il velo denso e nero che tutto lo copre, delusa spara sul grammofoono provocando una fuga con la quale termina il romanzo. Simili vaste scene corali rappresentano una costante nei suoi romanzi, e, in *Stefanino*, hanno spicco in alcuni temi, come il velo nero, i virtuosismi, artistici e sportivi, del protagonista, il castello, e in alcune figure di « buffi », e in dialoghi e situazioni portate a un vertice d'entusiasmo dall'eccezione assoluta del fisico di Stefanino che si presta a stupefacenti curiosità, dubbi, illazioni, che han sempre voce corale.

Stefanino parla, agisce; mai, però, è a contatto diretto con la folla: così, nel *Doge*, tra questi e i veneziani s'interpongono altoparlanti, e voci nate chi sa come, che prendono parvenza di realtà; e in *Stefanino* la folla che invade il castello invece dell'idolo amato trova il gigantesco grammofoono. Però in questo romanzo, diversamente dal *Doge*, v'è rapporto diretto tra la cittadinanza e il sindaco, che, più cerca di coprire il fatto, più esaspera amori e odi collettivi, e dà corpo al sospetto d'uno sfruttamento politico della passione popolare. Tema centrale, condotto attraverso infinite variazioni, e con rarissima discrezione, così da consentire un affiorare d'umana malinconia in tutto quanto cia-

scuno riflette in Stefanino di propri amori e sogni. È al fondo del romanzo un'intensità di confessione umana che non rompe l'accento di trepido entusiasmo e d'attesa, e che si esprime in un periodare senza stacchi violenti tra la normalità e le improvvise accensioni che quella pur irresistibilmente travolgono. Dei due diversi aspetti formali non soffre l'invenzione, perché nascono da una interna struttura per cui una situazione lievita fino a un empito di entusiasmo affettivo, d'invenzioni fantastiche, al cui vertice dirada improvvisamente e lascia l'azione al punto di partenza ma arricchita d'una più forte adesione alla vita, per poi riprendere con un acquisto di umanità, e con una giocondità che attinge la propria forza dalle esperienze più desolate della vita: quelle che nei « buffi » si fan voce d'una generale cordialità umana. La struttura di *Stefanino* richiama con coerenza quella degli altri romanzi, dai *Fratelli Cuccoli* a *Roma* al *Doge*. Ora vi prevale un protagonista, ora invece un'eco corale che s'estende per una partitura liberrissima: come negli ultimi due romanzi, con una per quanto lievissima cristallizzazione, in *Stefanino*, del trasporto umano — autobiografico in alcuni momenti di più ferma confessione — da cui scaturiscono le più libere fantasie. Libere, ma, come diceva, nel '36, del giovanile manifesto futurista dell'*Antidolore*, con « qualche cosa di vero », e lo deduceva dalla « violenza delle risate » con cui aveva accolto, il pubblico, un cortometraggio cinematografico ispirato a temi di quel manifesto, che si chiudeva con l'annuncio: « È aperto il regno dell'allegria ». « Qualche cosa di vero » è, dunque, nel comunicarsi dell'allegria: concerto di risa, di voci, che diventa vero e proprio concerto musicale: una tromba che scuote e fa un moto unitario d'una popolazione, d'una città, e un sottile sentire, in ogni spunto di ribellione o trasgressione, quel « qualche cosa di vero » che poi si scaricherà in effetti corali. Di qui il significato, il valore della struttura, quanto più aperta, libera, nella sua narrativa.

Sempre, nei romanzi, nei racconti, ma più, naturalmente, nei romanzi, ha sentito come le invenzioni dovessero mantenersi aderenti a qualche cosa di vero, a una situazione umana concreta: e

dapprima ha insistito sui portatori di quel qualche cosa di vero, protagonisti che un amore nato da lunga lezione d'esperienze dispone a iniziative liberatrici, fa portatori d'entusiasmi generali: le giostre, in certo modo spietate, tra Remo e le zie nelle *Sorelle Materassi*; l'amore, paterno prima, e, nell'estrema vecchiezza, di sposo che si sente giovane, nei *Fratelli Cuccoli*; la disponibilità e l'amore effuso del protagonista di *Roma*. Ma in questo romanzo l'ambiente già prevale sul protagonista. E tale carattere predomina nei due ultimi romanzi, *Il Doge* e *Stefanino*, nei quali il protagonista apparisce rarefatto fino a confondersi con una disposizione generale, ma risolta completamente nelle esplosioni frenetiche, e a volte opposte, di quella disposizione, nel *Doge*, mentre in *Stefanino* il rapporto tra protagonista e folla si determina nelle reazioni progressivamente negative delle autorità, e positive della popolazione verso il « barocco » della natura di Stefanino: si determina infine in un conflitto crescente e che fa più stringenti e più dirette le apparenti momentanee soluzioni del racconto e le riprese, vale a dire la struttura, che, appunto negli ultimi due romanzi, si è venuta facendo meno netta, più fusa o fluida, con immediato riflesso in un'accresciuta insofferenza d'un periodare normale, sintatticamente e grammaticalmente: quindi, con un ritorno a libertà espressive che sembrano caratteristiche delle poesie e dei romanzi della giovinezza. In questi però prepoteva la fantasia inventiva, in forme quasi autonome, e con un accento conseguentemente più scoperto degli interventi riflessivi: più scoperto, diretto, e autobiografico. Proprio in sede espressiva è da indicare una fusione, una intensità e durata delle invenzioni degli ultimi romanzi, come un segno di maturità, e di equilibrio d'arte.

Le città del mondo di Elio Vittorini

Del 1953 le prime notizie d'un nuovo romanzo al quale lavorava Elio Vittorini: nel presentarne sparsamente saggi frammentari su alcune riviste, l'autore restava incerto circa il titolo: *I diritti dell'uomo*, o *Le città del mondo*. Con questo secondo

titolo esce ora, postumo (Vittorini si spense il 12 febbraio del 1966) a cura di Vito Camerano e con una nota editoriale di Italo Calvino, nelle edizioni Einaudi. Del '56 *La garibaldina* (col titolo *I diritti dell'uomo* in un progetto del '50); a varie riprese, nel '52, nel '57 e l'anno stesso della nuova edizione, nel '64, rielaborò *Le donne di Messina*, del '49, per accordarne la concezione a prospettive ideologiche mutate da quelle originarie, che, se gli apparivano ormai smentite dalla realtà, non lo avevano del tutto soddisfatto nemmeno al tempo della prima stesura: lo impacciava soprattutto il corso obbligato delle vicende, delle soluzioni, perché si trattava di scelte che implicavano un'interpretazione, anzi una prefigurazione di sviluppi di una situazione sospesa, aperta solo sull'avvenire, anche se tutta portata sull'attualità, fatta voce d'esigenze e insoddisfazioni generali del momento. La disponibilità dello scrittore verso una realtà in rapida trasformazione, in campo sociale e politico, dava un tono d'utopia, di promessa per l'avvenire, ai progetti narrativi, che esprimevano, nell'elemento vivo dell'invenzione, della partecipazione affettiva, della scrittura tesa e vibrante, la testimonianza concreta di esigenze e speranze diffuse. Naturalmente, però, uno spostarsi d'interpretazione dei fatti attuali, nello scrittore, portava fuori dalla realtà e rendeva astratti, astratta letteratura, i protagonisti cui aveva affidato i suoi messaggi, privava di senso le loro motivazioni, il loro agire: in Vittorini veniva prevalendo un interesse teorico per problemi culturali che, se per una parte possono venir documentati in lui soprattutto negli anni « Cinquanta », fermentavano già prima e approfondivano una crisi che concerne soprattutto lo scrittore, il romanziere. Può lamentare l'assenza d'una « tensione razionale » nella letteratura: « Da almeno Flaubert in poi (per tutta l'Europa, compresi i grandi russi) la letteratura si espande in senso solo espressivo-affettivo... senza più rinnovare nulla in senso di tensione razionale. Il rapporto con la realtà, i fondamenti del rapporto con la realtà, sono quelli stabiliti al momento dell'ultima tensione razionale (metà Settecento-principio Ottocento) con grave sfasamento dunque di giudizio, di rispecchiamento e di possibilità di con-

testazione, verso la realtà ». Nella « tensione affettiva » gli sembrava d'avvertire solo sopravvivenze di tensioni ormai vecchie, incapaci d'adeguarsi alle scienze, e di portare nuovi, concreti progetti. Dava voce, con affermazioni teoriche, all'esigenza di cristallizzare stabilmente, nel fatto creativo della intima partecipazione artistica, nell'arte, nel romanzo, l'inserzione nella realtà dei progetti o delle prefigurazioni espresse in una invenzione, in una storia. La forma che assumeva in lui tale esigenza era quella d'una scrittura simbolica, fatalmente ambigua perché escludente ogni precisazione, ogni determinazione. Il tono utopistico, di coperta profezia o d'una corallità che allarga gli echi d'un dialogare e descrivere infiammati, tende alla tensione lirica del simbolo, e sconta l'impossibilità di fermarne qualche carattere di fondo, un significato preciso, senza restare letterariamente imprigionato in moduli affettivi, cioè aneddotici, vecchi, di tradizione naturalistica, quale è quella della letteratura e del romanzo, per lui, dall'Ottocento.

L'allusività propria del mito vorrebbe far coincidere con i dati più rigorosamente sperimentati di una situazione in movimento, della quale l'espressione magica, allusiva, simbolica, garantirebbe le aperte possibilità di sviluppi pur precisi: è l'equilibrio raggiunto, tra ragioni di un « astratto furore », e ritorno mitico in una Sicilia favolosamente risentita, nel giovane protagonista di *Conversazione in Sicilia*. Nei romanzi successivi ha accentuato il carattere di utopia come stimolo a una presa, risultata sempre però sfuggente, sulla realtà delle ragioni sociali e politiche delle sue storie. Il simbolo, in Vittorini, è un atto vitale, capace d'equilibrio nelle forme proprie dell'espressione artistica, ma non di definirsi razionalmente: di qui il suo insistere sull'esigenza di una tensione « razionale », che l'ha portato a negare parzialmente i propri romanzi, a spostarne i significati ideologici. Ed è, il simbolo, un atteggiamento espressivo semplice, diretto, che riesce positivo in particolare nel rappresentare nuclei passionali chiusi, specchianti nei luoghi, carichi pur questi di presenze remote, di segni umani, e negli incontri tra personaggi così effusamente corali, nei dialoghi che portano avanti uno stato di tensione quale s'è

accennato, lo sviluppano senza rompere quell'equilibrio — appunto — di uno stato di sola tensione, per portarne a fuoco le ragioni reali. Una tensione che è chiamata razionale da Vittorini, perché sentita portatrice di nodi problematici che il sentimento ripiega sul passato, convenzionalmente chiuso in schemi vieti, naturalistici, mentre un chiarimento razionale ne arricchirebbe la capacità stessa di una tensione, piuttosto che affettiva, passionale, umana, e portatrice quindi di progettazioni nuove per l'avvenire. Invece, le soluzioni episodiche restano legate a programmi provvisori, che il corso degli eventi in poco tempo svuota e riduce a vieta, inutile letteratura. Per i primi venti capitoli circa di *Le città del mondo*, l'equilibrio che abbiamo indicato corre speditamente come in pochi altri esempi della narrativa di Vittorini, dopo *Conversazione in Sicilia*. L'invenzione muove da un empito spontaneo che dà sostanza coerente a presentimenti tanto radicati nell'intimo da affiorar solo in dolcezza e ironia di parlate affabili, volubili, in incontri che han sostanza d'eventi mitici, così che la natura, città e campagne, luoghi abitati e solitudini, diventa una dimora umana anche se senza tempo e senza limiti, quanto più il tempo è definito: gli anni quando scriveva il libro, e nomi di città e geografia dell'isola. È come parlasse d'una città sola, un solo paese in cui si ripete qualcosa che attiene all'uomo: la fuga, un timore inespresso. Di specifiche lotte sociali, di una ideologia che guardi politicamente al mondo contadino o a quello industriale non v'è quasi residuo: lo scrittore se ne è liberato come di questioni datate che nel loro mutare svuotano l'apertura ottimistica dei progetti che il romanzo esprime, se pur da una partenza inserita in una precisa realtà ma caratterizzata, perché opera d'arte, da una tensione utopistica. La necessità tuttavia d'una dimensione razionale di quelle fughe e timori, del loro gravame umano, lo ha progressivamente costretto a portare uno sviluppo nei fatti, a ricadere in schemi naturalistici.

Il lungo avvio dura compatto una ventina di capitoli, poi il racconto cerca l'intreccio, e scade. L'ultima parte raccoglie capitoli e frammenti nei quali prosegue il tono naturalistico. Un padre,

pastore, va col figlio per la Sicilia: così pure un altro, intagliatore di pupi, e poeta, col figlio, un bambino, di cui spera di liberarsi in qualche luogo; e un marito attempato con la giovane moglie, e una allegra vecchia meretrice che prende con sé una ragazza: vagano, tutti, spinti da crucci, e con un vago timore degli abitati, dei quali pur subiscono la forte attrazione. Timori e fughe si allargano a un fatto generale per un misterioso raduno dei contadini dell'isola: che, se si risolve solo in voci e ansie, acquista vigore dal ricorrere nei tempi periodicamente. Nel vagare dei singoli, le voci delle città trovano coincidenze con eventi mitici, o storici: le « città del mondo », su cui sono spalancati gli occhi dei protagonisti, specialmente dei giovani, come Rosario, che peregrina col padre pastore: « Una ragazza dormiva in un canestro, sdraiata sulle pantofole celesti di cui lo aveva pieno. Da un abbeveratoio nitri un cavallo d'un gruppo di cavalli e muli che vi si dissetavano. La ragazza era d'un profilo soave, con le nere ciglia abbassate sulle guance. Il cavallo era scuro e con la criniera bionda, splendido. Gli occhi di Rosario viaggiarono esultanti dalla ragazza al cavallo, e andarono esultanti anche a posarsi sugli alberi e a correre lungo i muri delle acque. Egli affrettò il passo su per un viottolo che biancheggiava come di calce viva. Dai muri scrosciavano invisibili cascate, ventagli di spruzzi formavano piccoli arcobaleni in mezzo al fogliame, e Rosario tripudiava. Era in quei giardini e quei viottoli, sotto a quei suoni d'acque aeree, la mèta per la quale aveva lottato? ». Questa scrittura, carica di una disponibilità felice, era destinata ad esaurirsi in se stessa. L'avventura di Rosario, quelle dei personaggi diversi con cui è messo in contatto, dalle due prostitute, all'ambiente dei ricchi signori e loro dipendenti, segnano inequivocabilmente solo la rottura d'un equilibrio fortuito. È singolare che, quanto destinato a rompersi presto, tale equilibrio abbia raggiunto nel suo primo determinarsi effetti di tanta intensità, da fare dei primi venti capitoli circa del romanzo una delle sue prove più probanti. Ma più forte doveva agire all'interno l'insidia razionale di quella tensione lasciata correre prima liberamente fino a consu-

mare tutta la sua spontanea ricchezza di presenti-menti e sospensioni, poiché da questi traeva ragione, lo scrittore, a guardare con ostinata fiducia all'avvenire, magari contro la letteratura, per una ricostituzione di questa da preparare nel dissodamento, a fini prossimi o remoti, delle strutture culturali del proprio tempo. Con fiducia nelle innovazioni tecniche, come in tutto quanto potesse configurarsi come fondamenti di un'età nuova della ragione, ma che servisse per una costruzione, o progettazione, utopistica appunto perché umana. Di qui l'interesse problematico di questo romanzo, anche nelle parti non risolte. E varrà ricordare cosa diceva, nel '61, parlando di *Industria e letteratura* nel quarto numero del «Menabò»: a intender le ragioni che sommovevano e stimolavano la sua scrittura: «...la poesia, che ha compiuto un'operazione linguistica analoga se non equivalente a quella della musica, è senza dubbio tecnicamente più vicina della narrativa alla possibilità di includere un progetto di possesso in qualunque cosa nomini nella sua amarezza o tristezza o rabbia o magari superbia e vanità di *non possedere*. E la narrativa che concentra sul piano del linguaggio tutt'intero il peso delle proprie responsabilità verso le cose risulta a sua volta, oggi, più vicina ad assumere un significato storicamente attivo di ogni narrativa che abbordi le cose nella genericità d'un loro presunto contenuto prelinguistico trattandone sotto specie di temi, di questioni, ecc. ».

ALDO BORLENGHI

Critica e filologia

Italianisti a congresso

Nei giorni 10-14 ottobre del 1967 studiosi italiani e stranieri si riunirono in gran numero a Budapest per dare vita al sesto Congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana. Il congresso aveva per argomento il *Romanticismo*: si proponeva, cioè, di esaminare e illustrare gli aspetti più cospicui del romanticismo italiano in se stesso e in rapporto con il romanti-

cismo di altri paesi europei. E appunto sotto il titolo *Romanticismo* vedono adesso la luce le relazioni e le comunicazioni che furono lette e discusse in quell'autunno budapestino (*Il Romanticismo*, Atti dell'Associazione Internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, Akadémia Kiada, Budapest, 1969).

Dopo i preliminari ufficiali, due relazioni dell'americano Frye e dell'ungherese Kardos prospettano un'idea generale del romanticismo: l'una sotto l'aspetto più propriamente teoretico, l'altra invece sotto l'aspetto pragmatico alla luce del nesso pensiero-azione. Fanno seguito le relazioni sul *Romanticismo italiano*, tra le quali spicca quella di Mattia Corti intorno al problema della lingua nel periodo romantico, con particolare riguardo al decennio 1816-1826, tra l'esperienza del *Conciliatore* e la grande lezione del Manzoni, e con lo sguardo affissato soprattutto alla cultura milanese che fu in ogni senso la più viva e agguerrita del nostro Romanticismo. Molto fine la relazione di Ezio Raimondi sul Manzoni, e storicamente ben fondata quella di Mario Puppo sul Foscolo, di cui sono mostrati i punti di contatto ma anche di separazione rispetto al movimento romantico. Più convenzionale (occorre ben dirlo!) l'intervento di Lucienne Portier sul Leopardi. Pensiamo che la relazione leopardiana avrebbe meritato più agguerrito estensore, e rimpiangiamo che non si sia pensato ad un leopardista della forza di Sebastiano Timpanaro, assente — come del resto molti altri italiani di casa nostra — dal congresso.

Venendo alle quattro relazioni che hanno per argomento il *Romanticismo italiano e i Romanticismi europei*, c'è da segnalare: la buona rassegna che Joaquín Arce ha tracciato della fortuna della letteratura italiana nella Spagna del primo ottocento; le pagine che Raffaele De Cesare ha dedicato ai rapporti Italia-Francia; le precise annotazioni che Peter Brand ci ha offerto sulla fortuna — in età romantica — di Shakespeare, Walter Scott e Byron; i contributi di Robert Van Nuffel sulle relazioni tra Italia e Germania, e soprattutto sul rapporto Goethe-Manzoni. Ma le novità maggiori sono venute dalle relazioni che riguardano i rapporti tra Italia e paesi dell'Europa orientale, e pre-

cisamente con la cultura polacca, slovena, croata, bulgara, romena. Queste relazioni hanno messo in luce, per la prima volta in modo adeguato, le particolari situazioni culturali che nei paesi dell'Oriente europeo portarono ad accogliere e ad assimilare in diverse maniere la letteratura antica e moderna dell'Italia, ma soprattutto hanno precisato che cosa abbia significato il nostro Risorgimento per popoli che a loro volta ambivano all'indipendenza e alla libertà.

Intorno alle relazioni si è animato variamente, e a diversi livelli, il concerto delle comunicazioni, più o meno estese, più o meno originali. Nella selva abbastanza fitta di questi interventi collaterali, ci è gradito fare emergere almeno le proposte critiche manzoniane di Jacques Goudet e di Domenico De Robertis; mentre un cenno a parte meritano i contributi dedicati al Nievo da Marcella Gorra Cecconi e da Igino De Luca nell'ambito del centenario nieviano, a cui il Congresso non poteva ovviamente restare estraneo.

Anche da un regesto sommario come questo, ci si può rendere conto dell'importanza di questi *Atti* congressuali che costituiscono sin da ora uno strumento prezioso di lavoro per quanti si interessano al Romanticismo italiano ed europeo. Non mancano tuttavia le lacune: sacrificato è senza dubbio il Leopardi, come s'è già detto, e troppa poca attenzione s'è fatta ad altri centri culturali, oltre Milano: da Firenze a Napoli. Così come evidenti sono gli squilibri tra relazione e relazione, tra comunicazione e comunicazione: si passa dal rigore scientifico più attendibile alla ovvietà più disarmante. Sono gli inconvenienti che purtroppo si manifestano in riunioni del genere, soprattutto quando la concessione della parola viene esercitata con eccessiva liberalità. C'è dunque da augurarsi che l'Associazione degli italianisti, di casa nostra e forèsti, in vista del settimo Congresso, che è già alle porte e che si terrà a Bari nella primavera del 1970 sul tema *Culture regionali e letteratura nazionale*, provveda ad una selezione più accurata e severa delle « voci », al fine di evitare stonature spiacevoli nel coro, per altro egregio, dei suoi maggiori esponenti.

Fedeltà di Piccioni

Leone Piccioni ha raccolto per l'editore Rizzoli certi suoi « ritratti » di scrittori e critici, pittori e scultori, già pubblicati nel settimanale « Tempo » tra il 1965 e il 1969. Il titolo della raccolta: *Maestri e amici*, suggerisce la particolare cordialità con cui questi « ritratti » sono tracciati, e l'affetto con cui Piccioni ha rievocato maestri illustri, suoi e della sua generazione, oppure si è accostato ad autori ed artisti più vicini a lui o addirittura a lui intrinseci. La scelta che presiede a questa galleria è appunto una scelta di preventivo consenso, intellettuale e umano; e questo spiega la costante aria di casa che si respira in queste pagine di documentazione e di testimonianza, il tono disteso e pacato, il tratto quasi ovunque festivo, o al massimo immalinconito dal premere delle memorie care, dal rimpianto sottile di persone e luoghi ormai perduti o remoti da sé.

Questo si dice perché Piccioni critico, magari anche polemico e tendenzioso, andrà cercato altrove, in altri suoi libri dove non soltanto i propri idoli sono in gioco, ma anche gli avversari e le idee non condivise, i gusti rifiutati. Qui mancano forse il mordente aggressivo e la decisione netta dell'intervento fortemente impegnato, del giudizio risentito; ma l'interesse del libro va cercato in tutt'altra direzione, e proprio in quella della implicita confessione, della personale autobiografia affettiva e mentale. Significativi, sotto questo punto di vista, sono soprattutto i « ritratti » di De Robertis e di Ungaretti, i due massimi maestri di Piccioni, e poi anche di Cecchi e di Montale, e quindi di Bo e di Luzi, di Angiolletti e di Landolfi, di Gadda e di Bilenchì. Qui il « ritratto » è suggestivo pretesto per ricostruire una pagina fondamentale della propria educazione di giovane uomo di lettere attraverso la guerra e nell'immediato dopoguerra, prima a Firenze e poi a Roma. E qui spicca, per chi abbia presenti gli altri studi di Piccioni, la costante fedeltà, pur nel variare sensibile delle motivazioni, alla poesia e alla prosa italiane tra le due guerre, alla critica che accompagnò e illustrò quella letteratura, agli uomini che l'hanno espressa nei

modi più alti e consapevoli. Agiscono indubbiamente in questa fedeltà il soggiorno fiorentino e la scuola intelligente e appassionata di De Robertis, l'incontro con Bo, Luzi e Bilenchi; e poi la residenza romana e il sodalizio con Ungaretti e il rapporto di profonda amicizia con Angioletti.

Questo non significa che Piccioni, oggi poco più che quarantenne, esaurisca i propri interessi nell'adesione sentimentale ad un periodo così vivo, ma anche naturalmente datato, della nostra letteratura. È ben noto che Piccioni ha infatti continuato a seguire e a interpretare, sempre molto da vicino, anche tutte le esperienze letterarie e artistiche del dopoguerra sino ai giorni nostri e a prendere molto schiettamente posizione pro e contro movimenti, poetiche o gruppi, della nostra ultima stagione culturale. Non basta. I suoi interessi travalicano l'ambito della letteratura e si spingono anche in quello delle arti figurative e della musica moderna, in particolare negra; e le sue pagine saggistiche tendono sempre di più a uscire dai confini della critica pura e specialistica per annettersi i territori del diario intellettuale o del rapporto di viaggio. E tuttavia questo incremento e sviluppo di interessi, questa assidua presenza nel regno delle idee attuali,

non ha usurato il legame profondo che tuttora unisce la coscienza di Piccioni a quel mondo fiorentino, a quelle esperienze di maestri e di amici, a quel retroterra di cui la sua giovinezza si è nutrita. A quella educazione e a quegli uomini Piccioni deve infatti (e ama riconoscerlo esplicitamente) l'esempio di un amore integro alle lettere, di una onestà professionale assoluta, di un disinteresse e di un rigore mentali assai rari; e anche la testimonianza di un impegno nell'esercizio dell'arte che supera la moda e tende faticosamente e con duro prezzo alla verità assoluta dello stile e alla forma autentica della invenzione.

La sua fedeltà perciò al passato, non che relegarlo fuori della storia, lo aiuta invece a prendere lucida coscienza di se stesso, della sua precisa anagrafe intellettuale, e dunque a capirsi meglio e a meglio capire il transito degli eventi culturali, il loro senso più riposto. Il che significa: pagare generosamente un debito di gratitudine e nello stesso tempo cercare di vivere con assidua tensione, ma anche con intima coerenza, il proprio destino di intellettuale del nostro tempo inquieto e precipite.

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA FRANCESE

Poesia di André du Bouchet

Della più giovane poesia francese, quella venuta dopo la generazione di mezzo (Michaux, Ponge, Char), e almeno inizialmente appoggiata ad essa, in Italia si conosce Bonnefoy, Dupin, non si conosce ancora André du Bouchet, che pure con *Où le soleil* (Mercure de France, 1968) è arrivato al terzo libro, dopo l'iniziale *Air* (editore Jean Aubier, 1946) che ne raccoglie la preistoria poetica, e *Dans la chaleur vacante* (Mercure de France, 1961), se pure non vogliamo considerare qui le sue traduzioni dei *Poèmes* di Hölderlin e di *La Tempête* di Shakespeare.

E, preliminarmente, su questa poesia dobbiamo almeno segnalare lo splendido capitolo di Jean-Pierre Richard, del gennaio '62, in *Onze études sur la poésie moderne*, incentrato soprattutto sull'allora recentissimo *Dans la chaleur vacante*.

Fin dall'aprile 1951, in una favolosa Parigi post-bellica, avemmo la sorte di conoscere, tutta insieme e ancora implume, la « covata » della giovane poesia francese, auspice e tramite Francis Ponge. Fu nel gran salone del ristorante del Musée de l'Homme: i giovani poeti Dupin e Du Bouchet erano giovanissimi, con essi era Kermadec junior, il saggista Pierre Schneider e Romain Weingarten che più tardi si sarebbe fatto conoscere per una sorta

di teatro sognato che anche qui da noi è ben conosciuto. Sportivi: pugili, motociclisti, tennisti, i giovani della « covata » erano pieni di furore penetrativo verso la vita, verso la sua folle effervescenza segretamente compressa dalla mano ferma della guerra fredda, che non avrebbe mai permesso nessuna neo-Belle Époque. Tenera era la notte parigina, senza che in essa si aggirasse nessun nuovo Fitzgerald: la nuova sincerità del secolo era lucidamente minerale, chiusa nelle « cantine » della coscienza inquieta. Sopportavano con suprema eleganza ma con altrettanta decisione quel « nodo di asfissia formale », per adoperare le parole di Dupin, che per la poesia francese, e per l'Europa, s'avviava ad essere il difficile momento del passaggio delle colonne d'Ercole della sua irrinunciabile attualità. Nel frattempo Wols, Pollock, Staël contemplavano nelle macchie del fondo ripetersi una fisionomia astrale della vita quotidiana, nei concreti sospetti del secolo tentavano il fondo più fondo, che tenesse: guardavano in basso, ad occhi chini, il gran riflesso dell'alto ondeggiante sulla forma senza forma, sul metodo senza metodo, del Novecento. Al « nodo di asfissia formale » si opponeva un primo, e come puro, respiro, un dilatarsi informale della materia che non ipotizzava, no, un nuovo, e subliminale, sublime, ma sì un assurdo quotidiano che, in qualche modo, proponeva dialetticamente l'esistenza d'una norma: quella stessa del sentirsi vivi, dopo la gran morte, perdutamente per entro una materia che non divideva più l'uomo in due. La dialettica tra norma ed enormità riuniva le due parti dell'uomo, quelle che erano state dette la materia e lo spirito, la parte della morte e quella della vita, in una nuova, inscindibile, incarnata identità. Non per nulla dalla guerra l'Europa era uscita col senso sgomento ma sospeso d'una enormità da aggredire perseguedola fin nei singoli atti quotidiani, fino al loro presunto non essere, fino a quel che il Tao chiamerebbe il non fare: « dal non essere viene utilità » conclude l'XI capitolo del Tao Tê Ching, quello intitolato all'Uso del nulla, e che sembra una risposta avanti lettera all'inutilizzabilità del nulla simbolista. Una enormità da aggredire fino a quel rovesciamento che è l'assurdo, dove il non senso

in verità prosegue solo un controsenso, prosegue la non accettazione dell'antitesi. Venivano nel frattempo lasciati per via molti messaggi: l'uomo forse non aveva più bisogno di messaggi, dopo tante parole d'ordine, o forse riceveva messaggi indecifrabili; aveva piuttosto bisogno di fare il punto, di muovere i primi passi sul suolo deserto e crivellato di proiettili del secolo, un suolo davvero « lunare », su quel tanto d'isola che il suo stesso venire al mondo vi crea nei limiti di un orizzonte che non vuol dire, e non vuol esser detto, una prigionia, ma sì un punto di partenza. L'uomo nuovo del secolo è arrivato dove partire. Il suo agio era il limite stesso del disagio, la sua sopportazione il limite dell'insopportabilità.

Questi giovani poeti non si peritarono di prendere per le corna il toro dell'« asfissia formale »; il giovane Du Bouchet non si peritò di correre, ciecamente (questa era la felicità del dopoguerra: questa veloce, aggressiva cecità), con la sua motocicletta dentro l'ostacolo dell'aria nuova e sconosciuta della metà del secolo. L'« accecamento » di Du Bouchet tiene conto di queste pareti da cui l'uomo sartriano era chiuso, ma le perfora, cieco e materico il poeta per immedesimarsi con una materia che per dirsi sostanziale si afferma tanto più cieca quanto più appare trasparente, quanto più pronta all'incisione, alla ferita della presenza umana, che è tale solo davvero quando la ferita e l'oggetto che ferisce sono tutt'uno. In quel punto i due sensi fanno un senso solo, ma drammaticamente contraddittorio, fermo nel suo moto, mobile nella sua ultima fermezza cicatriziale.

Ora, da qualche anno, quei giovani si sono ritrovati insieme in una rivista, *L'Éphémère*, che stampa Maeght e che insieme a *Tel quel*, col lunare *Chnng* nato dalla diaspora di *Tel quel*, e al gruppo lacanianesimo dei *Cahiers pour l'analyse* ci pare quanto di meglio offra la Francia pensante letteratura. *L'Éphémère* vuole dimostrare, di fronte a ogni preistoria, o post-storia, di tipo foucaultiano, il valore antropologico di storia, cioè il valore malgrado tutto contraddittorio di centralità in un infinito che si sposta nei suoi termini spazio-temporali, che ha appunto il « frego / effimero della lavagna », per citare le parole montaliane, e che

l'uomo seguita a tracciare. Il Musée de l'Homme, in tal senso, acquista un sapore davvero apodittico di apologo: nell'effimero l'uomo sfiora l'eterno proprio perché non si propone nessuna plausibile eternità, ma il suo stesso passare, la traccia più lieve, il percettibile a fiore dell'impercettibile. « Presto il mio braccio al vento » ha detto il giovane André. Non per nulla la redazione dell'*Éphémère* vede ora insieme, dopo il ritiro di Gaë-

tan Picon, riuniti i nomi di Bonnefoy, Dupin, Du Bouchet, Louis-René des Forêts, a cui si è aggiunto, oltre a quello di Michel Leiris, il gran nome ancora un po' misterioso di Paul Celan, il poeta di origine romena che scrive in tedesco e vive a Parigi, e che proprio Du Bouchet traduce sulle pagine della rivista come meglio non si potrebbe.

PIERO BIGONGIARI

LETTERATURA INGLESE

William Caxton stampatore, mercante (e letterato)

Il primo libro stampato in Inghilterra fu *The dictes or sayengis of the philosophres*, traduzione del conte Rivers di una compilazione francese; e la stampò William Caxton nel 1477. La figura di quest'uomo, allora vicino ai sessanta, è figura interessante e discussa. Nativo del Kent, di quattordici anni o poco più fu preso apprendista da un ricco mercante di panni, Richard Lodge, che poco dopo divenne Lord Mayor di Londra. Richard Lodge aveva interessi in Fiandra; e quando il Caxton si mise in proprio, verso il 1450, seguì la strada del maestro e viaggiò anche lui (come dice egli stesso) « nel Brabante, nelle Fiandre, in Olanda e Zelanda », stabilendosi dopo a Bruges, allora nel ducato di Borgogna, dove divenne anche governatore della « nazione » dei mercanti inglesi là residenti (1465-1471): un ricco, prospero mercante, in buone relazioni anche con la corte borgognona poiché la figlia del re d'Inghilterra aveva sposato ora il duca di Borgogna. E infatti il Caxton ebbe parte nelle frequenti (spesso burrascose) trattative politico-commerciali fra l'Inghilterra e il ducato.

Ma nel luglio del '71 William Caxton si trasferisce per un anno e mezzo a Colonia, vi impara l'arte della stampa, e di là torna a Bruges con macchinario, caratteri ed aiutante (il poi famoso anche lui Wynkyn de Worde, un alsaziano tede-

sco); e là nel 1474 stampa il suo primo libro, *The recuyell of the histories of Troye*, da lui stesso tradotto dal francese e dedicato appunto a Margherita di Borgogna. Poi stampa in francese, ma nel 1476 torna in Inghilterra, si stabilisce a Westminster, città regale e nobiliare allora divisa dalla borghese Londra, portandosi ancora con sé macchine, caratteri ed aiutante.

Qui i problemi maggiori. Perché lo fece? E che parte ebbe nello sviluppo della cultura inglese l'opera davvero feconda (più di cento opere) di questa prima stamperia, per un po' quasi unica?

I problemi naturalmente non sono nuovi, e le risposte sono state diverse. Interviene ora il volume di N. F. Blake, *William Caxton and his World*, pubblicato a Londra quest'anno da André Deutsch. L'opera classica sul Caxton era e rimane i due volumi del Blades, *The Life and Typography of William Caxton*, ma è del 1882, e in più di ottanta anni fatti nuovi sono emersi; sì che primo merito di questo ultimo lavoro è l'aggiornamento puntuale. Il Blake è uno storico, e per prima cosa lamenta, a ragione, che troppe volte l'indagine biografica su Caxton sia stata condotta da letterati. Secondo merito è l'indagine socio-politica delle relazioni fra ducato di Borgogna e regno d'Inghilterra: la Borgogna del Caxton è la grande Borgogna dell'*Autunno del Medioevo*, e bagliori di quest'autunno arrivano fino a Londra; meglio, fino alla corte di Westminster. In quell'« autunno »

William Caxton è un mercante d'ingegno che vede il corso dei tempi e lo spinge per il suo verso. Pur senza prove (lui così documentatissimo!), Blake è certo che William Caxton avesse esercitato l'importazione di manoscritti e di libri dalle Fiandre in Inghilterra ben prima del 1474, e che la stessa traduzione e stampa delle *Histories of Troy* sia opera sì dedicata a Margherita di Borgogna, ma rivolta all'ambiente di corte inglese. Cade così l'affermazione ripetuta che il Caxton sia stato segretario di Margherita, ma il Blake va oltre: il patronato di Margherita, e poi degli altri grandi cui son via via dedicati i libri, non son tanto ricerca di mecenatismo quanto piuttosto « fascette » (per usar la parola d'oggi) che assicurano al compratore occasionale che il libro è di valore e alla moda. Nessuna conversione improvvisa, nel Caxton, dalla mercatura alle lettere, come hanno sostenuto romanticamente certi suoi biografi; per il Blake, William Caxton era e rimane un mercante, e la prova ne è che dopo essersi fatto stampatore, il Caxton resta nella sua ricca e potente Compagnia dei Merciai (cioè, dei commercianti di panni) dalla quale è probabile che avesse avuto facilitazioni per apprendere l'arte della stampa (non era facile essere ammesso ai segreti di un mestiere) e abbia ora il finanziamento necessario per la spesa d'esercizio maggiore: l'acquisto della carta. Il ritorno in Inghilterra non sarebbe quindi che l'avveduto avvicinamento al proprio mercato.

Il problema dell'influenza di Caxton sul corso delle lettere inglesi è assai più complesso. È noto che fra i tanti ostacoli che l'Umanesimo italiano incontrò in Inghilterra vi fu anche il persistere là del gusto borgognone, ma anche è noto che fu poi la Nuova Cultura, umanistica, ad affermarsi trionfalmente sulla fine del Cinquecento. In un discorso così impostato il lavoro del Caxton non può dirsi che decisamente « passatista », ed infatti le poche opere umanistiche da lui pubblicate son d'un umanesimo men che minore (per la curiosità del lettore: le traduzioni, ma dal francese, di John Tiptoft conte di Worcester da Cicerone in *Tullius de senectute*; la *Nova Rhetorica* di Guglielmo Travesagni; le *Sex perelegantissime epistole* tra Sisto IV e Venezia a cura di Pietro Carmeliano; il *Donatus*

a cura di Pietro Mancinello): le opere latine non son che libri scolastici; e se anche John Tiptoft veramente credeva nella Nuova Cultura da lui gustata in Italia, William Caxton lo stampò per il nome.

Ma vi è un altro modo di vedere le cose, considerare cioè il Quattrocento inglese in se stesso. Non è un secolo di grandi autori, ma è tuttavia un secolo di fermenti, di tentativi più tardi fruttiferi, il secolo nel quale l'Inghilterra prende coscienza di sé, sia pure come nazione insulare, sia pure dopo che la guerra dei Cent'Anni ha fatto naufragare ogni sogno di gloria continentale. In questa prospettiva l'opera del Caxton è sì limitata ma positiva, più positiva di quanto forse non sembri al Blake. Il Caxton opera qui in due sensi: da un lato produce, fa tradurre, o accetta, comunque pubblica, opere di gusto borgognone: libri di cavalleria, romanzi di tutti e tre i cicli (la sua *Eneydos* non è l'*Eneide*), anche libri apparentemente di pietà come la propria versione della *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine; dall'altro reperisce e stampa le opere dei « classici volgari », poesia, storia e (in senso medievale) scienza: Chaucer, Gower, Lydgate, e con quelli le *Chronicles of England* (dal *Brut* di Layamon) e il *Polychronicon* di Ranulf Higden, dal Caxton stesso continuato fino al 1461. È merito di queste traduzioni quattrocentesche e della loro diffusione insieme ai « classici volgari » se nella prima metà del secolo successivo John Rastell poteva scrivere: « La nostra lingua è ora sufficiente a esporre chiaramente qualsiasi difficile sentenza », intendendo, naturalmente, sentenza greca o latina.

Grande assente nella scelta del Caxton la tradizione allitterativa dell'Inghilterra settentrionale ed occidentale, soprattutto il grande poema « proletario » del Langland, *Piers Plowman*, il che gli è stato rimproverato. Giustamente, per il Blake quest'assenza è soltanto un fatto letterario, spiegabile con l'avversione, ingiustificata oggi ma allora ovvia, del Caxton e della corte inglese per un modo di poetare considerato rozzo e provinciale; mancano infatti, aggiungiamo, anche l'aristocratico *Sir Gawain and the Green Knight* e la spirituale, quasi stilnovistica *Pearl*. Più importante

invece notare, come fa anche il Blake, la coscienza che il Caxton ebbe del grande problema letterario del Quattrocento inglese, che poi nemmeno il Rinascimento saprà risolvere adeguatamente. Accanto a Dante noi abbiamo il Boccaccio, ma il Trecento inglese non ha che un unico Chaucer, il quale, pur prendendo dall'uno e dall'altro, è soltanto poeta: il problema della prosa inglese rimane quindi in sospeso, forse addirittura fino ad Addison. Di questo problema anche il Caxton ebbe coscienza: di qui non la sua soluzione (che non ci fu) ma almeno il suo impegno. Il quale impegno è in senso moderatamente nazionale e di stile medio: ha i neologismi del traduttore, ma ha anche soluzioni inglesi, soprattutto non è uno scrittore di « lingua aureata »; sintatticamente si muove in senso antiretorico, forse proprio per mancanza di « modelli classici », croce e delizia di tanta prosa rinascimentale. Così i suoi prologhi ed epiloghi, così le sue traduzioni e gli interventi sui testi che stampa.

Il suo intervento maggiore è stato su *Le Morte Darthur* (« La morte d'Artù ») di Sir Thomas Malory, che il Caxton unificò e in parte riscrisse. Oggi, dal 1925, ne abbiamo una copia del testo

originale, ma fino allora è stato letto nel testo del Caxton, ed è quello la prosa maggiore del Quattrocento inglese. Anche se prevalentemente di fonte francese, è anche il maggior romanzo di cavalleria inglese, e l'arturiano patriottico e letterario dei Tudor e di Vittoria ha là la sua fonte maggiore, dalla *Faerie Queene* agli *Idylls of the King*. Forse qui si potrebbero ritorcere contro il Blake le sue stesse parole e accusarlo di non essere stato letterato abbastanza, poiché non è facile vedere quest'opera di prosatore del Caxton soltanto come un esercizio di mercatura. Non opera artistica, certo, ma opera a suo modo di letterato, quindi con un amore (non corrisposto) anche per le Muse: qui il Caxton dà torto al Parini. Su quest'opera letteraria del Caxton l'indagine è ancora aperta; provvisoriamente ci vien fatto però di proporre di riaprire il paragone del Caxton con i nostri tipografi umanistici indagando i valori assoluti anche se il segno è contrario; si potrà forse concludere che William Caxton fu il primo e forse anche l'ultimo stampatore del medioevo, e vederlo, moderatamente, scrittore.

SERGIO BALDI

LETTERATURA TEDESCA

Lettere di Hofmannsthal

Nell'ambito di pochi anni sono stati pubblicati parecchi carteggi di Hugo von Hofmannsthal, con artisti e scrittori di varia grandezza che gli furono vicini in qualche momento della sua non lunga vita. I più famosi sono i carteggi con Stefan George, con Richard Strauss, con Arthur Schnitzler; meno noti quelli con Rudolf Borchardt, con Carl J. Burckhardt, con Heinrich von Bodenhausen, usciti di recente quelli con Helene von Nostitz, con Edgar Karg von Bebenburg e altri di minor mole. Un *corpus* di lettere veramente imponente e poiché Hofmannsthal non era uno di quelli che scriveva per passatempo, si può dire che la sua personalità, come già quella di Rilke, trovi nelle

missive scambiate cogli amici, un nuovo riflesso, una testimonianza sempre più valida. Oggi abbiamo sotto gli occhi due volumi di tono e consistenza molto diversa: il primo è costituito dal carteggio di Hofmannsthal con Leopold von Andrian ed è molto consistente (H. von Hofmannsthal-Leopold von Andrian, *Briefwechsel*, S. Fischer editore, Francoforte sul Meno 1968, pagg. 527); l'altro da uno smilzo, ma valido volume di lettere scambiate con Willy Haas (*Ein Briefwechsel*, Ullstein editore, Berlino 1968, pagine 111). Molti sanno chi sia Willy Haas, direttore, a suo tempo, della « Literarische Welt », il giornale letterario più diffuso prima dell'avvento di Hitler al potere in tutta la Germania; ma

ben pochi sanno chi sia Leopold von Andrian e si domanderanno come mai Hofmannsthal avesse tanto tempo da dedicargli. Nell'autunno 1893 i due corrispondenti si incontrarono in casa del famoso germanista Oskar Walzel. Andrian aveva 18 anni, Hofmannsthal un anno di più. Un vivo interesse per la letteratura legò i due giovani che fecero amicizia e si dettero subito del tu (pare una inezia, ma conviene ricordare che con Strauss, con George, con Schnitzler non si giunse mai a un tal punto di confidenza). Pare che la famiglia Andrian sia lontanamente proveniente dall'Italia e precisamente dal bergamasco. Dobbiamo l'abbondanza di queste lettere al fatto che Andrian intraprese la carriera diplomatica e la proseguì in Grecia, in Rumenia, in Russia, perfino nel Sudamerica. Quando alla fine della prima guerra europea egli divenne plenipotenziario a Varsavia, ne approfittò subito per far venire il suo amico di gioventù a tener nella città polacca delle conferenze. Alla fine di quell'anno Andrian ebbe la soprintendenza del teatro imperiale a Vienna e allora gli furono preziosi i consigli di Hofmannsthal. C'è nelle lettere di questo periodo la testimonianza di una collaborazione veramente preziosa. A vent'anni Andrian aveva, dal punto di vista creativo, dato il meglio di sé con un volume di poesie che erano già state pubblicate in parte nei famosi *Blätter für die Kunst* di Stefan George. Dopo la caduta degli Asburgo Andrian non riesce più a vivere nella città imperiale ed emigra nel Lichtenstein, prendendo anche la cittadinanza in quel piccolo stato. Ha una crisi religiosa, si avvicina al Cattolicesimo, ma già le nubi si addensano nel cielo ed ecco che egli torna in Sudamerica, in esilio dove ha la possibilità di incontrarsi con George Bernanos. Hofmannsthal finché fu vivo tentò continuamente di riportare l'amico a quella creazione poetica che gli era venuta così spontanea sui vent'anni. Ma Andrian soffriva anche di disturbi nervosi, i suoi interessi erano vari, erano quelli di un raffinato aristocratico, che facilmente disperdeva le sue forze. Nell'ambito che gli fu concesso però è poeta originale e non dipende né da Hofmannsthal né da George, anche se quest'ultimo esercitò senza dubbio un influsso notevole su di lui. Forse que-

sto carteggio, oltre a illuminare la figura di Hofmannsthal, richiamerà su Andrian l'attenzione di qualche studioso e permetterà di coglierne meglio la complessa personalità.

Willy Haas è uno dei pochi superstiti di quella Praga che agli inizi del secolo ebbe un ruolo così importante nella storia della letteratura tedesca. Conobbe tutti i maggiori scrittori del suo tempo, compreso Kafka. Certo, quando cominciò a rivolgersi a Hofmannsthal, era quasi un ignoto e tale rimase sin quando non assunse la direzione della « Literarische Welt ». Ci fu nel carteggio una pausa dal 1922 al 1925 a causa di una specie di rassegna fatta da Haas sulla parte che gli ebrei avevano avuto nella letteratura tedesca; anche Hofmannsthal vi compariva; ma egli, la cui famiglia era stata fatta nobile da più di tre generazioni, avendo solo uno dei bisnonni di origine ebraica, non si sentì di appartenere alla schiera degli scrittori tedeschi ebrei e, pur senza permali, propose a Haas di sospendere il carteggio almeno per qualche anno, il che infatti avvenne. Hofmannsthal era però troppo generoso e obiettivo per far pesare la cosa oltre un certo limite e così quando l'editore Rohwolt chiese a lui consiglio, se cioè fosse prudente e sicuro affidare la direzione di un settimanale letterario a Willy Haas, egli non solo rispose di sì, ma promise la sua collaborazione, riallacciando così nel modo migliore quella che era stata una amicizia nata e vissuta nella letteratura. Haas, che aveva per il poeta viennese una ammirazione profonda, intuì anche il dramma che stava per svolgersi a Rodaun, nella casa di Hofmannsthal, quando il figlio di questi si uccise. Si precipitò al telegrafo, scongiurando il poeta di non tornare nella casa vuota ormai, dove era avvenuta la tragedia, ma di venire a Berlino, prima di riprendere il suo posto in famiglia. Sapeva che Hofmannsthal soffriva di cuore e che, colla sua sensibilità profonda, correva un rischio mortale. Aveva purtroppo ragione: appena rientrato in casa, Hofmannsthal ebbe un attacco di cuore e morì. Le lettere hanno inizio dal 1912 e vanno, con alcune interruzioni dovute anche a dispersioni, sino al 1929. Non sono così lunghe e intense e confidenziali come quelle scambiate con Andrian,

ma in compenso più specificamente letterarie. Willy Haas è oggi il Nestore dei critici tedeschi e le lettere di Hofmannsthal si sono miracolosamente salvate da due « bruciamenti » avvenuti a Praga: prima quello dei nazisti nei riguardi dei loro avversari, poi quello dei cechi contro gli scrittori tedeschi. Sono echi di un mondo lontano, che vuol ancora vivere, e ne ha tutto il diritto. Anche se la mole è piccola, la sostanza umana e letteraria è grande e così questo carteggio si affianca all'altro nel mostrare la varietà della personalità di Hofmannsthal.

Lettere di Else Lasker-Schüler

Alcuni anni or sono un noto germanista italiano, Giuliano Baioni, dedicò alla scrittrice tedesca Else Lasker-Schüler un volume lussuoso con testo tedesco, traduzione italiana, introduzione e un disco interpretato da Anna Proclemer (E. Lasker-Schüler, *Poesie*, Nuova Accademia Editrice, Milano 1963). Anche se nel grande pubblico questa apparizione non fu molto notata, siamo certi che oltre agli « specialisti » tutti coloro che sono interessati alla poesia, particolarmente a quella espressionista non si saranno lasciati sfuggire questa opera. Oggi possiamo segnalare, oltre alle poesie e prose che vengono spesso ristampate (presso la casa editrice Kösel di Monaco) ben 3 volumi di lettere che completano la figura di questa strana e fantasiosa donna, che dopo una esistenza avventurosa, spinta dalla minaccia del nazismo finì la sua vita in Israele, continuando però a scrivere in tedesco. C'è nella sua poesia una strana fusione di fantasia, di ermetismo e insieme di quella pregnanza di linguaggio che fecero dire una volta a Gottfried Benn che la Lasker-Schüler era « la più grande poetessa che mai la Germania abbia avuto » (il che è un po' esagerato) e a Karl Kraus, poeta e polemista di inaudita violenza che ella era « il più forte e il più impervio fenomeno lirico della Germania moderna » (il che è più giusto). La poetessa si chiamava veramente soltanto Schüler, il nome di Lasker le venne da un primo matrimonio sfortunato, ma non si comprende perché non si debba tener conto del cognome del secondo ma-

rito, George Levin, più noto come fondatore della rivista espressionista « Sturm », col nome di Herwarth Walden. Pare anzi che la poetessa suggerisse e imponesse il titolo della rivista, che venne fondata nel 1910 e che raccolse intorno a sé i migliori ingegni della Germania di quel tempo. Ma già nel 1911 divorziava anche da Walden e non potendo vivere del provento delle sue poesie, condusse una vita misera da cui vollero sollevarla con una sottoscrizione alcuni amici. Vi partecipò a malincuore anche Franz Kafka da Praga, che confidava a Felice Bauer (in *Briefe an Felice* per cui vedi l'articolo in questo numero; lettera del 13 novembre 1913): « Ho dovuto dare 5 corone, senza provare la minima compassione per lei; non ne so la vera ragione, ma me la immagino sempre come una specie di ubriacona, che si trascina da un caffè all'altro per tutta la notte » (pag. 296). Aveva torto, ma non del tutto: la Lasker-Schüler passava parecchio del suo tempo al caffè e insieme ai suoi amici letterati che troviamo raccolti nei due volumi usciti quest'anno. Elenchiamo i nomi dei più famosi, avvertendo che le lettere qui pubblicate rappresentano solo una parte di quelle che i ricercatori hanno trovato, insperatamente, dati i continui spostamenti della scrittrice: Richard Dehmel, Paul Zech, l'editore Kurt Wolff, Ludwig von Ficker, fondatore e direttore della rivista « Der Brenner » su cui comparvero le prime poesie di Georg Trakl, Martin Buber, Klaus ed Erika Mann, Gottfried Benn, Max Brod, Theodor Däubler, Julius Hart, Alfred Kerr, Oskar Kokoschka, Werner Kraft, l'architetto Adolf Loos, il critico Max Rychner, René Schickele, Franz Werfel e molti altri. Le lettere si trovano sistemate molto bene in due volumi dai titoli fantasiosi (*Lieber gestreifte Tiger* lett. *Caro tigrone striato* e *Wo ist unser buntes Theben* lett. *Dov'è la nostra variopinta Tebe* ambedue pubblicati dalla casa Kösel di Monaco quest'anno). Si noti che la poetessa amava firmarsi Jussuf oppure Principe di Tebe e si rivolgeva ai suoi corrispondenti con titoli altrettanto coloriti; così a Richard Dehmel si rivolge col titolo di « Leopardo e sultano di Blankenese » chiedendogli in prestito... 100 marchi e firmandosi « Scheherazade ». Non tutte le lettere e cartoline sono scritte coll'inchiostro, alcune sono a lapis e quindi più difficili a leggersi;

spesso poi la Lasker-Schüler aggiungeva due parole di commento ai margini. Così nella lettera precedente a lapis aveva annotato: « sono perfettamente in mel » (vol. I, pagg. 24-25) il che non stentiamo davvero a credere. A volte chiama Dehmel anche « Cambise » o addirittura « Califfo ». A volte nel loro tono scherzoso però queste lettere rivelano una miseria, in cui la scrittrice non meritava davvero di restare. Il secondo marito l'aveva lasciata senza nessuna indennità, forse ella non l'aveva voluta; certo è che traversò tempi difficili e anche il Dalai-Lama (cioè Karl Kraus) tutt'altro che tenero verso gli scrittori espressionisti venne spinto forse anche da questo elemento contingente a una esaltazione che, venendo da un critico che sapeva essere feroce con tutti, fece maggior impressione. Poi, quando sembrava che il successo stesse per premiare la sua opera, venne il nazismo e quindi l'esilio e la fuga in Israele, preceduta dalla morte dell'unico figlio. Ma nelle lettere se si trova una conferma alla vena estrosa della poetessa si incontrano anche accenti seri e commossi, come quando scrivendo a Ludwig von Ficker, chiamato scherzosamente « governatore del Tirolo » il 28 marzo 1915 dice: « Non posso pensare che Georg Trakl sia morto. Egli mi è apparso la sera prima della sua morte così improvvisamente come avvenne nello stesso giorno quando aveva quindici anni, con un mantello e un cappello addosso. Sono molto triste. Che si può dire, come si può capire tutto ciò? » (vol. I, pag. 114). A volte la scrittrice che era anche un'ottima disegnatrice, fa degli strani ornamenti sulle parole. Per esempio sulla parola « König » (re) disegna una piccola corona sul K. Alla fine del secondo volume sono riprodotti alcuni disegni, uno per-

fino a colori che dimostrano quanto varia fosse la sensibilità artistica della scrittrice, che fu molto amica di Franc Marc e, a suo modo, di Oskar Kokoschka. Nel volume di lettere dirette a Karl Kraus (chiamato oltre che Dalai-Lam anche « Duca di Vienna » ma anche « Cardinale dagli occhi celesti », v. *Briefe an Karl Kraus*, Kiepenheuer & Witsch editori, Colonia-Berlino, s.a. pag. 56), si sente che un certo timore o riguardo consigliavano alla poetessa di esprimersi sia pur in via figurata ma chiaramente (« i miei palazzi son caduti in rovina, i miei greggi di dromedari son morti di fame », pag. 11) ma le allusioni sono tante che c'è voluto un centinaio e più di note per spiegare, sinché era possibile questo linguaggio, che a prima vista può parere solamente ermetico, ed è invece colorito, fantasioso, pieno di trovate; un linguaggio, sia detto per incidens, che non poteva piacere a un artista così diverso come Franz Kafka. Ma col sussidio delle note, delle poesie a cui si allude il testo diventa semplice, chiaro, trasparente, via via che passano gli anni. E in queste lettere c'è anche, corretto, un dato biografico. La Lasker-Schüler era nata nel febbraio del 1869, cioè un secolo fa presso Elberfeld. Ma lei stessa aveva falsificato la sua data di nascita ponendola nello stesso mese ma nel 1876; non se ne comprende subito la ragione: ma occorre ricordare che nel 1901 ella si sposava col ventiduenne Herwarth Walden e non voleva apparire di dieci anni più vecchia del marito. Certo è che non si preoccupò, più tardi, di correggere l'errore, anche quando si era divisa da lui. Anche da un punto di vista dunque biografico, oltre che artistico, questi volumi di lettere hanno la loro importanza, e non vanno dunque messi da parte come se non contassero.

RODOLFO PAOLI

LETTERATURA SPAGNOLA

Un poeta quasi ignoto:

Juan Larrea

Caso letterario veramente curioso, questo del poeta spagnolo Juan Larrea. Settantaquattrenne e residente nel Nuovo Mondo da ben trent'anni, sempre citato per il ruolo svolto nei movimenti d'avanguardia spagnoli, tra il 1919 e il 1927, ora in collegamento con l'*ultraismo*, ora con la versione più aristocratica e letteraria dell'*ultraismo*, vale a dire il *creazionismo* di Gerardo Diego e di Vicente Huidobro, ora con i movimenti surrealisti e dadaisti francesi, Larrea, fino a oggi, era più che sconosciuto, inedito. Pochissime, e frammentarie, infatti, le comparse pubbliche di questo « mistico della poesia »: nel 1919, in due riviste ultraiste, « Grecia » e « Cervantes », la pubblicazione di sei poesie dalle strofe cortissime (« La sfinge m'inchioda coi suoi occhi / Le onde come fogli d'almanacco / vanno e vengono al vento / Gabbiano, nuoti? »); a Parigi, nel 1926, la fondazione di una rivista di brevissima durata, ma importante per l'inclusione dei nomi di César Vallejo (il poeta peruviano, amico fraterno di Larrea e condirettore), di Tristan Tzara, Raverdy, Neruda, Juan Gris; tra il 1926 e il 1932 (l'anno di pubblicazione della famosa *Antologia di poesia spagnola* di Gerardo Diego), la ricomparsa, in Spagna, non di persona, ma attraverso parecchie liriche, note soltanto agli amici della Generazione del '27 ai quali erano state passate da Diego. Queste poesie, poi stampate senza autorizzazione di Larrea, furono incluse nell'*Antologia*, e invece di consacrare il nome dell'autore, alimentarono la leggenda che si trattasse di autore immaginario, forse di Diego stesso.

Nel 1939, alla caduta della Repubblica spagnola, Larrea, dopo la morte di Vallejo, passa definitivamente nel Nuovo Mondo: Messico, Stati Uniti e ora Argentina, dove vive « dedicandosi interamente a coltivare la memoria e lo studio » di Vallejo, ed esaminando, con mente molto critica, gli apporti del surrealismo trasferito, secondo lui, ormai nel Nuovo Mondo, sede sua naturale e predestinata.

Da questa fantomatica condizione, Larrea è stato recentemente riscattato grazie al poeta e critico italiano Vittorio Bodini: studiato per il posto « di primissimo piano che a Larrea dovrebbe spettare sia sul terreno delle avanguardie e della lirica spagnola del Novecento » nei *Poeti surrealisti spagnoli*, pubblicati dal Bodini sei anni fa, Larrea proprio a Bodini ha affidato il suo intero *corpus* poetico, per tre quarti inedito, e scritto soprattutto in lingua francese. *Versione celeste* (tale infatti è il titolo del volume) nasce dunque direttamente dai *Poeti surrealisti spagnoli*, di cui riprende, nell'ampia introduzione critica, la tesi.

Ma possiede anche una validità artistica a sé stante, e singolarmente struggente. Che ravvisare in queste liriche? La scelta del francese, spiegata dall'autore come necessità di « staccarsi dal suo mondo o matrice d'origine nonché dalla sua cultura, corrispondenti ambedue a situazioni spazio-temporali del Linguaggio o Verbo », conferisce alle poesie che seguono le primissime (di estrazione nettamente ultraiste, creazioniste o surrealiste) una spazialità e una supernazionalità diversa, che plana non solo sugli anni intercorsi ma anche sui mondi da questa poesia attraversati. Per questa ragione, al di là dei « campi semantici privilegiati », indicati dal Bodini (il silenzio, la nomina delle parti del corpo umano, l'accoppiamento imprevedibile dell'aggettivo con il sostantivo), dei materiali junghiani adoperati con grande efficacia, conta veramente l'intersecarsi delle relazioni tra l'uomo e « i più remoti angoli dell'universo » e quel rapporto tra l'autore e il suo doppio che serve a spegnerne il grido, a « minimizzare il dramma metafisico del poeta, tormentato dalla delicata nausea che la poesia possa costituire un tradimento per la missione vitale dell'uomo ». Che sia questa antipateticità, antideificazione del poeta (in opposizione all'egocentrismo juanramoniano), oppure il senso perpetuo di dislocazione e di navigazione da cui il poeta guarda il mondo a concedere a questa poesia una vorticoso magia, non saprei: ma magia esiste, sospesa tra l'abilità di estrazione clas-

sica o barocca, e l'eleganza e *humour* surrealista.

Sta « nell'ora che il cinema scende gli scalini di marmo / che conducono al fondo di ogni spettatore » oppure nel « mare insonne come una gran paura di trifogli in fiore », sta nella lirica *Questione chiusa*: « La tua solitudine è mia perché io ho visto il tuo sorriso / al crocicchio dell'alba dell'Ponda e del giglio » o nelle *Schegge di ghiaccio* di un amore impossibile: « Quando io voglio amarti non riesco che a sognare / che sono morto roso da lagrime splendide »: stregata ricerca, stregata volontà di prolungare un'antica primavera, trasferendola dall'Antico al Nuovo Mondo.

La poesia di Jorge Luis Borges

Difficile il problema della vocazione poetica di Jorge Luis Borges, il sapiente e saggio autore « ibero-anglo-sudamericano » dell'*Aleph*, di *Finzioni* e dell'*Artefice*. Nasce, la vocazione, assai presto, negli anni Venti, quando Borges, dopo il lungo soggiorno e la lunga educazione europea, in Spagna, compie ancora l'esperienza dell'*ultraismo*. L'*ultraismo*, così come ha dimostrato assai bene Guillermo Sucre nel suo *Borges el poeta* (Universidad Autónoma de México, 1957), rimane tuttavia in Borges soltanto come senso del gioco, dell'avventura e della metafora che per diventare totalmente borgesiana dovrà, da tecnica e letteratura, passare a « metafisicamente necessaria ».

Tra il 1923 e il 1929 appaiono tre opere poetiche, in parte rinnegate poi dal poeta: *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* e *Cuaderno San Martín*. Nella decade successiva, la vena poetica decade, in concomitanza con i primi grandi successi critici e saggistici, e rinasce poi, verso il 1940, seppure a larghi intervalli. È questa l'epoca dei maggiori sforzi poetici di Borges, inclusi poi nelle due edizioni di *Poemas*, nell'*Obra poética*, ed anche nell'*Artefice*, del 1960, e dell'*Antologia personale*, del 1961.

Per il pubblico e per la critica che, in quegli anni, seppure con giudizi tutt'altro che concordi, si avvicinava al Borges dei « labirinti dello spirito », la poesia rimaneva una produzione secondaria, in sottordine, così come a volte doveva apparire al-

l'autore stesso. « Io compresi », disse Borges nel 1952, « che la poesia mi era proibita, eccezion fatta per ventate e ventate perdute nelle opere ».

Per un caso strano, il primo, o quasi, a sostenere la grandezza di Borges-poeta nei confronti del Borges affabulatore e saggista-mago, fu un contemporaneo, il romanziere Ernesto Sábato, che verso l'opera borgiana è sempre stato notoriamente poco tenero. Rovesciando le posizioni tradizionali, egli arrivò a considerare Borges soprattutto poeta e a vedere nella sua poesia il valore dominante e fondamentale di tutta l'opera. « Il godimento, l'ingegno, il piacere intellettuale, il gioco appartengono a quel Borges che io considero il meno riscattabile. E in questo non sono solo: sospetto che mi accompagni lo stesso Borges... Accanto al Borges che non retrocede davanti all'orpello, esiste il poeta che in versi memorabili ci ha parlato dei *patios* dell'infanzia, dei melanconici sobborghi di Buenos Aires, della pampa antica... Quest'uomo che è soprattutto un poeta lo si esalta per i suoi giochi d'ingegno, per cose che appartengono a questa letteratura bizantina che costituisce il lusso di una gran letteratura ».

Questa presa di posizione iconoclastica, raramente citata nella sua integrità (si trova in *El escritor y sus fantasmas*, Aguilar, 1963), fu seguita, anni più tardi, da un nuovo interesse per la poesia di Borges: interesse ristretto a pochi critici, tuttavia, tra i quali emerse Guillermo Sucre che vide un'affinità essenziale tra la prosa complicata di Borges e la semplicità almeno apparente della sua poesia, Claudio Varese e anche Guido Piovene che, criticando la selezione operata dallo stesso Borges nell'*Antologia personale*, dichiarava il *Poema conjetural* « una delle più belle poesie degli ultimi decenni ».

Ma soltanto oggi siamo in grado, e non soltanto in Italia, di studiare ed esaminare la poesia di Borges indipendentemente dalla sua produzione prosastica, come a sé stante, e questo grazie al profondo saggio di Umberto Cianiolo, che precede una larga selezione delle liriche, con traduzione e testo a fronte.

Pur proteso in varie direzioni, con agganci culturali e filologici che lo rendono di spessa lettura, il saggio di Cianiolo ha una tesi ben definita

che si rivela già nel suo titolo: la poetica congetturale di Borges, vale a dire la congettura, in senso non contenutistico, ma formale, concepita come «periodica casella vuota, che il lettore è sollecitato a colmare con la sua espressione e la sua fantasia», alla base di tutta la poesia di Borges, «unica paradossale certezza a cui rifarsi per stabilire fra sé e i lettori un vincolo effettivo di comunicazione».

Questa poetica congetturale funziona nella lirica di Borges su piani diversi. Funziona, prima di tutto, a spiegare la grande solidarietà intellettuale e concettuale che Borges dimostrò verso Walt Whitman e ancora più verso Valéry (che Cianciòlo coglie con gran finezza anche nell'atteggiamento di Carlos Mastronardi, poeta argentino assai affine, in questo senso, a Borges, e tuttora quasi sconosciuto in Italia) e che si riassume nel famoso elogio borgesiano a Valéry, del 1945: «...un uomo, che, in un'epoca genuflessa ai piedi dei caotici idoli del sangue, della terra e della passione, ha preferito sempre i lucidi piaceri del sentimento e le segrete avventure dell'ordine». Funziona a spiegare quell'attrazione dell'«integralità delle cose esistenti (e inesistenti)» nella pagina di Borges che il lettore sente sempre come il segno più vero e originale di Borges: una tendenza profonda, che sollecita in direzioni varie, impossibili proprio per il fatto che, come è stato suggerito da Michel Foucault, «lo spazio comune» di queste direzioni, o meglio, degli «incontri» suggeriti da Borges «vi si trova ridotto a nulla». Non è un caso, infatti, che l'archeologia delle scienze umane di Foucault, così com'è espressa nelle *Mots et les choses*, sia nata da un testo di Borges, anzi dal riso provocato da questa letteratura che scombussola «tutte le familiarità del pensiero... sconvolgendo tutte le superfici ordinate e tutti i piani che placano ai nostri occhi il rigoglio degli esseri, facendo vacillare e rendendo a lungo inquieta la nostra pratica millenaria del Medesimo e dell'Altro», cioè da un testo di zoologia fantastica dall'impossibilmente vasta tassonomia. Curioso, semmai, che questa famosa introduzione di Foucault non si trovi citata da Cianciòlo perché proprio una spinta intellettuale di questo tipo serve a dimostrare co-

me funzioni la poesia e in genere tutta la poetica di Borges; per stimolo suscitato dai vastissimi infiniti paesaggi che essa apre attraverso tutte le epoche.

Grande merito del Cianciòlo i cui richiami culturali vanno, fra l'altro, dallo strutturalismo di un Cassirer, di un Sanguineti (per le componenti ambientali della Torino di Gozzano che hanno consonanze oniriche affini a quelle della Buenos Aires di Borges), di un Jean Cohen, di un D'Arco S. Avalle alla filologia di un Contini, di un Terracini, alla stilistica di Spitzer — del quale è ricordata non soltanto la fondamentale lezione di lettura attenta ma anche il *click* che precede qualsiasi divinazione nell'interpretazione secondo il famoso metodo del «circolo filologico» — è l'aver fissato lo sguardo su un testo-chiave di Borges, l'unico adatto a farci penetrare nel suo mondo. «La musica, gli stati di felicità, la mitologia» disse Borges in *Altre inquisizioni*, «i volti logorati dal tempo, certi crepuscoli e certi luoghi, vogliono dirci qualcosa o ci hanno detto qualcosa che non avremmo dovuto lasciar disperdere, ovvero sono sul punto di manifestare qualcosa; in questa *imminenza* di una rivelazione, che non arriva a tradursi in realtà, consiste, forse, il fatto estetico».

L'«imminenza della rivelazione» che non arriva a tradursi in realtà: conviene forse partire da qui verso un esame della poesia di Borges che dovrà tuttavia, per essere d'accordo con la concezione spitzeriana della penetrazione nel «centro del fenomeno», investire anche la prosa e le favole. Quando si prendano i primi libri di versi del Borges, in gran parte ripudiati dall'autore, ma giustamente riportati qui alla luce, si vedrà subito che «i *patios* dell'infanzia, i melanconici sobborghi di Buenos Aires, la pampa antica» non hanno assolutamente quel valore puramente nostalgico che ad essi attribuiva, e, a ragion veduta, Ernesto Sábato.

Troviamo sì, i ricordi vaghi dell'infanzia fusi con la periferia di Buenos Aires e in particolare con le figurazioni dei tipi loschi, dei «bulli» del quartiere Palermo, ma ogni oggetto e personaggio assume una posizione ben definita in una mitologia che lascia il lettore (come dice il Cianciòlo)

« in attesa di impossibili verifiche ». I nomi prestigiosi delle strade e dei quartieri non hanno affatto la funzione evocatoria che un Vittorini aveva appreso, tanto per fare qualche esempio, da autori americani come Thomas Wolfe. Si elaborano invece all'infinito, questi nomi, per caricarsi di sensi e ricordi multipli: « Persuasi di caducità, / inconclusi per tanta inesorabilità di dissoluzione, indugiamo sui margini / che squadrano i panteon allineati, / il cui vaniloquio / fatto di marmo, dirittura e riposta ombra / promette e prefigura l'auspicabile / dignità di essere morto ». Sono viscere, queste strade, o bandiere (« Ormai le strade di Buenos Aires / sono le viscere dell'anima mia... Verso i quattro punti cardinali / come bandiere si dispiegarono quelle strade... ») in sere che sono simulacri di specchi, penombre di colombe (« penombra della colomba / denominarono gli Ebrei l'avvento della sera... »), dimore-candelabri, alberispecchi, porto-piazza, strada-fondaco, piazza-lampada, piazza-morte, strade-dominio riconquistato; accoppiamenti offerti al lettore per una temporanea e caduca comprensione, pregna, tuttavia, di miriadi di altri accoppiamenti, grazie a un gigantesco gioco di scacchi che è la vita stessa. Il gioco, a volte, è capace anch'esso di riprodurre gli azzardi della vita (« Ai bordi del tavolo / il vivere usuale si arresta. / Lì dentro alberga un altro paese... »), così come i crocicchi delle strade o altre situazioni di caducità e di labilità, ma non si tratta mai di gioco definitivo, né di possibilità limitate, ché la caratteristica di questa mitologia è sempre, ancora una volta, il suo infinito. Una strada esiste sempre che conduca al di là del conosciuto, e, fra le tante, può essere anche l'unica a essere dimenticata: al di là del mondo, vi è un mondo *altro* (e si ricordi quanto dello sdoppiamento di Whitman osservò Borges), da perseguirsi perfino ove rappresentasse soltanto un vano logoramento: « Ci son sempre altri crepuscoli, altra gloria; / io provo il logorarsi dello specchio / che non si placa in una sola immagine »).

Che la poesia, a stadi vari della vita di Borges abbia potuto essere « ...una ostinazione / di configurare con pena un chiaro verso / eretto come lancia sopra il tempo », non contraddice affatto

l'altra proposizione, tutta libresca, offerta più tardi, nel 1955: « Io credetti per anni di essere cresciuto in un sobborgo di Buenos Aires, un sobborgo di strade casuali e di tramonti visibili. La verità è che crebbi in un giardino dietro un cancello e in una biblioteca di infiniti libri inglesi ».

Una strada, o un giardino conchiuso, il porto o la biblioteca, che differenza può fare a chi, davvero, ebbe a sua disposizione tutta la biblioteca di Babel o la « lotteria di Babilonia », onomastiche, esemplificazioni, caratterizzazioni che prolungandosi all'infinito (come le strade) portano a uno spazio inesistente? E, quando dalle poesie della gioventù si passa a quelle della maturità, sottoscritte dallo stesso autore, il problema di questo destino in bilico tra i libri e la vita, invece di complicarsi si fa anzi più facile: proprio nel *Poema conjetural* (*Carme presunto*), giustamente considerato altissima espressione poetica, è fissata per sempre l'immagine dell'antecedente di Borges (cioè di Borges stesso) al momento della morte: « Io che anelai esser altro, essere un uomo / di plàciti, di libri, di precetti, allo scoperto giacerò tra il fango; / ma in estasi mi manda inesplicabile / un giubilo segreto. Alfin m'imbatto / nel mio destino sudamericano. / Mi portò a questa sera di sfacelo / il dédalo molteplice di passi / che i miei giorni intrecciarono da un remoto giorno dell'infanzia. Ho scoperto finalmente / la recondita chiave dei miei anni, la sorte di Francesco di Laprida, / la cifra che mancava, la perfetta / forma che Dio conobbe fin dai primordi. / Questa notte è lo specchio in cui raffronto / l'insospettato mio eterno volto. / Il cerchio sta per chiudersi. Io l'attendo... ».

Qui, davvero, c'è tutto; di che saldare la poesia della prima epoca con quella della seconda, e saldarla col *Golem*, che è lo sforzo artificioso del rabbino che non è Dio, con il *Baltasar Gracián* che ebbe il torto di indulgere in « vano / erbario di metafore e di arguzie », con il protagonista della *Biblioteca di Babel* che, cercando il libro che abbia senso tra gli innumerevoli libri che si rassomigliano tutti, immagina il mondo come una biblioteca infinita in cui il disordine si ripete secondo un Ordine sconosciuto.

Non credo che possa essere accusato di eccessiva semplificazione chi voglia tenere insieme, senza scissioni, un'opera come questa di autore veramente circolare, dove *tout se tient*. Pochi artisti hanno dimostrato, come Borges, una simile fede nella solidità dell'arte e, vorrei dire, del destino umano, attraverso le sue stesse contraddizioni. Non sembra dunque che rimanga niente altro da fare che seguire per la via che Cianciolo addita con tanta abilità: studiare molto più da vicino di quanto non sia stato fatto sinora sia nel libro del-

l'Ana María Barrenechea (*La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, El Colegio de México, México, 1957), sia nella biografia dell'Alicia Jurado (*Genio y figura de Jorge Luis Borges*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964), sia nell'opera del Sucre, i nessi linguistici e poetici della lirica borgiana, e penetrare, così, secondo il ben noto metodo della lettura attenta spitzeriana e strutturalista insieme, nel centro vivo di questa straordinaria, perché reale e irreali al tempo stesso, cosmogonia.

ANGELA BIANCHINI

LETTERATURA AMERICANA

Nelle vene dell'America

Si discute spesso e non del tutto a torto di certi pesanti ritardi nel presentare al lettore italiano testi stranieri del Novecento. L'accusa si può agevolmente scontare, pensiamo, a proposito di *In the American Grain* di William Carlos Williams, che si pubblica ora nella eccellente traduzione di Aldo Rosselli e di Rodolfo Wilcock (*Nelle vene dell'America*, editore Adelphi, 1969), a quarantaquattro anni dalla prima edizione americana. La vitalità del libro di Williams appare infatti così incontestabile da porlo su un piano assai più elevato di molte opere nuove ma già decrepite, e da suggerire una rilettura e un riesame anche in America, dove — lo confessava con franchezza l'autore nella sua autobiografia — *In the American Grain* registrò un clamoroso insuccesso a livello commerciale, benché proposto da un editore di ambizioni e di mezzi non modesti.

Quale operazione intendesse tentare con *In the American Grain*, Williams lo chiarisce limpidamente in alcune pagine della *Autobiography*, anche se a posteriori, considerato che il primo è del 1925, la seconda del 1951. Vi si parla di « scoperta » (nel senso quasi geografico della parola, come per i primi personaggi che figurano nel libro, da Eric il Rosso a Colombo), di

« viaggio », intrapresi attraverso il tempo e la storia, ma reinventati attraverso le figure dei grandi protagonisti dell'avventura americana, assunti innanzi tutto sul piano del linguaggio: « il capitolo su Tenochtitlan fu scritto in capoversi grossi e squadrati come l'arte muraria inca; Raleigh fu scritto in quello che mi parve essere stile elisabettiano; il capitolo su Eric il Rosso nello stile della saga irlandese; Boone nello stile dell'autobiografia di Daniel... » Ma non si trattava di mimesi, bensì, appunto, di invenzione o di reinvenzione, e qui soccorre l'epigrafe del libro: « In questi studi ho cercato di dare un nuovo nome alle cose viste, ora perse in un caos di titoli posticci... Ho voluto trarre da ogni fonte una cosa: lo strano fosforo della vita, innominato sotto una vecchia e falsa denominazione ».

Il meno che si possa dire è che ci troviamo di fronte alla più ricca miniera di materiali poetici degli ultimi cinquant'anni in America: non a caso da *In the American Grain* derivano *The Bridge* di Hart Crane e *Paterson* dello stesso Williams, i poem di più largo respiro nel Novecento americano insieme ai *Cantos* di Pound. A proposito di *Paterson*, Roy Harvey Pearce ha scritto giustamente che il punto di partenza, la linea di sviluppo sta nella invenzione come metamorfosi: « rimarrà sempre in ciò che subisce la metamorfosi una

potenzialità di ulteriore invenzione, di ulteriore metamorfosi». (*The Continuity of American Poetry*, Princeton, 1961, pag. 112). L'osservazione vale anche per *In the American Grain*, ed infatti il Pearce accetta il parallelo, salvo a rimproverare in modo piuttosto contraddittorio Williams per aver tentato di penetrare nei «segreti nascosti» dei suoi personaggi storici, invece di accettarne la pura e semplice dimensione esistenziale, nella quale i segreti sono racchiusi.

In realtà, Williams non esplora i segreti, ma li inventa: i suoi personaggi ricostruiti dall'interno diventano degli stereotipi, dei grandi punti cardinali. Il loro eroismo sta, qui e in *Paterson*, nella loro tragedia o nel loro costante fallimento, nel loro venir respinti o smentiti o — con termine purtroppo logoro — alienati. Un fallimento di proporzioni non comuni e a suo modo fecondatore caratterizza Colombo e Washington, Cotton Mather e Lincoln; l'uomo del nostro tempo ne ricava un insegnamento e delle indicazioni che lo investono di una nuova missione esploratrice, di una disposizione a ricostruire e a ricominciare daccapo. Per il poeta, una simile operazione implica non tanto una diversa interpretazione della storia, quanto un modo diverso di chiamare e di nominare le cose. Ancora Pearce rileva che Williams tende a registrare le fasi di un processo di divorzio dalla storia e dalla terra — l'America nel suo autentico spessore geografico e umano — che ha fatto di lui quello che è: dalla sua alienazione partirà per una acquisizione di conoscenza. A conclusioni simili giunge nel suo fondamentale saggio su Williams anche Glauco Cambon: «L'America è pur sempre una donna amata, e Williams sente che è ancora da sposare. È stata violentata o corteggiata, ma non condotta all'altare... La ristrettezza mentale non è sufficientemente corretta dallo spirito missionario, e la promessa di Colombo è inadempita» (*Tematica e sviluppo della poesia americana*, Roma, 1956, pag. 215). Nessuna promessa si è adempiuta, proprio a cominciare da Eric il Rosso e da Colombo.

Il navigatore islandese prefigura la tipologia dell'uomo della frontiera che, sotto diverse angos-

lature, percorre la cultura americana da Cooper alla pubblicistica borghese della metà Ottocento (Timothy Dwight, per fare un esempio vistoso), vale a dire la categoria dell'asociale e del disadattato in quanto rifiuta un dato codice di comportamento: «Io sono un assassino, un fuorilegge... Perché il loro modo è quello giusto, il mio... a loro non garba... Ma io sono solo». Il primo, effimero episodio di una presa di possesso europeo della nuova terra culmina nella violenza e nella morte: il matrimonio non viene dunque consumato. I discendenti di Eric, ormai nella sua tomba, «nessuno li giudicò degni di altro che di male». In quanto a Colombo, non appare meno solo di Eric: «Sono in realtà nella condizione disastrosa che ho descritto. Per ciò che riguarda le cose temporali, non ho neppure una *blanca* per un'elemosina; quanto alle cose spirituali, ho smesso qui nelle Indie di osservare le forme prescritte della religione...». La verità è che «non appena sbarcato Colombo, violato il fiore, fu come se il cielo stesso si fosse rivolto contro quell'uomo che aveva turbato il suo riposo. Ma una volta presa l'iniziativa, aperta la strada, la storia doveva continuare».

È una storia percorsa dalla violenza. «Sulla bellezza di orchidea del nuovo mondo quello vecchio si precipitò inevitabilmente per prendersi la rivincita», scrive Williams in uno degli *incipit* più celebrati del libro, quello del capitolo che si intitola «La distruzione di Tenochtitlan». La violenza viene praticata, sino a ricadere sui responsabili, da Raleigh e da Ponce de León, gli emblematici protagonisti di due momenti cruciali della conquista, l'inglese e la spagnola. Raleigh «affonda la sua libidine nel corpo di un nuovo mondo»; Ponce de León insegue il mito della fonte dell'eterna giovinezza e suggella col sangue, suo e degli altri, la propria follia. «La storia comincia per noi con l'assassinio e la schiavitù, non con la scoperta». Questa maledizione, questa degradante perversione del sogno, rimarrà nelle vene dell'America, ribadita dalla cupa visione puritana, a contaminare il sogno: «I Pellegrini... invece di crescere, guardarono con nero cipiglio il mondo, e condannando le

sue perfezioni lodarono uno zero in se stessi». Qui, nel capitolo sul viaggio del «Mayflower», la prosa di Williams acquista una ricchezza di contrappunti e una densità ammirevoli, evitando il rischio della artificiosa dilatazione retorica, della ridondanza un poco sovraccarica in cui si impaluda talvolta nella prima parte quando il pedale della rievocazione attraverso la mimesi del linguaggio viene premuto forse in eccesso. Paradossalmente, il peso specifico dello stile aumenta quando Williams descrive il senso di vuoto nel quale i Puritani operavano per effetto della loro stessa scelta, quando individua la loro ferocia e le loro paure, la loro nudità e il loro mistero. Non si tratta di una ferocia eroica, come era sembrato al Vittorini di *Americana*, ma di una «misera condizione». Difatti «La loro sventura è diventata uno spirito maligno che ci domina tutti... Questa enfasi dello spirito contro la carne ha prodotto una razza incapace di fiorire... Essi sono il veleno, non la guida». E le pagine successive sui processi per stregoneria mettono a nudo la grande costante che si accompagna quasi inevitabilmente alla violenza, cioè la repressione.

Si raggiunge così lo spartiacque del libro. È a questo punto che Williams, nel capitolo sul padre Rasles, sente la necessità di varcare a sua volta l'Atlantico, di situarsi provvisoriamente a Parigi, in un dialogo con i contemporanei, diretto e indiretto, da Picasso e Braque alla Stein, a Valéry Larbaud, il quale ultimo gli presta letteralmente la battuta. Il discorso si trasforma persino in requisitoria, quando, replicando a Larbaud ed entrando in amichevole polemica con la sua valutazione tipicamente europea e in quanto tale indulgente per categorie benevole e astratte, Williams identifica l'immoralità puritana («una immoralità che è l'America») nell'incomprensione dell'Indiano, nell'ostilità verso l'Indiano. Cotton Mather, autore dei *Magnalia Christi Americana*, libro chiave dell'ideologia puritana e *point de repère* della teocrazia della Nuova Inghilterra, «un fiore in cotta di maglia, disumano...», rappresenta la punta di diamante della «velenosa bellezza» del calvinismo americano. Non

a caso Mather orchestra l'offensiva contro il pellerossa, incarnazione del diavolo agli occhi dei Puritani, i quali condannano i peccati indiani e intanto sottraggono agli indigeni americani la terra, ne profanano lo spirito religioso.

Williams, proseguendo la polemica con Larbaud, con un modo tutto europeo di riscoprire l'America e di mitizzarla, insiste sul senso di oppressione che la «reliquia» puritana gli trasmette, sul «miasma macabro» che gli comunica. Si pensa istintivamente al momento in cui il libro fu concepito e scritto, e nel quale la storiografia americana non si mostrava affatto tenera verso il puritanesimo. Pochi anni dopo Vernon Louis Parrington sarebbe morto lasciando incompiuta la sua opera monumentale, *Main Currents in American Thought* (pubblicata ora in italiano da Einaudi in tre volumi, *Storia della cultura americana*), tendenziosa ma quanto mai significativa e sempre irritantemente vigorosa e vitale, che nella prima parte dipana un incessante atto di accusa contro il puritanesimo. Molte delle tesi di Williams e di Parrington risultano oggi insostenibili alla luce delle indagini posteriori, eppure sembra innegabile che le obiezioni di fondo reggano. Troppo perentorio suona Williams quando dichiara che «tutto quel che ci sarà di nuovo in America dovrà essere antipuritano»; peraltro, sappiamo bene che dallo stesso tormento — rifiuto di una tradizione precisamente di «velenosa bellezza», o forse angoscia per la permanenza sottile e rapace di ciò che si vorrebbe ricusare — nascono i grandi libri americani dell'Ottocento. Né sarà lecito ignorare che la tragedia americana prende corpo e si riproduce sotto forme diverse nella Nuova Inghilterra. Per cui una concitata affermazione di Williams, ancora nel capitolo sul Padre Rasles, si colloca tra le intuizioni supreme e indimenticabili concesse a un americano: «Perso in quel vuoto... come in una foresta, credo in verità che l'americano medio sia un indiano, ma un indiano derubato del suo mondo — a meno che non chiamiamo le macchine una foresta a sé stante».

La reinvenzione della storia e del passato necessaria per un ripensamento del presente, in termini ideologici e di linguaggio, conta per Williams in funzione di un rito rigenerante: il rifiuto non può dunque prescindere dalla partecipazione, e su questo arco è teso *In the American Grain*. Le vene dell'America sono le proprie vene. «Voglio soltanto districare le oscurità che mi opprimono, rintracciarle fino alla radice e sradicarle... No, io cerco il sostegno della storia, ma voglio comprenderla correttamente, far in modo che mi si MOSTRI». Nobile illusione. La controversia col puritanesimo non impedisce a Williams di incorporare nel suo libro, secondo un disegno di montaggio di testi che egli appropria, i *Wonders of the Invisible World* di Mather, il più organico e sconvolgente trattato o rendiconto sulla stregoneria nel Massachusetts, senza aggiungergli o interpolarvi commenti. L'ombra delle streghe di Salem gli resta accanto, insinuando il dubbio della loro palpabilità, della loro inquieta presenza, mai del tutto esorcizzata.

Qual è, del resto, l'altra America? Basta considerare la sfilata di personaggi che si susseguono nella seconda parte del libro, tutti in qualche modo mistificati. Daniel Boone, lo *scout* della frontiera, l'esploratore del Kentucky, viene trasparentemente manipolato da Williams. Il «risentimento contro la sua stessa razza» non qualifica affatto, come egli pretende, la scelta cosciente per «il selvaggio e il mondo vergine», che se mai tradisce una sorta di periferica adesione a convenzioni settecentesche assunte persino troppo alla lettera: la natura maestra, il buon selvaggio. La pace e la solitudine contro «le dispute forsennate della società attorno a lui», la frequentazione con i «luoghi segreti», tutto questo non è Daniel Boone, strumento di coloro che poi lo abbandonarono — destino comune degli eroi della frontiera — alla solitudine, ma recupero della tematica di Natty Bumppo nella narrativa di James Fenimore Cooper; così pure la generazione di un uomo degli spazi in simbiosi con il pellerossa. Le memorie che si ritennero dettate da Boone a John Filson possono essere spurie nella lettera, non nel principio informatore,

e il vecchio colonnello vi compare rivendicando il suo contributo all'acquisizione di terre un tempo — vi si legge — «ululanti di vita selvaggia, popolate di selvaggi e di fiere», e ora trasformate in «campi fecondi». Piaccia o meno, Boone non fu quale Williams vorrebbe indurci a credere, il nuovo americano libero e indomito, il «mezzo cavallo, mezzo alligatore» della tradizione popolare, ma al contrario uno dei delegati alla colonizzazione, uno di quelli che «cintarono», proprio come avevano desiderato i Puritani, la natura selvaggia e nemica, spingendosi da un avamposto all'altro della conquista, capaci di comprendere l'Indiano, ma risoluti a ucciderlo.

Non meno trasfigurato di Boone, in termini di storia anziché di leggenda, si prospetta il Washington di Williams, «tipico uomo buono», grande amatore, forte e spiritualmente armato abbastanza da chiudere la porta in faccia all'irruzione dell'angoscia, padrone e signore della propria sensualissima rabbia, indotto a una «trasposizione politica delle proprie emozioni»; alla fine — a conferma che la tentazione del culto dell'eroe tende spesso a infiltrarsi nell'immagine che l'America ha di sé — «tipica vittima offerta alla plebaglia» dai politicanti. Ben più articolato e bifronte Franklin: alle prese con il profeta della religione del successo, del profitto, della industriosa produttività con la debita sanzione morale, Williams scrive alcune delle pagine più acute e verbalmente inventive. Franklin «bilanciere pieno di moto senza direzione», che garantisce all'America un tranquillo ma ingannevole equilibrio; «voluttà di un'energia onnivora che si arresta di colpo contro la roccia dell'indisponibilità del Nuovo Mondo»; alternativa pragmatica al puritanesimo, e prima codificazione della religione del progresso e del danaro, si delinea in tutta la sua invadente e scomoda presenza. «Il risultato doveva essere o il totale annullamento, la frustrazione, oppure la discesa a un livello più basso in cerca di sollievo: egli scelse, fulgidamente, quest'ultima alternativa». Nulla di più appropriato è stato mai scritto su Franklin.

Le inclinazioni, la turbata curiosità di Williams si indirizzano a quelli che camminano precariamente sul filo di un equilibrio forse impossibile, alla ricerca di un'alternativa forse inesistente. Aaron Burr, simbolo della vergogna ma in effetti alibi e capro espiatorio del fallimento di altri; Samuel Huston, colonizzatore del West e scopritore della dolorosa « scelta suprema », in forza della quale — vera controepigrafe del libro — « dobbiamo ritornare all'inizio; tutto è da rifare; tutto ciò che c'è dev'essere distrutto ». Abraham Lincoln, inserito, come apprendiamo dall'autobiografia di Williams, su richiesta dello editore, e ironicamente raffigurato come mamma di un'America al crepuscolo, alla fine di un periodo della sua storia, simbolo di un « culmine disastroso ».

Nessuna meraviglia che il vero, l'unico eroe finisca per essere un poeta, Edgar Allan Poe, « il primo a capire che la dura, la sardonica, truculenta massa del Nuovo Mondo, calda, arrabbiata, non era, in realtà, qualcosa da dipingerci sopra, da sporcare, da distruggere; perché NON SI LASCIAVA distruggere, era troppo potente-sorrideva! ». Tralasciamo l'ingiusta limitazione di Hawthorne che Williams contrappone al ritratto di Poe, forse sulla scia del suo fatto personale col puritanesimo. Poe viene finalmente acquisito alla cultura americana, liberato dalle etichette stolidi

del luogo comune. Ma la « pura essenza del luogo », la esplorazione del vuoto, il « terrore dell'isolamento », non forniscono indicazioni terapeutiche. Giunti a questo punto, la storia si atteggia per Williams a materiale di poesia: una poesia, s'intende, da ricostruire e da ricominciare. Il Poe migliore, egli asserisce, è in *To One in Paradise*. È in questa breve composizione che si parla di « sogno troppo brillante per durare » e di « speranza sorta soltanto per venire sopraffatta ».

Si opera qui la saldatura con il Williams delle poesie brevi e di *Paterson*, un'epica che parte dalla realtà individuale, cellulare, a dispetto della storia, proiettandosi dal passato al di là della condizione umana, e affacciandosi elegiacamente alla morte. Anche questo, in definitiva, appare tipicamente americano, nel suo respiro come nella sua insistita riduttività. La storia esiste per essere spodestata e trasferita in una categoria mentale o fantastica, che è un modo ancora una volta di riproporre le nozze non consumate con il vergine Nuovo Mondo. Basta aprire il quinto libro di *Paterson*: « La vergine o la puttana, quale / resiste di più? il mondo — della fantasia — resiste di più... / un mondo segreto, / una sfera, un serpente con la coda / in bocca / rotola indietro nel passato ». Il serpente, uno degli emblemi ricorrenti presso i Puritani. CLAUDIO GORLIER

STORIA E CULTURA

Pia Carena:

Una donna del nostro tempo.

A cura di Cesare Pillon

Un libro, ma sarà poi giusto considerarlo tale?, un libro come questo non si recensisce. E non a causa, come dire, della sua varia e articolata organizzazione, qualche decina di pagine di Cesare Pillon e del marito, Alfonso Leonetti, che ne raccontano per cenni essenziali la vita lineare e la morte straziante, un corpo centrale nel quale sono

raccolte testimonianze ed affettuosi ricordi di italiani e di francesi che la conobbero (sono sufficienti alcuni nomi: Umberto Terracini, Valentino Terracina, Camilla Ravera, Oreste Mosca, Jean Chervallier, Enzo Santarelli, Pierre de Montera), un nutrito gruppo di suoi scritti e traduzioni e, infine, una discussione sulla sua ultima fatica di intellettuale antifascista, *Gli italiani nel Maquis*, con interventi di Ferruccio Parri, Umberto Terracini, Giuseppe Rossini, Enzo Santarelli. Si tratta di ben

altro, in verità. Si tratta del paralizzante stupore, dell'ammirazione — si può usare un sostantivo come questo anche in meno corrica accezione di quella che esso e i suoi derivati hanno guadagnato in tempi recenti — che ogni persona civile non può non provare di fronte alla limpida per quanto tormentata, durissima e in più di una occasione amara e sconvolgente esperienza che è racchiusa nella esemplare parabola umana di quel fragile essere che risponde al nome di Pia Carena Leonetti: e di fronte alla tenace, incredibile coerenza che la contraddistingue.

Scorriamo le pagine tracciate da coetanei e da chi, per ragioni anagrafiche, poté avvicinarla solo negli ultimi anni, e ci renderemo conto ad usura di quanto siffatti sentimenti costituiscano un comune denominatore che è dato davvero raramente di ritrovare. Si ascolti un personaggio come Umberto Terracini riandare ai momenti del suo distacco dal Partito Comunista e del dramma che per lei, prima, affettuosa e stretta collaboratrice di Gramsci, ciò deve aver rappresentato: «...Spinti [con il marito, espulso dal Partito con Tresso e Ravazzoli] al margine della cruda miseria e posti al bando dai compagni, pare che attorno crolli tutto ciò che aveva dato significato e valore al loro fervido operare degli anni di gioventù. Ma hanno una tempra morale che non cede, e si esalta per contrasto e reazione nella loro coscienza la fede ideale che altri vorrebbe loro contestare...». E Leonida Repaci: «...Avevo all' "Unità" nel 1922 mansioni di critico letterario, drammatico e musicale. La Pia mi chiedeva continuamente notizie di libri, di scrittori, di commedie, dandomi ragguagli golosi sulla cultura francese. Le predissi che quella sua curiosità era sospetta, nel senso che avendo anche lei il bacillo letterario nel sangue, avrebbe un giorno preso la penna per scrivere un romanzo. Lei si era schermita col rossore traditore del ragazzo che ha rubato il dolce dalla credenza...». E ancora Janie Bonavita Saibene: «...Ella mi parlava sempre di ciò che stavo preparando, dei miei studi, delle mie ricerche, mai di se stessa. Ignoravo la parte di primo piano che aveva avuto nella lunga lotta antifascista. Non la scoprii che a poco a poco, attraverso i libri e i giornali che consultavo per la mia tesi. Non conoscevo ancora

il nome di ragazza della signora Leonetti...».

Ma chi è stata Pia Carena, la signora Leonetti? Nata nel 1893 a Torino, aveva dovuto interrompere gli studi classici per quelli commerciali a causa di un rovescio di fortuna della famiglia che contava fra i parenti un teologo, Mario Carena, un pittore, Felice Carena, e artisti, musicisti, uomini d'affari e che era stata, sino ad allora, in amichevoli rapporti con alcuni notabili dell'Italia umbertina. Pia fu costretta a trovarsi un lavoro. L'evento determinante per la sua esistenza avvenne nel 1916 allorché come lei medesima ebbe a rammentare: «...mio fratello Attilio condusse Antonio Gramsci nella nostra casa, che doveva poi divenire, per qualche anno, la sua seconda casa...». Nacque tra i due un sodalizio, intellettuale prima e poi anche più profondo e comprensivo. Poco dopo essa entrava all'«Avanti!», dove Gramsci era già dal 1915. Il 1° maggio 1919, quando comparve il primo numero de «L'Ordine Nuovo», Pia Carena non abbandonava Gramsci. Essa — scrive Cesare Pillon — non vi ha funzioni vistose: tiene i verbali delle riunioni, batte a macchina le note del segretario di redazione, mantiene la corrispondenza con gli operai e gli intellettuali italiani e stranieri, traduce dal francese. Ma nessuno potrà dire mai quanta e quale parte abbia avuta nella nascita e nel diffondersi di tante novità uscite da quella grande officina di idee che fu «L'Ordine Nuovo».

Poi, dopo anni di lavoro, di lotte e di scontri comuni con la crescente ondata di violenza squadristica, la separazione. Gramsci partì per Mosca. Si vedranno di nuovo nel 1924, al ritorno di lui dall'Unione Sovietica, dove nel frattempo si era sposato ed aveva avuto un figlio. Intanto era già calata l'oscura notte fascista. Con Alfonso Leonetti, Pia Carena si mette al lavoro per organizzare il primo nucleo clandestino del Partito Comunista d'Italia: scoperti, fanno appena in tempo a ripartire all'estero. Prima la Svizzera, poi la Francia. Ed è qui che li coglie il rapido e violento scontro politico all'interno del Partito che si conclude con la loro espulsione. Isolati, in terra straniera, per vivere, e per continuare la lotta, la Carena deve ritornare ai lavori della prima giovinezza. Qualche anno più tardi la guerra e l'invasione tedesca

costringono ancora alla fuga i due esuli che non potranno tornare a Parigi che nel 1945. L'ambasciata italiana, retta da Giuseppe Saragat, offre un lavoro a Pia Carena, la quale chiede ed ottiene di essere destinata all'ufficio emigrazione. Si apre un periodo più tranquillo per la coppia di vecchi combattenti antifascisti, anche se le morti della mamma e dei due fratelli lo scandiscono duramente, sommate ai disagi, alle sofferenze, alle preoccupazioni, alle disillusioni degli anni precedenti. Non dimentica del suo passato, ma anzi sommamente ad esso coerente, Pia Carena trova comunque il modo e l'occasione dell'impegno politico presso l'Unione Donne Italiane in Francia. Nel 1960 il ritorno in Italia. Seguono anni di intenso ed

appassionato lavoro con il marito per la preparazione di articoli, raccolte di documenti, volumi. Di persona Pia Carena pubblicherà *Gli italiani del Maquis*, toccante ricordo, per quanto studio severo e documentato, di una comunanza di lotta che era stata vita della sua vita. Morì il 9 ottobre 1968.

Per oltre mezzo secolo della sua dura, travagliata quanto forse irripetibile esistenza, una piccola donna italiana aveva convissuto nel movimento operaio partecipandone alle gioie e vivendone di persona contraddizioni, rotture e ricomposizioni. Con la sua scomparsa era una minuta ma visibile tessera del mosaico della grande storia del nostro Paese che se ne andava.

GIORGIO MORI

ARTI FIGURATIVE

Il Suprematismo di Kasimir Malevic

Gli scritti di Kasimir Malevic che, sotto il titolo complessivo di *Suprematismo*, sono usciti in italiano per la Casa editrice De Donato, hanno raggiunto i posteri in circostanze drammatiche. Infatti Malevic, pittore russo che, come è noto, insieme a Mondrian e a Kandinsky apre le esperienze astratte nel secondo decennio del secolo, si trovò coinvolto e vittima della lotta spietata che la cultura sovietica mosse a ogni forma di arte nuova, definita dai realisti al governo un « esempio scoraggiante » nei primi anni già del '30. Nel '35 Malevic moriva di affezione cancerosa a 56 anni, dopo aver abbandonato completamente la pittura. Se i suoi scritti sono potuti pervenire fino a noi lo dobbiamo al fatto di aver affidato a un amico, alla fine di un soggiorno berlinese nel '27, un voluminoso pacco pregandolo di averne cura fino al suo ritorno, che prevedeva l'anno seguente. Nel caso non fosse più tornato e non avesse più dato notizie di sé nei venticinque anni successivi, lo autorizzava ad aprire il pacco e a fare ciò che meglio credeva del contenuto. Solo nel '53 il pacco è stato recuperato intatto da una cantina

coperta di macerie, e aperto. Conteneva manoscritti, taccuini personali, piccoli trattati, lettere, disegni, ritagli di giornale e fotografie. Li accompagnava una breve disposizione testamentaria: « Nel caso della mia morte o della totale privazione della mia libertà, il possessore di questi manoscritti, ove voglia pubblicarli, deve studiarli a fondo e poi tradurli in un'altra lingua. Ciò perché io mi trovai, a suo tempo, soggetto a influenze rivoluzionarie e potrebbero quindi sorgere rilevanti opposizioni alla forma con cui difendo l'arte che ora (nell'anno 1927) rappresento. Questo è quanto si deve osservare ».

Il volume italiano comprende solo una parte del materiale rinvenuto: tutto lo scritto *Suprematismo: il mondo della non-oggettività* del '22, il *Manifesto suprematista* del '24, collegati da un saggio del '23. Leggendo questo libro di Malevic, si avverte subito l'eccezionalità di un'intuizione che traluce da pagine e pagine come un bene quasi inesprimibile e che richiede al lettore di mettere a nudo tutta la sua esigenza di verità a scapito di qualunque ricorso del buon senso. L'intuizione di Malevic si manifesta essenzialmente per via negativa: come critica a fondo dell'assetto pratico,

razionalista, oggettivo della vita, tutto in funzione della sopravvivenza e del perfezionamento, mai raggiunto, delle condizioni materiali — in questo senso, anche l'ideologia socialista non porterebbe ad altro che a un grado superiore di competitività economica e non alla liberazione dell'uomo — e come descrizione di ciò che « non » è la condizione da lui definita « suprematista ». Non è una condizione di coscienza, ma di pura emozione; non si prefigge scopi, ma vive senza la nozione di scopo; non si proietta nel futuro, ma tutto le è presente nel « nulla emancipato ». Esiste come un fenomeno della natura, come stato originario indifferente al senso della catastrofe da cui trae origine la mentalità pratica, oggettiva dell'uomo. Secondo Malevic, le manifestazioni più spirituali dell'uomo sono state sempre contaminate da questa mentalità: anche il santo operava in vista di una salvezza, anche lo scienziato operava in vista di una strumentalizzazione della natura, anche l'artista era impegnato con la categoria dell'oggettività. Ma tutto ciò che spinge l'uomo verso la pienezza, anche se lui non lo sa e anche se si dirige nelle trappole delle soluzioni pratiche, è l'istinto originario naturale che non conosce il « che cosa », ma si appaga solo del nulla. Nonostante il vincolo dell'oggettività, l'arte ha simboleggiato questo bisogno di affrancamento, ha sempre manifestato un diverso piano dell'essere, anche se in qualche modo ignora la sua vera

natura. Come dice Malevic: « Stato e Religione considerano l'arte dal loro punto di vista; ma l'arte non ha mai avuto un proprio punto di vista dal quale considerare Stato e Religione. Soltanto il Suprematismo ha creato questo punto di vista ». E il punto di vista del Suprematismo rivendica, appunto, un destino nascosto dell'uomo, che non si può assolutamente conoscere né perseguire: la sola emozione è il segno della sua presenza. Proprio nel momento in cui all'umanità si apriva la grande speranza del Socialismo, artisti come Malevic intuivano una rivoluzione delle coscienze che andava ben al di là degli orizzonti culturali del momento. Come Wilhelm Reich aveva previsto, prima dello stalinismo, il cristallizzarsi della rivoluzione russa su basi autoritarie e sessuofobe, contrarie a ogni principio di spontaneità e di amore, dunque di liberazione della personalità nell'atto del vivere, così Malevic, assillato dalla certezza di poter restituire all'uomo l'unità e l'azione in una sfera « differente », si rifugiava « nella forma del quadrato per liberare l'arte dalla zavorra del mondo oggettivo », e da quella necessità utilitaristica in nome della quale il pittore o lo scultore verrà chiamato in causa dal sistema sovietico quale propagandista. « Gli artisti non conoscono ancora la potenza dell'arte e neppure il suo significato — dice Malevic —. È compito dell'artista guidare l'arte alla sua supremazia ».

CARLA LONZI

TEATRO

Ferai

La derivazione del teatro di Eugenio Barba (l'Odin Teatret di Holstebro) da Grotowski non è solo rilevabile nella dimensione della scena, nella abolizione della divisione palcoscenico-platea, nella « intensità » espressiva dei gesti dell'attore, quante

nella sostanziale adesione al concetto fondamentale « il teatro è disciplina ». Nel fondamento critico di una scelta che si ripete ogni giorno, che non si limita alla connotazione dei segni espressivi di un testo che contribuisce a creare in una maniera nuova, l'attore vive emozionalmente riproponendo a se stesso e agli « altri » il proprio tormento, la propria incertezza, superando l'universo di finzione di una teatralità rassicurante. Gli « altri » sono il pubblico, chiamato come coro a far parte dell'a-

XXVIII Festival Internazionale del Teatro di Prosa, Venezia, Settembre-Ottobre 1969.

zione drammatica. Senza inseguire il mito utopico di un testo popolare, per Barba il teatro deve servire a chi lo fa e solo così sarà utile agli altri, nella misura in cui saprà comunicare dei segni espliciti.

La concezione di un teatro immanente richiede un'adesione completa da parte di coloro che costituiscono, appunto, il teatro; una volontà di essere coinvolti nella concezione espressiva, una conoscenza delle ragioni critiche della comunità, un atteggiamento sempre consapevole. Senza entrare nel merito di premesse ancora contraddittorie tra un'idea razionale dominata dell'azione teatrale e la sua natura di finzione-visione la cui sola « intensità di suggestione » agisce sugli spettatori, diremo che la esemplificazione offertaci da Barba attraverso l'azione di Peter Seeberg *Ferai* è esemplare. Il testo di Seeberg è un « canovaccio » nella tradizione della commedia dell'arte, che egli ha ricavato per l'Odin Teatret dalle vecchie leggende greche e danesi su Alkestis e sul re Frode Fredegod. I dialoghi sono il frutto di una collaborazione assidua con gli attori, durante un anno di prove, con innovazioni e variazioni continue. Alkestis annuncia la morte di re Frode, suo padre, e apre la gara ai pretendenti al trono e alla sua mano. Il vincitore è Admetos che, dopo il regno di terrore di Fredegod, annuncia un regno di pace. Ma il popolo, nuovo a questi concetti, giudica Admetos indegno della tradizione. Durante una sua assenza lo depone esumando il cadavere di re Frode e con lui la tradizione di saccheggi e di violenze.

Barba ha fissato i punti essenziali dell'azione che si sviluppa e si svolge rigorosamente, senza pretesti figurativi; la riduzione al minimo degli elementi scenografici — pochi oggetti — e la secchezza dei costumi di ruvida stoffa, concentrano l'attenzione sui gesti e sulle parole. L'elemento leggendario dà corpo ad una prospettica fuga negli anni richiamando sulla scena il preistorico regno di *Ferai* in Tessaglia e con esso il tempo in cui ciascuno è condannato a portare sino in fondo la sua parte — oppressore e oppressi — senza modificare l'ordito della storia. Così il re è tiranno e i sudditi schiavi. Il nuovo atteggiamento di Adme-

tos non è capito, il suo concetto di libertà e amore è rifiutato come imbelles prova di incapacità.

Il senso storico di questa metafora teatrale è avvertito dal gruppo degli attori che lo traduce, senza forzature o concessioni, attraverso una serie di proposte gestuali che portano avanti le varie implicazioni del dramma fino alla sua conclusione, ispessendolo anche di motivi *a latere*. L'emozione di verità riscoperte nelle pieghe di un'azione drammatica è rivissuta da ciascun attore come necessità fondante. E questa « emozione » è raggiunta senza caos, senza eccessi ma con lucidità e sangue freddo », avverte Barba in una sorta di scritto-manifesto, *Teatro e rivoluzione*, che rivolge ai giovani che non si appagano di soluzioni superficiali e che hanno scelto il lavoro in teatro.

Con *Ferai* l'Odin Teatret ci ha dato un'azione gestuale che supera l'azione mimica per un teatro idea-riflessione che sia al tempo stesso teatro di critica e teatro di idee. Il concetto dinamico è la scoperta di un nuovo atteggiamento partecipante, che rifiuta lo straniamento brechtiano senza rinunciare alle esigenze critiche di una più cosciente partecipazione all'azione scenica e alla vita.

Tutti i membri della Compagnia hanno partecipato con il loro apporto alla realizzazione dello spettacolo. In particolare Else Marie Laukwik e Torgeir Wethal che con Barba dividono la direzione della piccola comunità teatrale.

Torquato Tasso

La messinscena del *Torquato Tasso* di Goethe da parte del Theater Bremen è soprattutto una proposta critica, una interpretazione moderna, esasperata, di un'opera che è la individuazione esatta di un atteggiamento dell'intellettuale al servizio del potere, l'ossequio e la finzione di un rapporto dialettico che, in altre forme, perdura. In questo « dramma della superflua (e cioè lussuosa) inzuccheratura della Grande Arte con la quale viene ricoperta l'inutile miseria per renderla commestibile », il regista Peter Stein ha visto la metafora di uno stato di disagio, un riflesso della situazione attuale della crisi di un certo tipo di intellettualità, soffocata e ribelle, sovvenzionata e di opposizione.

I legami che uniscono Alfonso d'Este al « suo » poeta sono demistificati con sottile ironia; il fra-seggio del Duca che parla del Tasso come di un suo « servo fedele » non offende il poeta; questi, nella sua vagheggiata attesa di libertà, contrap-pone ipocrisie e astuzie per migrare verso altre Corti in un uguale rapporto di sudditanza.

Il conflitto che contrappone Antonio e Tasso è un conflitto apparente: il modo prudente di agire del segretario di Stato, che tanto irrita il poeta, nasce da diverse valutazioni ma da un uguale atteggiamento, per cui, come dice Leonora, « si tratta di due uomini nemici tra di loro perché la natura non ne ha fatto un uomo solo ». L'osservazione prelude alla conclusione: i due uomini restano nella Corte, ormai abbandonata dal Duca e dalle due donne, e Tasso si avvinghia, come « navigante alla sicura roccia », a colui che aveva ritenuto suo nemico.

La regia di Peter Stein ha evidenziato i due piani dell'impianto dell'opera; ha accentuato i caratteri tipici del personaggio esasperando la impulsività del Poeta con isterismi e inattesi gesti di farsa, proprio per preparare lo spettatore alla conclusione disperata della solitudine di due personaggi sostanzialmente inclini ad un completamento reciproco; e al tempo stesso ha mantenuto una dialettica aperta sui rapporti tra il Poeta e il Duca, infittendo il dialogo di Goethe di sottolineature e allusioni che meglio individuassero l'elemento polemico del rapporto intellettuale-potere, nella stessa società presente.

La struttura poetica del *Torquato Tasso* resta con le affascinanti proposte linguistiche, ma il tono della recitazione, ridotta a lettura, muove a considerazioni esteriori lasciando alla trasparenza del testo una lucida intenzione critica, che oltrepassa le stesse intenzioni di Goethe. Stein ha imposto al suo gruppo di attori un atteggiamento distaccato proprio nei confronti del testo, ha dato a ciascuno un modulo critico di lettura per lasciare la parola come sgretolata dalla suggestione poetica e, così facendo, la messinscena ha ridotto in quadri distaccati l'azione con lucida intenzionalità didascalica.

Senza discostarsi, se vogliamo, dai modelli classici, Stein ha curato con particolare attenzione scene e costumi, impreziosendo ogni elemento attraverso una luce luminosa riverberata da un continuo nastro di plastica che abbraccia la scena; ha imposto una recitazione senza sguardi agli attori, che si muovono e si incrociano come estranei. In questo vuoto, l'incontro tra Alfonso d'Este e il Poeta e la scena dell'incoronamento divengono attendibili, ogni elemento acquista rilievo, il gesto stesso si fa simbolo di una sudditanza accettata: le parole di Tasso assumono il segno doloroso di una disperazione folle. Nella sfrenatezza dei gesti c'è come una ribellione tradita, l'ultima irrazionale preparazione alla tragedia finale.

In questa dimensione di teatro polemico, l'adattamento di Stein del testo di Goethe risulta molto convincente: il gioco razionale degli incontri ha una forza polemica che demistifica situazioni paradossali e mette a fuoco l'impotenza di una ribellione che si mantiene, in ogni caso, dentro e non fuori del sistema.

L'insieme degli attori (Jutta Lampe, Edith Clever e Bruno Ganz) risponde perfettamente alle intenzioni del regista, ruotando, come un prezioso carosello, nello spazio assegnato.

Una tempesta

Il teatro di Aimé Césaire ha in sé una carica di violenza e di persuasione che rendono efficaci i gesti e le parole, convincenti le ragioni storiche espresse e ricercate con una fedeltà alla cronaca politica; il discorso non è mai allusivo, il segno è diretto, la « favola » una testimonianza drammatica su avvenimenti recenti.

L'adattamento della *Tempesta* di Shakespeare per un teatro negro è, sostanzialmente, una interpretazione univoca di un testo di per sé ambiguo e carico di significati, una sforzatura evidente di una intenzione poetica. Gli elementi principali che hanno mosso l'attenzione di Césaire sembrano aver preso il via dalla riduzione della *Tempesta* ad uno spettacolo di corte o a un gioco dove illusioni e magie si trovano congiunti, operato da certa tradizione teatrale occidentale e, nello stesso tempo,

dal rinvenimento, nei personaggi tipici della « favola » scespiriana Ariel e Calibano, dei tratti tipici di una « leggenda » africana. Allora la presenza di Prospero, duca di Milano, che approda fortunatamente su un'isola dei Caraibi, ne rende schiavo il re Calibano e lotta contro di lui, e la presenza di Ariel, genio inventivo e familiare, costituiscono altrettanti punti nodali di un discorso preciso che riduce i motivi impliciti nella favola in altrettanti argomenti simbolici di una situazione di lotta.

Il testo di Shakespeare si presta ad una serie di interpolazioni e la situazione scenica mantiene una sua verosimiglianza che, però, non ha prospettiva autonoma. Ma il carattere dominante, quella sua amarezza tra le pieghe di personaggi estrosi, che costituisce la parte più riposta di Shakespeare, la sua poetica, non ha riscontro nell'adattamento di Césaire. Qui domina l'elemento esteriore, la trama avventurosa, lo sbarco nell'isola, il conflitto che oppone la mentalità « riformista » di Ariel a quella violenta e libertaria di Calibano; Prospero è visto come il grande Costruttore dell'Ottocento e nella sua lotta contro Calibano e contro i suoi stessi nemici che raggiungono l'isola, c'è sempre pre-

sente una finalità attivistica. La conclusione è indicativa: in Shakespeare, Prospero, alla fine, parte; qui, nell'adattamento di Césaire, resta a simboleggiare una unione con Calibano e affermare la coesistenza delle due ragioni (Césaire lotta per l'integrazione e crede nella necessità del dialogo politico).

I geni e i folletti che affollano *La Tempesta* qui si muovono con lo spirito vigile del cielo e della terra e si incontrano con Eshu — un personaggio introdotto — forza nuova della natura, il genio del dubbio.

Lo spettacolo è certamente complesso. La regia di Jean-Marie Serreau, che conosce a fondo il mondo drammatico di Césaire per averne messo in scena gli altri lavori, ha costruito un impalco figurativo denso di significati e ha rotto la monotonia delle azioni con una serie di piani contrastanti, con musiche e ritmi figurativi. Il gioco scenico risponde anche ad un bisogno di *féerie* colorata, con una serie di diapositive in movimento; ma la recitazione appare casuale, Serreau non ha un criterio unitario di guida e i vari elementi non raggiungono una omogeneità critica.

EDOARDO BRUNO

MUSICA

Il presente e il futuro nel Festival di musica della Biennale di Venezia

Nei Festival precedenti avevamo assistito allo straripare della musica nel rumore, ai tentativi di creare rapporti armonici e timbrici tra i suoni degli strumenti tradizionali e quelli scaturiti dalle vibrazioni elettroniche (capaci di passare dal fragore dei cataclismi cosmici alle delicatezze e alle sfumature di sonorità vaghe e lontane); avevamo assistito inoltre al passaggio dalle magrezze « puntillistiche » alle rotondità della frase (che è come dire dalla « parola » isolata al « periodo »): all'apparire, anche nelle opere dei più audaci, di una

nostalgia struggente per le strutture e i modi che permettono alla musica di formulare immagini poetiche e, spesso, di creare meravigliosi racconti sonori.

In questo XXXII Festival della Biennale di Venezia che ha avuto luogo fra il 7 e il 14 settembre abbiamo invece avvertito lo spegnersi della musica nel silenzio: sonorità tenui, appena percettibili, interrotte da pause lunghe che vibrano ancora di suono. È una specie di « bagnasciuga » musicale, dove il limite tra l'acqua e la sabbia, tra l'asciutto e il bagnato, si profila ad ogni momento diverso, disegno sinuoso e vago dietro l'alternarsi mutevole dei silenzi e delle sonorità,

è una specie di «essere o non essere» non già proposto come l'interrogativo amletico, ma realizzato nell'alternativa di silenzi e di suoni anche essi vaghi e mutevoli come il giuoco dell'onda che si ritira dopo aver segnato il limite del suo respiro. Autore di questo mondo, inafferrabile quasi, è lo statunitense Morton Feldman, un simpatico giovanottone, che con la discrezione musicale sembra voler compensare l'esuberanza della sua figura e la battagliera vivacità delle sue polemiche. Debbo dire a questo punto che non parlerò di tutte le musiche eseguite ma della impressione che ho ricevuto dalla loro lettura: ero malato e non seguìi perciò i risultati sonori delle molte partiture viste; alcune eseguite per la prima volta ho avuto modo di ascoltarle in qualche registrazione e sono in grado di affermare che non ho notato differenza tra la composizione di *Brown Modules I e II* per la prima volta prodotta in Italia e quanto fu eseguito di lui in Festival precedenti; è un lavoro per una grande orchestra diretta da due direttori che possono ogni volta modificare la successione degli episodi a ciascuno affidati, sicché la somma delle sovrapposizioni è ogni volta diversa, il risultato ogni volta impreveduto; opera aleatoria, perciò, che volendo presentarsi ad ogni esecuzione in aspetti sorprendenti e in travestimenti impensati, finisce per cadere nella sconsacrazione della verità estetica. Ma è proprio necessario che oggi detta verità esista? Del concerto diretto da Scimone ed eseguito benissimo dai Solisti Veneti rileviamo gli *Agréments* di Marcello Panni e *Solo* di Donatoni che a noi appare ogni giorno più chiaramente tra i pochi compositori che scrivono perché hanno qualche cosa di nuovo da raccontare.

Il XXXII Festival è stato tanto ricco di composizioni (tutte recentissime) da permettere di guardare con serietà ponderata alla produzione degli ultimi cinque anni: non a tutta, bene inteso, ma certamente a quella che sembra voler porre problemi alla critica ed alle analisi dei più esperti strutturalisti. Il nuovissimo *Concerto per violino e orchestra* di Maderna (mirabilmente eseguito dal violinista Theo Olof) guarda con nostalgia alle possibilità tecniche ed espressive dello strumento riportato, dopo tante deviazioni quasi tutte arenate in

altrettanti vicoli ciechi, al carattere che la liuteria gli ha dato; e Maderna è anch'esso, perciò, tra i compositori che pur non avendo mai dimenticato le esigenze del linguaggio, sia esso strofico o disteso in quella specie di prosa musicale che è il «declamato», mostra di tendere all'apertura verso la fantasia che, cacciata come bestia immonda dalla porta delle nuove estetiche, sta rientrando dalle finestre di nuovo aperte all'ascolto della musica. Sylvano Bussotti, a sua volta, con *The rare requiem* per sette voci soliste, violoncello e chitarra, orchestra di strumenti a fiato, arpa e percussione, presentato in prima esecuzione assoluta, ha dato ancora maggior respiro al suo linguaggio: viene fatto di dire che dopo tanta polemica «artificiale» Bussotti ha raggiunto il tono della polemica «naturale» grazie alla quale le opere le ammiriamo nella qualità della sostanza composta nei modi e nel linguaggio che la portano dalla scintilla della intuizione alla pienezza del racconto. Sconcerto nel pubblico e delusione negli ammiratori fedeli ha prodotto la novità assoluta di Stockhausen, *Intensität*, per *ensemble*; anche questo autore, così profondo conoscitore e animatore della materia sonora, sembra essere giunto al bivio più pericoloso: quale strada intraprendere? la via di Damasco verso la certezza, o quella, tuttora inesplorata, che porta non si sa ancora dove? Importanti le due opere rivelazioni di questo Festival e cioè la berceuse *Ancora* di Salvatore Sciarrino, ricco di fantasia e di impulsi nuovi, e *Schönberg* di Paolo Castaldi, abile musicista capace di dare senso nuovo e personale alla tematica schönberghiana; qualche cosa che ricorda le variazioni profonde e sostanziali di Brahms (e il nostro riferimento è soltanto impressione personale, non già risultato di analisi tecnica).

In un interessante concerto da camera abbiamo constatato a quali risultati possono portare le nuove tecniche applicate agli strumenti tradizionali: Luciano Berio in *Sequenza V* per trombone e Valentino Bucchi in *Concerto per clarinetto solo* hanno spinto gli strumenti ai limiti estremi delle loro possibilità; non già per capriccio o per semplice gioco virtuosistico, bensì per le esigenze dei loro racconti musicali; del resto questo concerto

doveva valersi anche della abilità eccezionale degli esecutori, che sono stati il clarinetista Giuseppe Garbarino, il trombone Vinco Globokar, l'oboe Lothar Faber, nomi notissimi nel campo assai ristretto dei grandi virtuosi. Autori degni di attenzione sono apparsi gli inglesi Peter Maxwell-Davies e Harrison Birtwistle, Paolo Renosto. La lista degli autori nuovi non si ferma qui ma noi siamo costretti a illustrare le opere apparse più interessanti e gli autori che la stampa ha messo in rilievo.

Come sempre, anche questa volta il Festival ha dedicato alquanto spazio ai contemporanei entrati oramai nella conoscenza generale, e di essi ha presentato opere poco note e raramente eseguite, come ad esempio *Sechs Orchesterlieder* e il *Pierrot lunaire* di Schönberg, del quale i « Pierrot Players » di Londra hanno realizzato una esecuzione indimenticabile; il *Prometeo* di Scriabin che Ettore Gracis ha diretto ammirabilmente e *Parade* di Erik Satie di cui Marcello Panni ha messo in luce la profonda rassegnazione che il compositore francese nasconde dietro l'ironia sottile che ricorda alcune delle composizioni strumentali di Rossini composte negli ultimi anni della vita; incontro puramente casuale perché, come si sa, quelle musiche rossiniane furono pubblicate molti anni dopo la morte di Satie.

Le esecuzioni sono state tutte a livello altissimo e lo dobbiamo ai direttori d'orchestra Bruno Maderna, Ettore Gracis, Marcello Panni, Gianpiero Taverna, alla buona Orchestra della Filarmonica Slovena, all'Orchestra della Fenice ed a tutti i numerosi solisti che in parte abbiamo già nominato.

Dopo aver parlato delle musiche eseguite nel XXXII Festival, è necessario mettere in luce la nuova iniziativa per la quale le esecuzioni sono state seguite da illustrazione e dibattiti. Le impressioni e le riflessioni venivano rivelate a tutti fino a diventare oggetto di discussioni. Si dice sempre che l'Arte non ha bisogno di un terreno polemico per prosperare ed affermarsi; ma la cosa è vera fino a un certo punto, perché le discussioni

hanno sempre accompagnato il suo cammino anche se avvenivano a mezzo di scritti meditati e composti e non già attraverso incontri verbali, durante i quali è facile perdere il filo e restare impigliati nell'intrico di labirinti irrazionali. Sta di fatto che la grande novità del Festival di quest'anno, novità che ha riscosso un successo inaspettato, è stato l'appuntamento di mezzogiorno, quando cioè in una sala attigua al Teatro La Fenice, sempre gremita di pubblico interessato, venivano proposti interrogativi ed esposte critiche sulle musiche eseguite il giorno prima, musiche che era possibile riascoltare perché fissate nella registrazione. Il concerto suscitava consensi, avversità, malumori che ciascuno sfogava la mattina dopo: è il modo opportuno per permettere a tutti di liberarsi dall'incubo che segue all'ascolto di tante musiche chiuse nell'ermetismo di intenzioni non espresse e di programmi più o meno misteriosi: le discussioni hanno messo in luce non soltanto la curiosità generica ma anche l'intento di penetrare nel vivo del discorso musicale per scoprirne la grammatica specie là dove un intento costruttivo era appena percepibile: una luce che non sappiamo se porterà alla chiarezza di una bella giornata o se verrà subito coperta dalle nuvole nere della incapacità e dell'aridità assoluta. Il Festival, in sostanza, ha mostrato luminosamente la strada che la sezione musicale dell'Ente Autonomo della Biennale deve battere per diventare un centro permanente di informazioni e di comunicazioni. Il Festival è un episodio troppo limitato per lasciare tracce durevoli nella memoria: una settimana di musica non può gonfiarsi fino al punto di soddisfare quanti intendono conoscere e seguire le opere nuove, né d'altra parte i compositori si contentano di apparizioni sporadiche: il loro saltare dall'uno all'altro festival non vale che a conservare rapporti con il solito pubblico (perché i festival sono l'appuntamento dei soliti amatori che seguono da decine d'anni il cammino dei giovani) e con i soliti critici che conservano inalterate le posizioni dell'incomprensione ovvero dell'indulgenza; molti autori, a loro volta privi di rapporti con ascoltatori nuovi, non si sono accorti che la giovinezza è di breve durata e non

hanno avvertito di essere entrati nel pieno dell'età matura quando lo spirito goliardico deve cedere alla riflessione e alla responsabilità. I critici che si chiudono ermeticamente nell'ermetismo dei compositori hanno fatto anch'essi il loro tempo: i fuochi d'artificio a lungo andare vengono a noia e gli artificieri delle fontane di bengala e dei razzi a sorpresa stanno entrando nella definizione famosa di Petrolini che qualificò un rinnovatore che non aveva più nulla da rinnovare quale « uno scemo con qualche lampo di imbecillità ».

La Biennale di Venezia è ormai matura per svolgere attività continua e in tutti i settori nei quali è articolata. Del resto nel novembre del 1968 durante la riunione indetta dal Comune di Venezia per ascoltare i contestatori della Biennale, per invitarli a rivelare i loro intenti, erano state raccolte indicazioni precise; da quasi tutti (a parte quelli che volevano la distruzione pura e semplice dell'organismo veneziano per il gusto di spianare il terreno senza rivelare quale edificio intendessero edificare al suo posto) fu invocata una Biennale che, contraddicendo alla sua stessa qualifica, diventasse non soltanto annuale ma addirittura giornaliera, intenta durante tutte le stagioni alla divulgazioni delle arti, alla esposizione dei problemi estetici e pratici ad esse relativi; un organismo reso vivo da un'attività continua nel settore della cultura, un organismo cioè che solo a Venezia può avere vita: prima di tutto perché la Biennale vi è nata ma anche perché Venezia dovrà raccogliere gli istituti internazionali nati per la divulgazione dell'arte e della cultura in tutto il mondo.

In sostanza l'esperimento è stato positivo e tutti ne sono stati soddisfatti, perfino gli scontenti, che hanno avuto modo, almeno, di sfogare il loro cattivo umore. Ora bisogna pensare a come creare il nuovo organismo che poggerà su fondamenta sicure, non soggette cioè agli umori ed ai capricci di nessuno. La sezione musica della Biennale deve crearsi una raccolta di registrazioni e di dischi, le prime fornite dagli organismi radiofonici, gli altri dalle case discografiche che trarranno vantaggi sicuri dalla sola rivelazione della loro esistenza. La Biennale sarà così in grado di organizzare riunioni periodiche dedicate all'esame di determinate scuole e di determinati autori invi-

tando ad esse musicisti e critici, dando luogo in tal modo a dibattiti pubblici che nasceranno da esami approfonditi e non già da ascolti fatalmente superficiali. Un programma organico, che non sia strettamente settario (un Malipiero, un Britten, un Henze, un Bussotti, ricchi come sono di fantasia, non hanno bisogno di grafie crittografiche né di faticose prefabbricazioni grammaticali per raccontarci qualche cosa di nuovo), si articolerà agevolmente con quanto vantaggio per l'affinamento della curiosità è facile prevedere; così come è facile prevedere il crollo più rapido di quanti scrivono per amcarsi il critico del giorno, e lo sgombero più sollecito dalla vita musicale dei rottami che impediscono la contemplazione di quanto è veramente valido. I critici generici che fanno di ogni erba un fascio impareranno forse l'arte del distinguere ed eviteranno condanne che la loro insipienza e la loro presunzione rendono definitive.

In sostanza, almeno per quanto riguarda la musica, Venezia, grazie alla Biennale, diventerà centro di richiamo, specie se certe « istituzioni », promesse nei testamenti di alcuni generosi per alimentare la cultura della musica e l'amore per essa, saranno organizzate con la severità e la serietà necessarie, affidate non già ad amministratori generici e avviati perciò fatalmente ad errare, ma agli organismi tecnici che sono in grado di guidare le cose musicali con coscienza e disinteresse.

Venezia, lo constatiamo con gioia, sta entrando finalmente nella coscienza che il suo passato le indica. La Biennale nacque alla fine del secolo scorso per creare un legame tra l'arte del passato e l'arte di oggi: i suoi creatori compresero che il contatto tra le opere di ieri e la sensibilità che di giorno in giorno si modifica soltanto Venezia può realizzarlo: fece conoscere nei secoli trascorsi i costumi e le arti di paesi remoti, è oggi il centro nel quale le arti di tutto il mondo si incontrano e si incontreranno negli anni venturi. Gli incontri, lungi dal creare linguaggi comuni e sensibilità affini, valgono proprio a definire più efficacemente le differenze tra i caratteri e gli stili, ad alimentare cioè l'incanto della varietà mutevole.

MARIO LABROCA

CINEMA

Due miti

Il titolo è da leggersi in due sensi: quello che si riferisce a due celebri firme del cinema e l'altro che definisce il carattere vistoso di due film che in questo scorcio d'autunno fanno notizia sui nostri schermi. Facile intendere che si allude a Federico Fellini e al suo *Satyricon* e a Luchino Visconti inventore e regista di *La caduta degli dei*.

Dispiace dire che il mito Fellini esce fortemente compromesso dalla elaborazione di questa sua ultima fatica. Se *Giulietta degli spiriti* non era un capolavoro e si reggeva su forzature visionarie piuttosto dozzinali, *Satyricon* è opera minata in partenza. Innanzi tutto: perché Fellini, mai a corto di risorse sbaragliatrici, il più pronto a captare al primo soffio lo spirare dei venti e ad evadere da situazioni perentorie si è lasciato sedurre da un testo del basso latino, talmente invischiato di problemi storici e culturali da rendere perplessi i dotti persino sulla sua datazione? *Que-est-ce-que allait-il-faire*, insomma, *dans cette galère*? Se si scarta il motivo di una scommessa ambiziosa da sostenere costi quel che costi, non rimane, allo spettatore che ricerchi le ragioni di una scelta così infelice, se non l'ipotesi di un proposito dissacrante consumato con fredda sfottente superficialità. Si sa quanto i rapporti cinema-letteratura siano difficili e spinosi, specie quando l'opera letteraria da trasferire sullo schermo è lontana nel tempo. Ma quel che i manipolatori del *Satyricon* non dovevano, almeno, trascurare, è l'accentuazione sarcastica del testo, l'amara denuncia di un costume che offendeva le élites della società romana. Alle élites, infatti, esso si rivolgeva, non al popolino della suburra incapace di gustare gli aspri sali di mille allusioni. Ora, sarcasmo non significa sberleffo, caricatura grossolana, elementi dominanti del film di Fellini.

Vien fatto di chiedersi a che pubblico egli abbia destinato il suo lavoro, come se lo sia prefigurato. Forse la domanda è oziosa: il Nostro conosce bene le debolezze dei famigerati *mass media*, avve-

lenati di pubblicità e alienati alla paura di sembrare conformisti, retri, incapaci d'inserirsi nei tempi nuovi. En veux tu, en voilà, par subsannare il regista alimentando con audacie (d'altronde assai modeste) l'attuale insaziata curiosità sul sesso, sulla droga e loro possibili implicazioni. Il gioco è condotto così su due piani, anzi su tre, perché il giocatore, senza troppo dispendio di cervello e di fantasia, finisce per soddisfare certe sue compiacenze (forse latenti anche nell'inconscio delle platee) della degradazione umana. Le immagini congetturate, infatti, non sono oscene, sono bestiali: facce sbafate da un trucco grottesco che sottolinea le miserie dell'abbruttimento e della vecchiaia, pance e mammelle deformi, sorrisi ebei, orbite putrescenti, efebi dalla bellezza cadaverica. Una particolare crudeltà, quasi vendicativa, si accanisce sulle figure femminili, ammiccanti lubrificamente dalle loro povere nudità devastate. Tutti costoro hanno come habitat naturale monotoni lupanari senza luce, spelonche dove ciascuno si crogiola nella sua nicchia; quando ne escono, li vediamo camminare desolatamente per piagge deserte, insospitali, tufo, sabbia, sole feroce. E qui sorge il sospetto di una temeraria allusione all'inferno dantesco: ultima dissacrazione della colpa, del castigo, della poesia.

Riassumere le vicende narrate faticosamente dal film, citare la caduta squallida di brani presuntuosi come la cena di Trimalcione o il rapimento dell'ermafrodito sarebbe inutile, mancando in ogni scena la linfa del testo, saliente dalle radici del romanzo alessandrino. La chiave dello spettacolo (assai noioso, per la verità) è ormai evidente, Fellini è riuscito a sfogare il suo disprezzo per gli uomini e la storia e in questo sentimento ha perduto la facoltà di intervenire con quei colpi geniali, a sorpresa, che nei suoi film riuscivano a scongiurare il pericolo dei vicoli ciechi. Poiché non vuol salvare nulla e nessuno, il suo discorso è un rintocco ossessivo: così va il mondo, oggi come quindici secoli fa. In questa inerzia soffocante, era fatale che persino l'episodio dei due

coniugi stoicamente suicidi risultasse mediocre e scialbo, coronato da un buffo sfallo: la patrizia dei tempi di Nerone muore recitando versi ben noti (animula vagula blandula) dell'imperatore Adriano. Quisquilie, d'accordo, piccole innocenti vendette della cultura provocata.

Liquidando con la *La caduta degli dei* il mito della Germania nazista, Luchino Visconti ha puntato a celebrare, quasi religiosamente, una tragedia moderna radicata nella classicità dell'orrore. L'ha fatto direttamente, senza la mediazione di testi preesistenti, ma così nutrito di succhi letterari che il suo film ne gronda. Aprendosi, infatti, su ritratti di famiglia che ci ricordano le lente pagine dei Buddenbrook, esso prende a poco a poco la concitazione e il torbido livore dei drammi elisabettiani. Il risultato è, con tutte le riserve possibili, di una incontestabile vigoria. Rammentando, investigando, ricostruendo fatti orrendi, conflitti mortali, passioni mostruose, il regista si propone di interpretare epicamente una storia atroce e la vuole soggetta alla legge del contrappasso. L'inferno che dipinge è cupo ma levigato, i suoi dannati pagano tanto più gravemente in quanto conservano volti umani, civili, appena alterati, talvolta, dai segni di una segreta anomalia.

La vicenda s'incentra sulla dinastia di potenti industriali siderurgici (l'analogia coi Krupp è accidentale) di rigidi costumi: l'avo è padrone della sua azienda come di figli, nipoti, parenti che tutti dipendono dalle sue decisioni. Senonché la Germania guglielmina del capostipite ha subito l'urto di una guerra perduta e delle sue conseguenze partorendo una crisi profonda con cui bisogna fare i conti. Gli Essenbeck non sono più liberi di comportarsi secondo le loro tradizioni, la progrediente avanzata delle S.A. consiglia misure tattiche che, per prima cosa, impongono di eliminare dalla direzione il giovane Herbert, di idee democratiche, sostituendolo con un cugino legato ai nuovi movimenti e privo di scrupoli. Nei meditati sviluppi di una società, per così dire, manniana, precipita adesso il franoso impeto di una lotta per il potere che non si ferma neppure davanti al delitto. Nella notte successiva al pranzo di compleanno, l'avo viene ucciso nel suo letto da un ignoto assassino, da ricercarsi tra gli stessi familiari che l'hanno festeggiato. D'ora innanzi il

racconto procede tra rosse vampe — l'incendio del Reichstag — e cupi crimini in cui si scatenano dissennate ambizioni, folli ideologie, morbosi perversimenti. Come la Germania pronuba del nazismo, gli Essenbeck erano già marci; le insidie del cugino Aschenbach, che già indossa l'uniforme hitleriana, hanno buon gioco; il nipotino Martin, l'erede dell'impero siderurgico, segnato da un complesso edipico nei confronti della dura, impietosa madre, naufraga nell'anormalità che lo conduce dritto dritto alla croce uncinata. È lui il *deus ex machina* della tragedia che scoppierà con un incesto. Di scena in scena si determina un clima che ha la fatalità del dramma greco e la barocca freddezza di un Marlow; dal seno della famiglia Essenbeck emergono carnefici e vittime, gli uni e gli altri succubi del destino che coinvolge tutto il paese. Clitennestra e Lady Macbeth, Oreste ed Amleto soffiano la loro disperazione su questi borghesi del ventesimo secolo che sognano un potere astratto e la libertà di rifarsi orde selvagge.

Tecnicamente il film ha un *cursus* tradizionale, lievemente impacciato dai troppi fatti che tortuosamente s'intrecciano innestando cause ad effetti e dilatando episodi isolati a simbolo di catastrofe nazionale. Si è notato da taluno che le feroci sequenze che narrano con dovizia di primi piani e di sangue la notte dei lunghi coltelli, sono ingiustificate perché marginali, e non pertinenti, nocive alla struttura del film. Ma come poteva Visconti negarsi all'occasione di spendere il suo talento teatrale con una grandiosità efferata che richiama certe battaglie della Pharsalia, certe carneficine descritte da Lucano con anatomica sontuosità? L'eccidio delle S.A. è forse scritto con troppo sofferta compiacenza, ma rimane un brano antologico che non si dimentica facilmente. In fondo, che cos'è *La caduta degli dei* se non una esposizione di quadri dove ogni azione è fissata irrevocabilmente e può consistere da sola, tagliata dal restante contesto? Valga come ultimo esempio la scena delle nozze della madre di Martin, che l'empio figlio, in veste di sinistro apparatore, conclude col veleno offerto agli sposi. È la fine della tragedia, il trionfo dell'odio raggelato come i due cadaveri composti in solenne misteriosa dignità. Le Furie non si faranno aspettare.

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