

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'inamoro*. 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-