

# L'APPRODO LETTERARIO

50

*Rivista trimestrale di lettere e arti*  
N. 50 (nuova serie) - Anno XVI - Giugno 1970

ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana

## SOMMARIO

n. 50 (nuova serie) - Anno XVI - Giugno 1970

CARLO BO		
<i>Manzoni e la "cosa così sola"</i> (saggio)	pag.	3
RICCARDO BACHELLI		
<i>Figure e significati</i> (poesie)	»	17
GIUSEPPE RAIMONDI		
<i>Il viaggio di Ligabue</i> (racconto)	»	29
FRANCESCO TENTORI		
<i>Ermetismo ispanoamericano</i> (introduzione)	»	49
ELISEO DIEGO - CINTIO VITIER - ROBERTO FRIOL:		
<i>Tre poeti</i> (testo spagnolo e testo tradotto da Francesco Tentori)	»	52
SILVIO RAMAT		
<i>Fogazzaro e la tensione organica del personaggio</i>	»	72
LE IDEE CONTEMPORANEE		
<i>I piani della critica</i>	»	100
di Luigi Baldacci		
<i>Il manoscritto del Gattopardo</i>	»	104
di Fernando Tempesti		
DOCUMENTI		
<i>Io sparo</i> (sceneggiato inedito)	»	107
di Beppe Fenoglio		
RASSEGNE		
<i>Letteratura italiana: Narrativa, Critica e Filologia - Letteratura tedesca - Letteratura spagnola - Storia e cultura - Arti figurative - Teatro - Musica</i>		

*Illustrazioni:* Segantini - Pelizza - De Chirico

# 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, GOPFREDO PETRASSI, 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

## S O M M A R I O

n. 50 (nuova serie) - Anno XVI - Giugno 1970

CARLO BO	<i>Manzoni e la « cosa così sola »</i> (saggio)	pag.	3
RICCARDO BACCHELLI	<i>Figure e significati</i> (poesie)	»	17
GIUSEPPE RAIMONDI	<i>Il viaggio di Ligabue</i> (racconto)	»	29
FRANCESCO TENTORI	<i>Ermetismo ispanoamericano</i> (introduzione)	»	49
ELISEO DIEGO - CINTIO	VITIER - ROBERTO FRIOL <i>Tre poeti</i> (testo spagnolo e testo tradotto da Francesco Tentori)	»	52
SILVIO RAMAT	<i>Fogazzaro e la tensione organica del personaggio</i>	»	72

### I D E E C O N T E M P O R A N E E

LUIGI BALDACCI	<i>I piani della critica</i>	»	100
FERNANDO TEMPESTI	<i>Il manoscritto del Gattopardo</i>	»	104

### D O C U M E N T I

BEPPE FENOGLIO	<i>Io sparo</i> (sceneggiato inedito)	»	107
----------------	---------------------------------------	---	-----

### R A S S E G N E

ALDO BORLENGHI	<i>Letteratura italiana: Narrativa</i>	»	113
LANFRANCO CARETTI	»      » <i>Critica e Filologia</i>	»	116
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	»	119
ANGELA BIANCHINI	<i>Letteratura spagnola</i>	»	122
GIORGIO MORI	<i>Storia e cultura</i>	»	124
ROBERTO TASSI	<i>Arti figurative</i>	»	125
NICOLA CIARLETTA	<i>Teatro</i>	»	128
MARIO LABROCA	<i>Musica</i>	»	134

*Illustrazioni: Segantini - Pelizza - De Chirico*

# MANZONI E LA « COSA COSÌ SOLA »

di

Carlo Bo

Chi ripensi al senso generale del capitolo manzoniano, il primo della peste, non può non mettere in contrasto i due termini di realtà e di ragione e, di conseguenza, non affrontare quella che è la concezione manzoniana della storia, intesa piuttosto come rapporto diretto fra l'uomo e gli avvenimenti. Allo stesso modo la prima sorpresa consiste nel registrare quanto spazio il Manzoni lasci all'iniziativa umana, quanta attenzione riservi alle risorse dell'umanità. Il che comporta necessariamente la definizione del posto occupato dal male. Cominciamo intanto con lo stabilire che il Manzoni restituisce qui all'uomo per intero la sua responsabilità: lo stesso atto di accusa che egli muove alle autorità insipienti e al popolo superstizioso mette indirettamente in luce tutta la parte attiva dell'uomo. Con l'ironia o a dirittura con un moto violento di ribellione egli non perde occasione per accusare gli uomini — non diciamo quelli della seconda peste milanese ma in generale tutti gli uomini — di non aver fatto il loro dovere, che anzitutto consiste nel saper vedere, nel saper sopportare il peso del proprio sguardo e infine nel prendere coscienza della realtà. Si potrebbe a dirittura avanzare che in questo capitolo il posto lasciato a Dio come arbitro assoluto della nostra esistenza, se non ridotto, per lo meno è passato sotto silenzio, caso mai è dato per sottinteso mentre sono messi in luce tutti quegli elementi che formano l'assoluta autonomia della storia umana.

L'uomo che sappia servirsi della ragione è — secondo questo Manzoni — non già in grado di vincere il male ma, bensì, di contrastarlo validamente, in modo da non aggiungere a quelli che sono i danni inevitabili di una certa realtà, tutti i mali che derivano dalla nostra stupidaggine, dal nostro non voler vedere. La stessa concezione cristiana della vita acquista qui un'altra dimensione, è una concezione attiva, virile, per cui la posizione dell'uomo viene esaltata e non si è per un altro verso costretti a ridicolizzarla, come tocca fare al Manzoni nel rendere conto e nell'interpretare la storia della seconda peste. A volte si ha l'impressione che, sotto le recriminazioni manzoniane alla condotta di quegli uomini, respiri una sincera ammirazione per quello che l'uomo potrebbe fare, se appena lo volesse, se appena avesse coscienza della propria posizione nel quadro degli avvenimenti.

L'uomo in generale e la ragione in particolare, il Manzoni non smette di sottolineare questa vacanza o meglio questo stupido passaggio di poteri. Quando, per esempio, racconta che i padri cappuccini saranno investiti del governo del lazzeretto, adombrando in tal modo la reale evacuazione dei potenti a vantaggio degli uomini della carità, egli non arriva mai a dire che l'uomo è incapace di comandare, di esercitare il potere, al contrario spiega questa vicenda col fatto che gli uomini di governo non avevano saputo fare il loro dovere o soltanto il loro mestiere che era prima di tutto quello di prevedere e poi di provvedere. La carità si sostituisce al potere riconosciuto ma lo sostituisce nel tempo del disastro, quando la condizione umana era stata profondamente modificata dal flagello della peste. Là dove non tenevano più le strutture normali, si doveva per forza provvedere con dei provvedimenti di urgenza e soprattutto si doveva prendere atto di una cosa, il rapporto fra gli uomini e la realtà era cambiato.

Prima gli uomini avevano di fronte una realtà suscettibile di correzione, una realtà ordinata, dopo — a peste dichiarata — gli uomini avevano a che fare con una realtà in disordine, con la vittoria della morte. Qui forse si potrebbe andare ancora più in là e credere che il Manzoni abbia inteso in tal modo segnare i confini della realtà. L'uomo in tal caso sarebbe stato soccorso dalla ragione fino a quando la realtà non alterava l'ordine, non lo sarebbe più quando un evento straordinario rendesse instabile e inerte l'equi-

librio imposto dalla ragione. Ma anche in tal caso non è chi non veda con quale durezza lo scrittore sia portato a condannare gli uomini responsabili del governo o per quello che non hanno saputo fare o per le loro scelte sbagliate. Ne deriva che la morale manzoniana, così come salta fuori da questo capitolo, è estremamente esatta nella definizione dei compiti e dei tempi degli uomini responsabili. Senonché questo riguarda la morale pratica mentre il Manzoni illumina un altro piano, superiore, che potremmo chiamare di moralità assoluta. Se è vero che non sbagliano soltanto i politici, gli uomini di governo, ma sbagliano anche tutti gli uomini, ciò significa che c'è in noi una profonda resistenza a cogliere il senso stesso della realtà. Sbagliano gli uomini di governo nel senso che hanno dato la precedenza ad altri fatti — in questo, alla guerra — e sbagliano tutti gli uomini in quanto non vogliono vedere lo stato reale delle cose e spostano l'accento dalla sostanza al colore, dalla realtà al nome da dare a questa realtà. Questo è uno dei grandi temi del capitolo, per cui il lettore ha la sensazione che in maniera indiretta il Manzoni abbia voluto, nell'ambito di una rappresentazione che ha molti motivi comici, condannare la nostra naturale incapacità di prendere coscienza delle cose. Qui c'è il caso particolare della peste ma non è abusivo allargare il tema fino a stabilire che l'uomo secondo il Manzoni non è in grado di sostenere lo sguardo della realtà e quindi preferisce servirsi di maschere, magari delle più facili come quelle che ci offrono le parole. Questo giuocare d'astuzia con una realtà crudele e spietata viene inoltre giudicato dal Manzoni come un altro segno della nostra fragilità interiore, della nostra abitudine di dare la precedenza alle apparenze, ai riflessi delle cose, all'abuso che ogni uomo commette nel restringere al proprio orizzonte tutta l'umana vicenda. Tutto il capitolo viene colpito dalla prima parola che lo apre, dal primo suono di condanna: « la peste » e tutto il capitolo si snoda sul rapporto che gli uomini della rappresentazione manzoniana tentano di stabilire con questa parola. Che cosa ha voluto insegnare il Manzoni? Intanto che l'uomo non è mai preparato ad affrontare il suo destino e a dirittura che ha costruito la propria vita allo scopo di non vedere mai la realtà. Non vedete il male, anzi non volerne ammettere la possibilità. È un giuoco quanto mai crudele, questo disegnato dal Manzoni nel rappresentarci un'umanità intenta a salvaguardare la propria incolumità a prezzo della disgrazia e della sfortuna di tutti gli altri. Lo scrittore ha insistito stupendamente su questa progressione del flagello in rapporto

diretto con la diminuzione progressiva delle prerogative dei singoli. E che siamo impreparati o meglio che si voglia essere impreparati, il Manzoni comincia con dircelo quando ci fa notare che la storia non insegna nulla e che chi avesse voglia di ricordarci insegnamenti di questa natura — come il Settala — sarà sottoposto a denigrazioni d'ogni genere fino ad arrivare all'accusa più ridicola di superstizione. Dunque, non vogliamo vedere ma neppure accettiamo che gli altri ci aiutino a vedere. Si direbbe che noi costruiamo la nostra felicità sull'ignoranza piena della realtà, sull'oblio del passato e infine sui pretesti più facili della superstizione. Manzoni spoglia i suoi personaggi anonimi lentamente ma lo fa in maniera spietata: li rende fantocci, e anche quando ce li presenta come vittime di un flagello immane che supera ogni concezione umana, lo fa lasciando aperto uno spiraglio sulla fragilità, sulla miseria interiore di queste vittime. Diremo meglio che sono delle vittime innocenti per inesperienza, per incapacità? In Manzoni non c'è una parola che ci autorizzi a questo, caso mai è vero il contrario, tanta è la sua preoccupazione di mettere in luce la parte delle omissioni. Il Manzoni non riesce a dimenticare quello che si sarebbe potuto fare, neppure sotto l'imperversare della bufera. Non dà la colpa al destino, non accusa Dio, non fa ricorso alla pietà e se deve tirare fuori un sentimento religioso, parla di carità, vale a dire di un'azione costante, attiva di partecipazione. A volte il lettore è portato a risentire nella lettura di questa tragica realtà un accento vagamente volterriano ma stiamo attenti a non cadere in equivoci: quando Voltaire rassomiglia l'umanità a dei topi che abbandonano la nave che brucia è toccato da un senso di pietà, di commiserazione mentre è chiara la sua volontà di portare sul banco degli accusati la provvidenza, o Dio, o il destino. Nel Manzoni questo non c'è, all'uomo è lasciata fino all'ultimo la forza della sua coscienza, il dovere della responsabilità. L'uomo è suscettibile di riscatto ma nell'ambito del pentimento, col soccorso della grazia. L'uomo manzoniano è dotato di forze per arrivare fino a un certo punto, insomma non è mai esautorato. La sua condizione disperata non è mai pretesto per mettere sotto accusa Dio. No, il Dio di Manzoni offre all'uomo la possibilità di salvarsi e grazie all'uso della ragione. Ecco dove egli si distacca dalla visione delle cose di Voltaire e mentre carica l'uomo di responsabilità ultime, gli dà però una dignità da pari, da uguale, diciamo la parola di « anima » e non di numero. La peste non diventa mai una giustificazione indiretta — nel Manzoni — per alleg-

gerirci delle nostre responsabilità e delle nostre colpe, tanto meno per trasformarsi in un atto di accusa. Questo è anche il significato del passaggio di poteri dall'autorità costituita alla carità spontanea, da un modo di vita fondato sull'apparenza a un altro modo di vita fondato sulla realtà, sulla sostanza delle cose. Perché non c'è soltanto l'accusa di inadempienza rivolta agli uomini che non hanno voluto vedere, c'è un'accusa a tutta la società fondata sugli stessi squilibri, sulle stesse scelte sbagliate. Quando Manzoni lascia liquefare l'ordine costituito sotto i primi colpi della peste, quando lascia vanificare gli uomini che pure avrebbero dovuto approntare gli strumenti della difesa, che cosa vuol dire in effetti? Che l'ordine politico ordinario ha un valore ben limitato e che la partita si svolge altrove, su un altro piano. Ma neppure qui sembra disposto a scagionarci, a scioglierci dai nostri impegni. Manzoni non dice: proprio perché siamo quello che siamo, la colpa non è nostra. Al contrario, dice: il nostro dovere è di tenere fino all'ultimo, di far coincidere realtà e coscienza, fatti e responsabilità. La ragione non è certo la ragione illuministica, non è il frutto di un'abile manipolazione della realtà, la ragione del Manzoni è un momento, il più alto, della coscienza, quello che deve introdurci al regno di Dio, a questo regno che nel capitolo primo della peste non è mai invocato come arma miracolosa, come un segno di trasformazione superiore. Il Manzoni intende e vede l'uomo come un attore responsabile, come un protagonista e non come una vittima. Tutta la storia del romanzo, del grande romanzo europeo dell'Ottocento, sembra invece respirare in senso contrario: là l'uomo è quasi sempre un'espressione, un prodotto della società, nel romanzo del Manzoni è l'uomo che guida le cose, fino a raggiungere il regno di Dio. L'uomo cosciente è l'uomo per l'appunto che non rinuncia, che non si nasconde, che non adopera delle maschere e soprattutto che non baratta le parole. Badate agli eroi positivi del libro, sono anzitutto delle coscienze: lo è il padre Felice Casati che mette ordine nel lazzaretto, lo è nel senso che accetta un mandato di guidare il gregge delle vittime ed è disposto ad essere per primo vittima. La ragione non diventa qui un sotterfugio, non è neppure uno strumento, è soltanto presa di coscienza, il momento più alto di una sublime coincidenza fra le nostre responsabilità e il volto chiuso e spietato della realtà che in quel momento si chiamava peste. La ragione stava nel saper dare il nome esatto alle cose, nel chiamare peste la peste e non già nell'escogitare degli strattagemmi momentanei

per non vedere una realtà tragica. La ragione è ancora sostenuta dal profetico Settala quando non nasconde agli altri la verità e adopera il frutto della sua scienza e della sua esperienza. È il contrario della politica, intesa come arte della manipolazione dell'inganno, ma è il primo passo della politica vera, più alta, di quella che intende servire e non addormentare l'uomo.

È lo strumento, l'unico strumento che Dio ha concesso agli uomini per poter camminare fra gli avvenimenti, insomma per vivere. Del resto, Manzoni non si limita a segnare questo divorzio fra ragione e realtà, fa qualcosa di più: ci fa vedere gli uomini quanto siano volontariamente rinunciatari e dimissionari dalla ragione, come dei fantocci, come delle figure senza consistenza e che saltano all'aria, al primo scontro con la realtà. Chi tiene nella bufera della peste? Tengono solo quegli uomini che hanno la capacità di guardare e di chiamare per nome le cose, all'infuori della loro salvezza fisica. Del resto, non c'è contrasto fra ragione e carità, direi anzi che sono strettamente legate fra di loro e una suscita l'altra: la ragione porta i cappuccini ad accettare l'incarico di ordinare il lazzaretto, la carità subentra là dove la ragione non c'è stata o è stata tradita e travisata. E ancora, nella carità respira un atto profondo della ragione: se non ci fosse stato, la carità si sarebbe disolta, non avrebbe tenuto, soprattutto non avrebbe preso il posto dell'autorità esautorata dagli avvenimenti. È la ragione che spinge gli uomini della carità a entrare nella nuova città del dolore ed è inutile aggiungere che si tratta di una ragione più alta, fondata sull'idea di comunione. La ragione illuministica è tutta particolare, è astratta, non diventa mai concreta e, quando lo tenta, raramente sfugge alla radicalizzazione di certi schemi, diventa uno strumento fine a se stesso. La ragione manzoniana che sfocia nella carità è assai più libera, è libera in quanto dipende da un'altra verità, quindi più elastica, più aperta, non ha confini. La ragione degli illuministi non spiega gli eventi tragici: Voltaire di fronte a un terremoto chiama in causa la Provvidenza ma in quello stesso momento dichiara fallimento per la sua ragione. Non stanchiamoci di mettere in rilievo questo passaggio dalla ragione alla carità che, del resto, corrisponde assai bene all'altro fra l'uomo e Dio. Manzoni non insiste, anzi non cerca neppure di spiegare il possibile segno di Dio nell'ambito di queste rovine, non intacca la parte del mistero ma getta tutta la luce

sulla posizione dell'uomo, sul suo comportamento. Il giuoco della Provvidenza resta libero e intatto, così come resta libero e intatto quello dell'uomo, la nostra parte. Non sta a noi spiegare l'origine e la ragione del male, ma sta a noi sapere che il male esiste e che l'uomo lo deve affrontare.

Ed è in base a questa convinzione che avviene nell'ambito del romanzo la prima ed ultima discriminazione e soprattutto che sui nostri atti prende sopravvento lo spirito che li anima. Perché la ragione manzoniana ha proprio questo valore di spogliarci dell'inessenziale, dell'episodico, del casuale. E d'altra parte esiste una ragione abbastanza visibile, nonostante il mistero, negli stessi avvenimenti: valga la successione della carestia, della guerra e della peste. Non sono che tre momenti ma indispensabili della rappresentazione umana, del nostro dramma. Il male è considerato come una prova ineliminabile, Manzoni non avrebbe saputo concepire un mondo idillico e le sue sono prove che hanno ancora per centro l'uomo, la sua capacità di risposta. Una volta stretto questo rapporto fra l'uomo e il male, il dolore si profila fatalmente come una spiegazione, la ragione stessa del male che per quasi tutti gli altri scrittori dell'Ottocento non ha spiegazioni di sorta o, se l'ha, è implicita condanna di Dio. Ma non basta, il male in Manzoni proprio perché è una prova ha un suo « tempo », non è né infinito né casuale: c'è una ragione precisa nel suo intervento. Il male in Manzoni non va mai oltre il suo termine, la sua funzione e ancora: l'uomo ha i mezzi — sia pure minimi — per intervenire a limitarlo. La peste passerà e passerà non solo perché l'epidemia ha un suo corso ma perché gli strumenti adottati dall'uomo a sua difesa hanno contribuito a spegnerla, lasciando per il momento da parte il pensiero più alto del male come dimostrazione di un altro ordine, come segno della Provvidenza, del mistero che si confonde con gli stessi avvenimenti. Senonché la presa di coscienza del male è lenta, è faticosa ed è ostacolata dalla falsa ragione, dalla falsa coscienza dei fatti. La ragione vera sa collaborare con la realtà, la ragione falsa, la pseudo-ragione non fa che aggravare l'errore, il falso ordine, il « delirio ». La ragione ci porta a vedere le cose come stanno, la pseudo-ragione a immaginarle così come vorremmo che fossero e nel nostro caso che la peste non esiste, e che quindi non esiste neppure l'idea di contagio. Manzoni ha della peste una visione tutta morale e cristiana ma

— come abbiamo detto — legata a un'interpretazione scientifica. Manzoni non rifiuta il soccorso della scienza umana, quando questa serva la verità mentre ha orrore dei falsi dottori, di chi illude il malato e antepone il rimedio della rettorica alla cura della malattia. Qui il suo sguardo si sposta dalla scienza alla filosofia, dallo studio della realtà all'interpretazione della realtà. Le parole che chiudono il capitolo sono fra le più alte del libro e mostrano fino a che punto in Manzoni la parola fosse pura espressione della verità. Il ricorso alla parola come evasione, come illusione, come alimento del « delirio » è studiato con straordinaria nettezza, con rigore e con forza: è il frutto di un dramma che egli ha voluto in un primo tempo mostrarci nelle luci e nei colori della commedia, nel giuoco degli equivoci. Così da una parte il continuo mutare delle scene, il brusco passaggio dalla rappresentazione di colore a quella drammatica e dall'altra il progressivo aumento della denuncia: la peste, il male che è appena all'inizio, le affezioni che stanno per aumentare. Si ha l'impressione che gli attori che sono stati chiamati contro la loro volontà a rappresentare il dramma non si accorgano neppure della loro parte e della parte della Provvidenza: le loro parole servono al momento e hanno una minima efficacia di illusione ma non sentono che sopra di loro sta accadendo qualcosa di ben più importante. Lottano contro l'idea del male e per questo prima lo restringono alla campagna, lo situano fuori della città, poi lo riducono a dei casi, quindi giuocano sul nome stesso del male, la peste, le febbri pestilenziali, non peste ma un altro male che uccide (la peste avrebbe fatto piazza pulita di tutto) e alla fine lo scarto più importante: il male non è in noi, il male è degli altri, è un inganno e quindi il delirio del veneficio. Il male non è in noi ma è una conseguenza della malvagità altrui. Ecco un altro punto da sottolineare con particolare vigore, in quanto Manzoni ci vede un'altra prova della mancanza di ragione, della dimissione del nostro spirito. E là dove si sarebbe dovuto vedere che il male si propagava per colpa degli uomini della città, ecco che ancora una volta si tende ad allontanarsi dalla scena delle responsabilità per scaricare sugli altri la colpa del contagio. La verità è soppiantata dalla superstizione e la realtà stessa viene letta e interpretata secondo uno schema del momento, secondo uno strattagemma della società, della piccola storia. Da aggiungere che nell'ambito cattolico dei *Promessi*

*Sposi*, il popolo toccato dal flagello non accusa Dio, non ne ha la forza, ha paura e allora inventa un altro nemico che è poi un nemico a sua misura mentre il male è un nemico superiore e non ha volto.

Sembrerebbe che Manzoni pensasse qui alla famosa sentenza del La Rochefoucauld, dell'uomo che non può sopportare la vista del sole e della morte e infatti in tutto il capitolo i protagonisti anonimi, la folla e anche una parte dei personaggi con nome non fanno altro che volger lo sguardo dall'altra parte, per ignorare, per illudersi di non vedere i segni della morte. Non li vogliono vedere i malati, i congiunti dei malati, gli uomini chiamati a salvaguardare dal contagio, i medici, i monatti, i becchini: la morte per peste deve essere ignorata e lo è a tal punto da aver paura di pronunciarne lo stesso nome. Ma non è soltanto per paura, è anche per cercare di mantenere le strutture dell'ordine tradizionale, per non sovvertire le regole della società. È il denaro, l'interesse che guida i primi atti di quelli che temono il nome stesso della peste e bisognerà che il morbo getti bene in profondità le sue radici prima che si cominci ad accorgersi della vanità delle ricchezze, dell'impotenza del nome e del denaro e delle posizioni. Soltanto nel momento culminante della peste, il lazzaretto vede arrivare sacchi di argento e di preziosi ed è ancora per il Manzoni un modo di spogliare l'uomo di tutte le cose superflue, di cose che hanno corrotto la ragione retta delle cose. Ma che cosa era la paura? Era l'ultimo e pur vano tentativo di proteggere il proprio « particolare », la propria speculazione privata, l'egoismo. La peste ha anche questa funzione, di buttare all'aria tutto: entra nelle case, vi porta la morte, le schiere dei ladri e dei profanatori, non fa distinzioni, mette il cadavere del servo su quello del padrone, la peste soprattutto ribalta l'ordine apparente dell'esistenza e concede soltanto che nell'ambito del lazzaretto si ricomponga un'altra città, la città dell'uguaglianza nel dolore e nella morte. Ma la falce del Manzoni non si ferma qui, il processo al delirio, alla ragione tradita si allarga e investe anche le pratiche della pietà, beninteso della pietà intesa come pura convenienza superstiziosa. Con il metro della ragione lo scrittore sembra voler giudicare anche la decisione del cardinal Federigo di permettere la processione con le reliquie di San Carlo: la ragione avrebbe voluto che si evitasse il propagarsi del contagio, la processione fu invece un

modo per far scoppiare l'epidemia con una violenza inaudita. Ma non basta il motivo dell'opportunità di carattere sanitario, Manzoni qui condannava una forma di pietà che fosse superstizione, sopraffazione della ragione umana da parte dell'errore. Se si fosse data per buona una visione così utilitaria della religione, si sarebbe limitata non soltanto l'area della Provvidenza ma si sarebbe soprattutto inquinato la natura stessa della ragione umana. Per Manzoni non stava a noi indagare le ragioni, il perché del male mentre era nostro dovere prenderne coscienza e preparare il nostro animo a questo compito. Ora gli uomini della peste — eccezion fatta per gli uomini della carità — hanno dimostrato la loro assoluta inefficienza: non solo hanno dimostrato di non esservi preparati ma anche hanno provato con il loro atteggiamento casuale e discontinuo di ignorare i termini primi del problema. La ragione avrebbe dovuto in un primo tempo provvedere ai rimedi, per essere pronta poi a diventare, a fondersi in un atto di carità. La ragione così come è stata adoperata risulta completamente diminuita, sconciata, ridotta com'è stata dai più a compromesso, a piccolo strattagemma, a furberia, a superstizione. Una ragione che continuamente si spoglia delle sue prerogative per nascondersi dietro delle maschere: o dell'accusatore o del superstizioso o del falso scienziato. La ragione che partorisce dei pretesti comincia col rinunciare ai suoi primi diritti che è quello di prendere atto della realtà e di farla coincidere con delle denominazioni precise: qui si assiste alla moltiplicazione delle scuse, delle sostituzioni. È chiaro che rinunciando al controllo della ragione si riduca lo stesso male a frutto di congiure, limitandone la portata d'insegnamento, la forza della lezione. Manzoni fustiga a sangue questi mercanti del tempio, questi trafficanti e non li denuncia per quanto hanno fatto contro lo spirito della loro fede ma bensì per il loro tradimento di uomini, per quello che come uomini non hanno saputo fare. Va letta qui un'ennesima riprova della pulizia intellettuale del Manzoni e della sua capacità di distinguere le due sfere: egli punta esclusivamente sull'azione e sull'azione che corrisponde alla prima figura dell'uomo al di sopra dei nomi e delle distinzioni, distingue anche sul doppio rapporto del male, oggettivo e soggettivo, su quello che è e su quello che rappresenta; ecco perché la sua storia della peste non è mai sfruttata, non è una pagina di devozione ma è anzitutto un esempio di letteratura realista.

Né molto valore sembra poter avere al proposito la polemica sull'autenticità storica della rappresentazione manzoniana. Quando si parla dell'atteggiamento storico del Manzoni per la peste non dobbiamo vedere fino a che punto lo scrittore abbia rispettato la verità storica in se stessa ma al contrario dobbiamo vedere in che modo il narratore ha fatto coincidere la visione dei fatti con la sua posizione morale e religiosa. È chiaro che, prima di tutto, doveva interessarlo un rapporto d'ordine generale, il che comportava una larghissima autonomia di scelta: in altre parole, ed è poi quello che risulta dal confronto fra quello che dice il Manzoni e quello che ha detto il Ripamonti, al Manzoni interessava sottolineare certi episodi, certi quadri mentre per il resto doveva avere il sopravvento la sua concezione primaria del dolore nell'esistenza umana. Ma, detto questo, salta agli occhi un'altra cosa e che di sfuggita abbiamo già ricordato, e cioè che lo scrittore non ha mai forzato il corso del racconto, in modo da trasformare la vicenda in un'esaltazione di carattere religioso, non ha trasformato la storia della peste in storia edificante. Anche quando lo sentiamo esaltare il valore dei padri cappuccini, stiamo attenti a mettere bene gli accenti là dove vanno messi: è la carità che lo scrittore intende illuminare nella rappresentazione del lazzeretto ed è ancora la memoria della carità che in qualche modo coincide e prende il posto di tutta l'altra storia. Manzoni voleva ripetere che là dove veniva meno l'organizzazione civile, subentrava al suo posto un'organizzazione tutta spontanea, insomma il sentimento riscoperto dell'amore sostituiva le categorie dell'egoismo e delle convenienze. Alterava in tal modo la storia? No, diremmo che, allungando il senso della storia, finiva per approdare a una sponda diversa, alla sponda opposta. Quando i protagonisti ufficiali della storia sono sconfessati dalla storia stessa, è inevitabile il ricorso a un'altra concezione. In altri termini, lo scrittore contrappone qui due tipi diversi di rappresentazione che in ultima analisi mettono di fronte gli uomini ai loro sentimenti. Caso mai, vale riprendere il concetto di storia attiva e quello di storia passiva. Manzoni nell'ambito di questo episodio della sua storia che è poi sempre fantastica lascia trasparire una sua profonda convinzione e cioè che gli uomini sono autosufficienti quando abbiano di fronte degli avvenimenti sostenibili, degli avvenimenti palesi mentre sono soccombenti quando siano coinvolti in

vicende oscure, nascoste, misteriose. Fatto comprovato dai miserabili strattagemmi a cui fanno ricorso per giustificare in qualche modo la presenza di fatti inspiegabili: la peste è per l'appunto uno di questi fatti che corrodono alle radici la nostra persona ufficiale, rappresentativa e che ci mettono di fronte a una più alta ragione, a dirittura davanti all'immagine di Dio. Per un credente come Manzoni che pure era convinto dell'assoluta libertà e dignità dell'uomo, il cedere a delle scuse, a delle giustificazioni inventate aveva del grottesco ed era un mezzo d'altronde plausibile per mettere in evidenza la miseria delle nostre risorse, la povertà dei nostri strumenti. Di qui la sproporzione insanabile fra la percossa della sventura e la resistenza degli uomini: anche perché la nostra resistenza diventa attiva soltanto quando salta il limite delle convenzioni e si trasforma in umiltà. Certo non è possibile stabilire un equilibrio fra le nostre mancanze e la gravità del flagello né fra i nostri meriti e l'inspiegabilità del male: sono calcoli che Manzoni non tenta neppure perché è convinto che appartengono a un'altra contabilità e appartengono alla storia della Provvidenza. Il male colpisce fino in fondo e non distingue fra colpevoli ed innocenti: l'accento alle lagrime versate dal padre Felice ha un grandissimo valore, è il segno dell'umanità piena, dell'umanità che, oltre le spiegazioni, sfiora il dolore comune, l'abbandono nelle lacrime. Così quando il Manzoni non sa che cosa decidere sulle ultime responsabilità del cardinal Federigo quando alla fine autorizza la processione col corpo di San Carlo, anche allora dimostra di essere equanime e mette il cardinale nel gruppo, nella folla degli uomini comuni, che non sanno e non riescono a vedere fino in fondo. Tale atteggiamento è evidentemente dettato dalla concezione manzoniana del Dio giudice e del tempo diverso che è proprio del Dio che atterra e suscita, che condanna e perdona. Ma il popolo è chiamato a pagare, a soffrire: in tal senso non ci sono distinzioni. Esistono, sì, dei gradi diversi di comportamento e che possono andare dalla perversione degli animi al sacrificio cosciente e responsabile ma si tratta di calcoli che non possono essere trasferiti sul carro dei monatti, in quelle tremende rappresentazioni della vittoria della morte. Qui si svolge a un altro livello il dialogo fra la vita e la morte: non c'è corrispondenza fra meriti e salvezza né fra colpe e condanna. La giustizia divina non riflette affatto i modi della nostra giustizia: valga il

caso della famiglia Settala, valga l'altro ancor più istruttivo dei frati cappuccini che pure sono tutti pronti a sorridere alla morte e a chiudere con dolcezza quel capitolo spaventoso della loro esistenza. Anche qui il Manzoni si limita a spogliare i suoi personaggi, che sono poi tutti gli uomini dei loro abiti comuni, il dolore avendo questa funzione di portarli nudi, come delle bestie, alle fosse comuni. A mano a mano che la rappresentazione della peste si fa più viva, anche quella della spogliazione diventa più rapida, fino a toccare uno stato di frenesia. Come spiegare questo trionfo della morte? Manzoni lo lascia capire, visto che per lui la peste è soltanto un'espressione delirante del male ma è espressione di qualcosa che è in noi, che è vicino a noi e fa parte della nostra condizione. Non parla di destino, non giustifica in nessun modo la miseria umana ma in qualche modo la nobilita in maniera straordinaria, dal momento che la paragona a un mezzo primario di salvezza. Resta come ultima voce umana, la preghiera: la preghiera che vince il terrore del morbo e supera per forza, per dignità le urla scomposte di chi si vende al male, di chi lo sposa, di chi ne fa strame per la soddisfazione delle sue vergognose passioni. Non sarà storia ma resterà come conoscenza della condizione umana ed è sotto questa luce che la lettura manzoniana della realtà acquista un altro peso e il suo realismo, al contrario di tutti i realismi che vanta la letteratura, è attivo, porta su altri mondi, insomma è assai più di una semplice verifica. Lo scrittore realista o cerca delle conferme a delle teorie o approda al silenzio, in ogni caso si arrende: Manzoni realista non vive senza il soccorso di un'altra spiegazione e qui la spiegazione è fornita dal tempo. L'uomo manzoniano non soccombe, neppure quando muore, neppure quando si chiama don Rodrigo: lo scrittore lascia sempre impregiudicato il suo ultimo stato e a noi questo rispetto della libertà non suona affatto come un abuso, come un voler violentare la storia, al contrario ci sembra come un atto sublime di rispetto. Manzoni condanna i mezzi, gli strumenti, non i suoi personaggi perché per lui tutti sono suscettibili di salvezza e ancora, non spetta a noi l'ultimo giudizio. Eppure si sa che nessuno come l'uomo Manzoni era angosciato dall'idea del perdono, del perdono assoluto che annulla l'offesa fatta a Dio. Anche i personaggi della peste pur nel rapidissimo corso degli eventi sembrano adombrare questo timore e si placano

solo all'idea della dolcezza, della pietà della morte. Miseri, inefficaci gli strumenti adottati dagli uomini, perfetti e assoluti quelli di Dio. Manzoni non perde occasione per sistemare un ordine di distanze, così come non lascia di rendere all'uomo tutta la sua dignità. E neppure il suo abbandono ultimo è fatto di rinuncia, dal momento che il suo uomo è chiamato a lottare fino all'ultimo con i mezzi che ha. L'uomo si invischia a mano a mano che procede, nell'esistenza, nell'errore, ma si perde soltanto nel caso in cui voglia far coincidere l'errore suo con la verità. L'ignoranza non è per Manzoni nel non sapere il senso della nostra vita, piuttosto nel volergli trovare un senso, nel volerla regolare secondo la nostra vista condizionata e corrotta. Il significato della carità manzoniana va cercato su questo punto: è infatti una remissione nell'amore mentre qualsiasi altra strada porta a una forma di prevaricazione e di abuso. Anche qui la ragione è un elemento positivo di salvezza: beninteso la ragione che ci aiuti ad aver ben chiari davanti ai nostri occhi la nostra miseria, la nostra povertà interiore. La ragione ha proprio la funzione di tener accesa questa convinzione, così come ha l'altra di tenerci in uno stato di perenne allarme. Il dolore, la morte: Manzoni non li dimentica e se ne serve per andare oltre gli abiti, oltre le ambizioni, oltre le conquiste. È un metro che adopera per Napoleone e per l'uomo senza volto della storia e che tiene in mano per rimandare ad altri un giudizio che non gli compete. Il suo giudizio è limitato al corso degli eventi visibili, alla condotta ma non va oltre. Ecco perché, anche quando condanna, l'amore per l'uomo resta intatto, non è mai corroso da un sentimento di disprezzo o di sfiducia. La stessa conclusione del capitolo sul valore della parola umana ribadisce questa sua convinzione: nessuno di noi sfugge all'inganno e all'illusione, nessuno ignora il veleno delle parole che nascondono il volto della verità, di qui l'impossibilità di arrivare a un giudizio assoluto e che non tenga conto di questa particolare forma di fantasia.

Ma la ragione consiste soprattutto nel non trascurare la forza del male. La peste è una parte della verità per Manzoni, ingannarci sulla sua forza significa rinunciare alla prima prerogativa che è appunto quella della coscienza, della ragione.

# FIGURE E SIGNIFICATI

Poesie

di

Riccardo Bacchelli

## PROEMIO

*E che vorrà significar, che il cielo  
Si popoli di stelle a giorno spento,  
Se non che il vero è al di là del velo  
Della luce illusorio e rutilante?  
È una figura, non un argomento,  
Ma penombra significa di un vero.*

## I

### IPOTESI SPAZIALE

*Se vera è un'ipotesi astronomica,  
Un moto d'espansione, un'effusione  
Del mondo astrale allontana fra loro  
Stelle e costellazioni. Ne deduco,  
Se non esplose o non si disfa in via,  
Che rimarrà senza collegamenti  
E che a mancar verrà fra corpo e corpo  
Ogni segno d'esistere reciproco.  
Questo avverrà se gli spazi percorsi  
Ed i tempi trascorsi avrann'estinta  
Anche l'ultima luce ed esaurito*

*Anche l'ultimo moto, quand'esausta  
Ogni residua forza,  
Si fermerà stremato l'universo.  
Nella gelida tenebra, in immota  
Reciproca e universa solitudine,  
Terre e soli staranno:  
Forse così colui che li ha creati  
Li avrà disposti a attendere  
Il suo giudizio sul proprio creato.  
Scorie di sole, salme di pianeti,  
Scadute in tempo e luogo inane e immoto,  
In un'eternità d'inerzia inerti,  
In un'esausta infinità sfinite,  
In tanto esisteranno in quell'attesa  
In quanto, in fine cosmica defunte,  
Non avranno altra vita che di morte.  
Tale la nostra, se facciamo tanto  
D'abbandonarci alle deserte immagini  
Delle perdute ipotesi profane.*

#### COPERNICANA

*Scader la Terra da fulcro del cosmo  
Significò non aver esso un centro  
Fuor che nell'occhio ed in mente dell'uomo,  
Nella scentrata infinità spaziale  
Erranti dal tellurico abitacolo.  
Che se dal cosmo raggi e in mente luci  
In lume di mistero si producono,  
Convergono nell'uomo e ne divergono  
Da averne le vertigini! non fosse  
Che, scampando dal proprio insostenibile*

*In quel del suo contrario, noto e ignoto  
Riparan un nell'altro: uno nell'altro  
Come la veglia e il sonno e vita e morte.*

#### NOTTURNO INVERNALE

*Una stella cadente, una celeste  
Brace filante ha lasciata una traccia  
Candente fra invernali stelle nitide,  
Insolita; prolissa, d'oro in fiamma  
Nel ciel che la sua tenebra severa  
Spiega fra quelle punte di diamante.  
E tenebra è lucente, che rispecchia  
Una chiarezza morta  
Di cielo vuoto e gelo siderale.  
Il silenzio e gli spazi  
Non pur severi paion ma crudeli  
E più che mai alieni  
Nella notte iemale.*

*Un lampo in apparir, lenta a sparire,  
Quella traccia abbracciata a finger basta  
Un segreto del mondo in cielo scritto  
Dal fuoco vivo negli spazi morti:  
Prendon fuoco le stelle ad una ad una,  
Tutto quanto conflagra il firmamento,  
E s'è combusto in caos l'universo.  
Confuse il tempo esausto  
I millenni passati ed i futuri;  
E furono: momenti  
Or simili, finiti,  
A quel transir d'un astro fra gli immoti  
Astri, finito.*

*Non altro ne rimane, di quel transito  
E della mia visione,*

*Non altro ne rimane fuor che in mente  
Ricordo di un lampeggio e d'un barbaglio.  
Una punta di brace, se per giuoco  
Fu mossa avanti gli occhi di un bambino  
Stupito e esilarato, rassomiglia  
In ciò che di sè lascia  
Nell'occhio inebriato ed in quel riso,  
Allo stupore della fantasia  
Trascorsa a immaginare il finimondo  
Sul filo d'oro d'una stella in cielo:  
Algido cielo alieno  
Della notte iemale.*

*Fallace imago, material figura  
A dir ciò che allo spirito pertiene;  
Usurpatoria fantasmagoria  
D'un ver ch'è solo nel pensier di Dio,  
Induce, or che dilegua,  
A un riso di paura e di vertigine.*

#### FAVORISCA ASPETTARE

*Mi chiedo perchè tanto ci ripugna  
L'idea di un finimondo per le spicce.  
Un taglio netto offrirebbe vantaggi  
In generale ed in particolare  
A ognuno e a tutti, con tanto risparmio  
Di stenti e pene, che non val la pena  
Di stare ad elencarli; ma, si sa,  
Con la paura non ci si ragiona!  
Inoltre, è superbiioso l'uomo, sdegnato  
D'avere a finir lui e l'astro suo  
Soppressi in tronco, putacaso come*

*Un qualche spiaccicato formicaio!*  
*Indignazione assurda,*  
*Illogico ribrezzo: una città*  
*Di uomini, in natura, vale quanto*  
*Un formicaio di formiche, un astro*  
*Val come gli altri tanti che nel cosmo*  
*S'elidono per urto o per consumo!*  
*In quello sdegno c'è però coscienza*  
*Di quanto rimarrebbe, se allo stato*  
*Attuale cessasse il mondo umano,*  
*Da disfare e da fare e da rifare:*  
*Oh l'abbozzo imperfetto ed infelice!*  
*In natura, per contro,*  
*Il formicaio è opera perfetta,*  
*Non ci hanno a aggiunger nulla, a levar nulla*  
*Natura e le formicole solerti:*  
*Che cosa non dovrebbe esser mutato*  
*Nel mondo degli uomini qual'è*  
*Per fare che diventi*  
*Quale non sarà mai?*  
*Favorisca aspettare, il finimondo!*

## II

### PIÙ E MENO

*Più che un pensiero e meno che un presagio,*  
*Tempo già fu nel pieno della foga*  
*D'un'età piena:*  
*Un solo punto esaurì tutto il tempo.*  
*A sè stesso superstite*  
*Il futuro comparve nel passato:*  
*Più che un presagio, meno che un pensiero.*

NEL VUOTO E DAL VUOTO

Prima idea

*Quanto più vuoto un soffoco l'esanima,  
Tanto più forte si riscuote e s'anima  
Spirito stanco che non vuol perire.  
A rattivare od a farla svanire  
Un soffio basta su fiamma che langue,  
Come una febbre strugge o sana il sangue.*

NEL VUOTO E DAL VUOTO

Seconda idea

*Sempre che in vuoto cade e vi s'esanima,  
Spirito stanco che non vuol perire,  
Nel vuoto si rileva e si rianima.  
Se intensa febbre struggerebbe il sangue,  
Che tenue lo risana; se morire  
Farebbe un soffio la fiamma che langue,  
E men che un filo od un alito, un'anima  
D'aria la avviva, e non si fa sentire;  
Così di sè dimentico, a sè ignoto,  
Ignaro dell'innato inane orrore,  
Lo spirito risuscita dal vuoto  
Solo e in silenzio innanzi a Dio Creatore.*

FRA TRONCHE E SDRUCCIOLE

*Che cos'è mai più inutile  
Che adontarsi del mondo come va?  
Solamente rispondere  
Che va così da sempre come andò.  
E sarebbe a desumerne*

*Che sempre com'è andato così andrà,  
Se non fosse a presumere  
Per esperienza, che peggiorerà.*

#### STORIA CONTEMPORANEA

*Giudizi infermi e coscienza evasiva  
Non osan più di concepir l'eterno  
Nè di proporre all'immaginativa  
L'immagine e il timore dell'inferno.  
Per questo, venga febbre e malsania  
A fatuità che volga a inferocire,  
Inferma mente e atroce fantasia  
Sanno in Terra gli inferni istituire.*

#### PACE DEI CONTRARI

*Faro di luce a porto di riposo  
Promesso al viaggio umano alla sua fine,  
È il cielo della fede. La ragione,  
Cui negato è conforto  
Non che di pace ma pur di posare,  
Altro lume non ha che l'ombra propria.  
Una in porto, in mar l'altra, ad un lor fine  
Son la fede ordinate e la ragione,  
Sicchè riposeranno  
E la speranza e la disperazione.*

#### L'ORA MAGGIORE

*Signor, se fu concessa all'ansia assidua,  
Alla fugace aspirazione eterna  
Dell'anima d'un uomo sulla Terra,  
L'ora maggiore in cui fu conseguita*

*L'unione dello spirito allo spirito  
Superno della luce, della vita,  
Del verbo creator dell'uomo in Terra;  
Signor, concedi, pur dovesse sola  
Ed unica restar, che non si oscuri,  
E resti l'esultante ora maggiore  
D'una vita di uomo sulla Terra.*

### III

#### SUL LAVORO

*Timida e audace,  
Mentre i pensier fan canto ed io li infletto  
In moduli di ritmo e d'armonia  
In rima e in verso; incerta ma tenace,  
Remissiva e restia,  
Dispettosa a sè stessa, fra concetto  
E conento impuntata ritrosia,  
Rinunciare non vuol, non sa risolvere.  
Vera e fallace, futile e ferace  
Difficoltà dello strumento all'arte,  
In una sua malia  
Di sillabe, d'accenti, di respiri,  
È forse nostalgia:  
Ultima, dice, di fuggiasco incanto,  
Ultima, dice, d'ostinato inganno.  
Ferma e fugace,  
Difficile e felice,  
A sè stessa mendace e veritiera,  
Ambigua ritrosia, nel mentre dice  
Ultima, assume  
Un'ombra e lume di perennità  
Finta e verace, essa stessa non sa.*

*Versatile e tenace,  
Frave e forte, contenta incontentabile,  
Mentre risolve, ancora si compiace  
Di credersi ritrosa: Ultima, dice,  
Ultima come la felicità.*

#### SORTE DELLA POESIA GNOMICA

*Ogni sentenza è cosa risaputa  
Specie per chi non ne sapeva niente.  
Progresso da ignoranza ad insipienza,  
Quel che non sa non sa nel grado primo,  
Nel secondo rifiuta d'impararlo,  
Ma nel terzo pretende di saperlo.  
In questo, ben s'intende, il rischio incombe  
Sul gnomico poeta specialmente.*

#### GIUOCO DELLA LUCE

*Avvien, se l'occhio fissa la sorgente  
D'una luce, quanto più chiara e viva  
Essa più abbaglia, e la vista si abbuia.  
Se invece l'occhio segue il più valente  
Raggio di luce ad esplorare il buio,  
Quanto più forte e più lontano arriva,  
Oltre dove si perde esso remote  
Gli scorge immense vastità d'ignoto.*

## IV

### SCHERZO AUTUNNALE

*Le prime foglie gialle dell'autunno:  
Belle, ma uggiose, come se quest'anno  
Le colorisse a far dispetto autunno.*

*Le prime foglie secche anche quest'anno:  
Talquali in questo come ogni altr'autunno,  
Salvo che, noi, c'inviecchian d'un altr'anno.*

*Le morte prime foglie dell'autunno:  
Par che più presto chiamin fine d'anno  
Da un autunno, cadendo, ad un autunno.*

### PRESAGI FRETTOLOSI

*L'avviso che l'autunno sia alle porte  
A sera invoglierà a rincasar presto  
Con un bisbiglio muto in nebbia secca.  
Non è che un primo senso appena desto  
Dai segni e dai colori frettolosi  
Di foglie inaridite dalla secca,  
Ma presagir fa inverno ai freddolosi,  
E agli ammalati presentir la morte.*

### BELTEMPO D'AUTUNNO

*Autunno di beltempo, si sfinisce  
Soleggiando, più triste che in maltempo.  
Come ogni cosa e noi, non secondando  
Natura e tempo, in un quanto più lento  
Esoso scadimento, li subisce;  
E se il tempo non rompe, vien languendo  
D'ora in ora, in bellezza si corrompe.  
Autunno troppo bello, la stagione  
Prende colore dalla consumzione.*

## OPERE E STAGIONI

*Santa Maria del Fior, la bella cupola:  
E in tempo di dicembre secco e netto,  
Con l'antica eleganza adusta e arguta,  
Nel rustico mattone e in marmi culti  
Rossiccia spicca e candida nel nitido  
Cilestro in grigiargento. Poi, ai tocchi  
Della campana di bel suono, quasi  
Per un'affinità delle materie  
Elette e dello stile, nel simpatico  
Plesso s'involge dell'onda armoniosa;  
E se ne svolge a iscriver nell'arguto  
Ciel di Toscana adusto la sua illustre  
Concisa perfezione perentoria.*

*Che se di fresco ha nevicato ai monti,  
E in Valdarno glorioso e familiare  
E su Firenze infreddolita scende  
Tagliente tramontana che finisce  
Di spogliar la campagna e nettar l'aria,  
E illimpidendo ogni veduta affila  
Ogni contorno prossimo e lontano,  
Nel paese toscano ecco chiarirsi  
Quasi un'intelligenza della luce.  
Nel rigor dell'inverno e delle cose  
Rende natura, rendono le opere  
I rigori dell'arti e degli ingegni.*

*Santa Maria del Fior, nell'invernata,  
Ma le rondini aspetta e primavera,  
I grandi giorni spera dell'estate,  
Gli splendori d'autunno, conformata  
Ad ogni tempo ed ora dal pensiero  
Di perfetta bellezza in essa elato*

*In forma di struttura melodiosa,  
In cui assume il tempo della storia  
E rende la stagione ora per ora  
Il genio di Firenze e di Toscana.*

## SETTEMBRE

(Arcispedale di Santa Maria Nuova, Reggio Emilia, notte del 16 settembre 1968)

*Ecco settembre con le splendidezze  
Stanche quel tanto che le fa più belle  
Patetiche: ed il volo della rondine  
Risente della prossima partenza e  
Lungo viaggio. Virate, lanci, sbalzi,  
Quasi un affanno li trafughi, ariante,  
Così che l'occhio stenta, san di fretta.*

*Segnan nell'aria d'iniziale autunno  
Quanto starà l'eterno ad uguagliare,  
Finiti che saran, l'attimo e i secoli:  
Meno del tempo d'un di questi voli  
Lievi più che la luce e l'allusione  
Di questo giorno settembrino a quando  
Avran la stessa età  
Il volo d'una rondine ed il mondo.*

## SESTINA AL PRIMO USIGNUOLO

*O rosignolo che hai cantato appena  
T'ha desto primavera ai tuoi amori,  
Che può dirci il tuo canto? Ch'essa è aliena  
Da consentir con noi, coi nostri cuori,  
Ignara, come te, di ciò che crei  
Col canto tuo di questi giorni in noi.*

# IL VIAGGIO DI LIGABUE

di

Giuseppe Raimondi

*Questo racconto si riallaccia in qualche modo alla vicenda contenuta nel romanzo L'Ingiustizia del 1965. Difatti ritornano qui i personaggi sopravvissuti, l'operaio Luigi Ligabue, Lucia, e, quasi senza importanza, l'Antonio Mantovani, figlio di Francesco. Francesco capo di una officina meccanica. Dall'amicizia di Francesco e di Lucia era nata una figliola, Nina. Morta l'officina, Ligabue molti anni dopo concepisce la speranza di far rivivere, in un sogno di disperata felicità, la visione dell'officina, suo orgoglio di magnifico operaio, ragione unica di vita. Si reca sulle tracce di Lucia, la rivede con la bambina che fu di un Mantovani, quasi fiore sbocciato dalla passione incantata di un ambiente, anche quello forse, simile ad un sogno umano.*

## I.

Nella cornice della porta spalancata stava immobile, in attesa di colui che aveva suonato da basso, la figura di Lucia.

Ligabue poteva aver visto, da bambino, nella chiesa del paese, delle figure dipinte nei quadri, con sotto delle candele accese, oppure dei fiori di carta in un vaso. Le doveva aver guardate come delle figure di donna, in vesti aggiustate, quiete, silenziose, rivolte verso il freddo disteso della chiesa. Restavano così, quasi senza ragione, come in attesa di qualcuno che sarebbe venuto in punta di piedi per salutarle. Il ragazzo, dopo aver alzato gli occhi, ignaro e senza fare gesto di saluto, senza immaginare chi fossero, ma tuttavia col senso che doveva trattarsi di persone più buone di tante altre, riprendeva la sua breve passeggiata infilandosi nella corsia fra i banchi di legno. Senza più voltarsi, si avviava verso la porta della chiesa. Usciva all'aperto, respirava una boccata d'aria, era contento di ritrovarsi davanti, nella piazza, la gente di tutti i giorni. Ognuno se ne andava per i fatti suoi, la gente salutava un conoscente. Si udivano le voci solite. Passavano i carretti dei venditori, cor-

revano delle biciclette da tutte le parti. Non era neppure un ricordo, in lui, era come il fiato svanito di un sentimento che si confondeva con il fiato e il respiro di tutti gli altri sentimenti. La vita è fatta di tante cose che non durano più di un momento.

Vide Lucia. E credette che anche questo incontro non fosse che il ritorno di uno degli infiniti attimi di respiro e di tempo accumulati dentro la sua memoria senza lasciare spessore. Gli attimi, la miriade di attimi che non riescono a farsi ricordo, tutt'al più finiscono per depositarsi fuori di noi, addosso a noi, in ogni piega del corpo che vive nella giornata, anzi nel minuto. Formano come una polvere impalpabile, che poi sparisce e forse lascia solo una traccia inavvertita di colore su di noi, perfino negli abiti, negli indumenti di cui siamo vestiti. Forse per questo, che non era neppure un lontano pensiero, Ligabue compì un gesto involontario, di passarsi le mani sulla giacca, sulle maniche, non tanto per sentirsele pulite quanto per controllare se un residuo, un ricordo remoto di polvere fosse rimasto sull'esterno del suo corpo di uomo.

Ebbe solo il tempo di convincersi che davanti, ai lati della figura di Lucia non erano candele accese, non era un vaso con dentro dei fiori di carta. Tutto era trascorso nello spazio di pochi, incalcolabili minuti secondi.

Lucia fece un passo verso di lui. Parlò, anche lei, come da un tempo fuori del tempo. Ebbero solo il modo di dire insieme, quasi senza meraviglia: « Ligabue, signorina Lucia ». Gli anni non contano, non sono che un'illusione, e forse un inganno. È il cuore che non cambia.

« Ma Ligabue », disse Lucia, e ripeté: « Ma Ligabue ». Ligabue le sfiorò la mano. Lucia gli faceva cenno di entrare. L'ingresso era quasi buio. Si intravedevano degli armadi, uno scaffale di legno pieno di libri. Furono nel tinello. Due finestre davano verso il cielo. Sui davanzali dei vasi di geranio rosa.

Chiusa dapprima in un impaccio timido, tinto di sorpresa, Lucia seduta ad un tavolino di fronte a Ligabue, lo interrogava. Come mai questa visita, perché si era ricordato di lei, si era preso questo disturbo, affrontato il viaggio. I suoi pensieri erano confusi.

« Non vengo da Bologna », disse Ligabue. « Vengo da Modena. Adesso

abito a Modena. Con mia moglie abbiamo un commercio di frutta ».

« Frutta? », diceva Lucia.

« Sì, proprio frutta e verdura, è un buon lavoro ». Così rise per la prima volta.

« Non avrei mai pensato, uno come lei... ».

« Già, uno come me ». E aggiunse con un sorriso di amarezza: « Chiusa l'officina, dovevo pure fare qualcosa. Bisogna vivere. L'officina non c'era più ».

« L'officina », disse Lucia piegando prima il capo, poi volgendo gli occhi fuori dalla finestra.

Ci fu, fra di loro, un momento lungo di silenzio.

« Ma lei, signorina Lucia, vedo che sta bene ». E guardandosi intorno: « Ha una bella casa ».

« Oh, la casa », disse. « Ho la salute e lavoro. I miei genitori stanno bene ».

« E la bambina? Come sta la Nina? », chiese precipitoso Ligabue, quasi senza voler misurare il peso delle parole.

Lucia lo guardò in uno sguardo di serena tenerezza, come di giusta pace.

« Nina? », disse. « Nina sta bene, è una bella bambina ». Solo adesso sembrava che una cosa, un riflesso di acqua passasse rapidissimo nei suoi occhi, scaricandosi dentro le sue labbra. Appoggiò le due mani sul tavolino.

« Nina », ripeté Lucia, « proprio Nina. È una grande cosa, è la mia felicità ».

Il nome della bambina vagava anche sulle labbra un poco asciutte di Ligabue. Come se un filo di vento inesistente avesse asciugato la parte liquida in cui le parole si formano prima di uscire dalla bocca.

Trovò più facile di dire, quasi che le sillabe del nome avessero un peso troppo forte in quel momento: « Sono contento, signorina Lucia », disse, « sono contento che lei abbia trovato la sua felicità. Capisco come dice lei che è una grande cosa ».

Lucia aveva ripreso a guardarlo in silenzio. La sua mente, muovendosi verso un luogo di pensieri che pareva allungato in una lontananza di tempo fatto solo di sentimento, riempiva a poco a poco ogni intervallo della memoria. Sono trapassi che, in un tale stato dell'animo, avvengono con una

rapidità fatta di trasporto, che non si può misurare. Guardava Ligabue in ogni parte visibile del suo corpo. Ma sembrava avere anche raggiunto i contorni e il disegno di una realtà che ormai gli era tutta presente.

Gli occhi e il sentimento risvegliato di Ligabue registravano puntualmente i passaggi di questa corsa della memoria di Lucia.

Difatti credette di coglierla nel punto conclusivo della corsa silenziosa dei pensieri.

« L'officina », disse, « il signor Francesco ». La frase gli si fermò a questi due nomi. Aspettava che la donna completasse il suo pensiero. Glielo leggeva ormai in viso, perché era il medesimo pensiero. Credette perfino di vedere passare sulla fronte e negli occhi di Lucia le immagini vive di questo pensiero. Come quando attraverso i vetri di una finestra si riflettono le figure di una finestra di fronte.

« L'officina », sillabò Lucia con voce limpida. Ripeteva le parole di un sogno, di una favola.

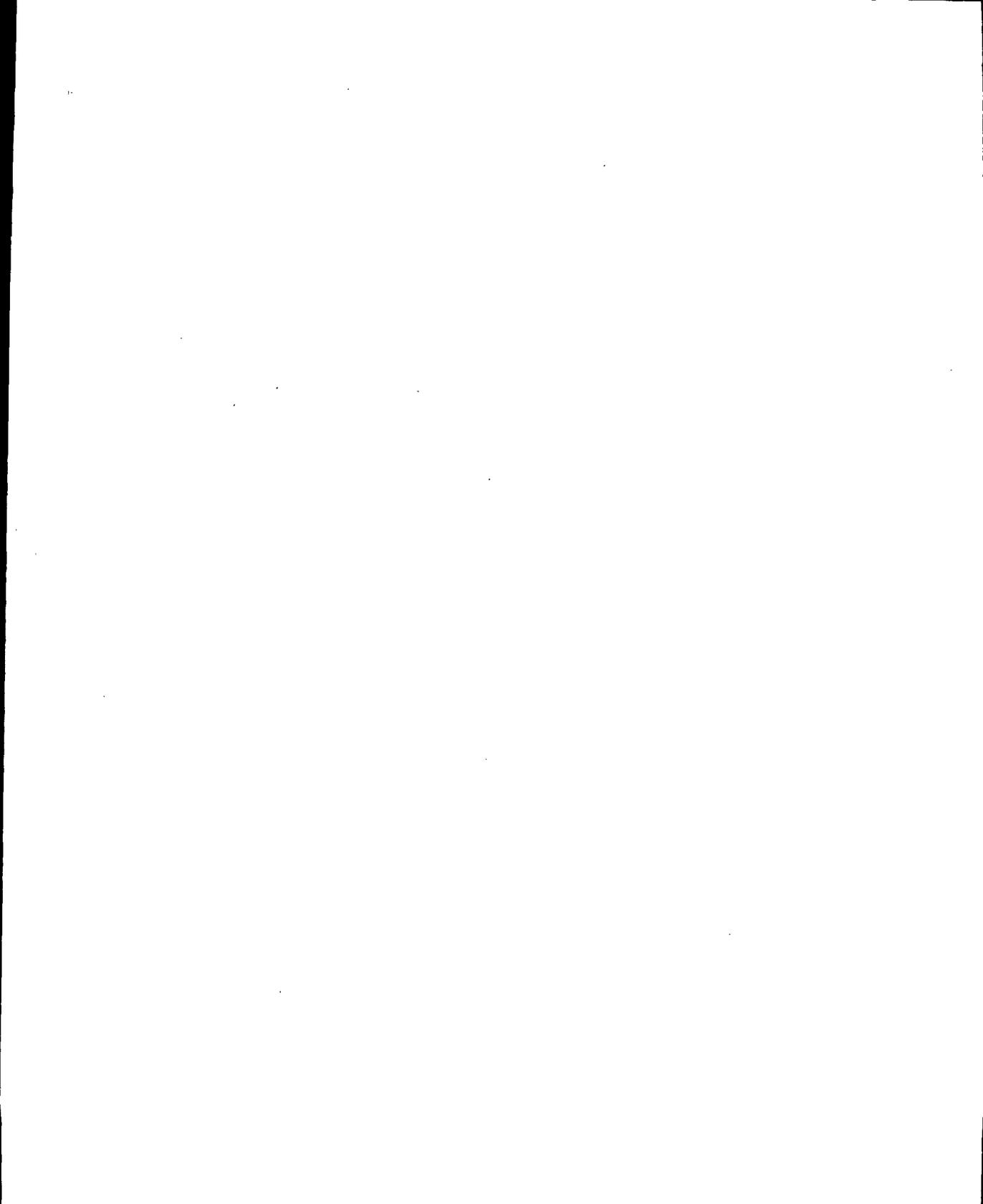
« Francesco lei l'ha conosciuto bene. Francesco le voleva bene. Era solo capace di voler bene agli altri, ma lo faceva con la forza tranquilla del suo animo. Non faceva mai sentire di avere sofferto nella vita. Diceva che nella vita tutto è buono. Credeva nella sincerità di tutti, perché gli uomini li aveva conosciuti solo attraverso il lavoro. Lei, Ligabue, lo può dire. Ma forse non è giusto credere solo nella bontà delle cose. Le cose non dipendono solo da noi. Ma gli altri, tutti gli altri, che cosa gli avranno dato per renderlo contento e tranquillo... ».

Tacque un poco, e sembrò portarsi ad un altro spazio della sua memoria.

« Con lui », riprese, « io ho passato delle ore, dei momenti molto belli. Gli piaceva di accompagnarmi, qualche volta, in brevi passeggiate verso la campagna. Fu il tempo dei vostri lavori a Ravenna. Si andava in bicicletta, anche se era la brutta stagione. Parlava della campagna e delle stagioni. Le piogge d'autunno, il gelo d'inverno. Rientrando in città, andavamo a scaldarci davanti alla stufa di un caffè. Tutto questo pare un sogno. Adesso pare un sogno. Ma prima di arrivare a questo, per me, è stata una cosa orribile. Orribile, caro Ligabue. Poi, è passata. Adesso sono tranquilla. Sono passati tanti anni ».



Giovanni Segantini: *La raccolta del fieno* (1891-1898)



Ligabue, rompendo il suo silenzio, disse: « Lo capisco ».

« Sapevo che lei aveva capito, da allora. Di queste cose non ho mai parlato, con nessuno. Perché, dopo Francesco, non c'era rimasto nessuno, laggiù. Lei è venuto, Ligabue, e per una volta ne ho parlato con lei. Perché non dovevo farlo? È incredibile, però, come la vita passi presto, e le cose finiscano ».

Ligabue sedeva immobile. Le sue risposte erano fatte di silenzio. Mise una mano nella tasca. Ne cavò dei fogli. Erano piegati in quattro. Li posò appena sul tavolo.

« Cosa sono? », disse Lucia.

Ligabue li aprì. Erano i disegni di caldaie costruite da lui nell'officina. Sul volto di Lucia passò una luce di gioia.

« Sono le caldaie », esclamò, « sono le caldaie di Francesco! È una cosa meravigliosa. Grazie di avermi portato questi disegni. È fin troppo bello! ». E con pazienza, con commozione, incominciò a passare le sue dita sui vecchi fogli dell'officina. Li guardava, tornava a guardarli come provasse di rileggere le pagine di lettere sepolte nel tempo.

« Sì, Lucia, sono le nostre caldaie. È tutto quello che a me era rimasto di quegli anni. Anni di grande illusione, si era giovani. Anche Francesco era giovane. È stato come un miracolo. Ma a lei, Lucia, è rimasta una cosa anche più bella... ».

« Nina », disse Lucia con profonda serenità e sicurezza.

« La bambina », disse Ligabue.

E subito dopo: « Mi scusi, Lucia, dov'è Nina? La posso vedere? ».

« Nina è nella camera. Sta facendo i suoi compiti. La chiamo subito ».

Chiamò appena, e dopo un momento una bambina si affacciò dalla porta della camera.

## II.

Della bambina Ligabue non colse dapprima che il contorno. Il disegno di un corpo sottile avvolto di colori chiari, il bianco e l'azzurro. I capelli soprattutto gli dettero il senso della vita che vi era contenuta. Radunati in una treccia che cadeva di fianco sulla spalla. Vide poi la figura intera diritta,

sostenuta da una specie di forza minuta che si scioglieva in una misura di grazia, quel tanto che bastava a farla somigliante alla dolcezza della madre. Ligabue la osservava in silenzio, stando fermo sui piedi, come fosse murato al pavimento. I pensieri impetuosi lo tenevano quasi lontano di lì. Alzò un braccio in un gesto che non poteva calcolare. Aprì la mano grande come a raccogliervi la quantità di commozione che sentiva venirsi incontro dalla presenza della bambina e di Lucia.

Lucia avvicinandosi alla figliola disse sottovoce: « Questo, Nina, è il nostro amico Ligabue ». Poi aggiunse: « È un vecchio amico che ci vuol bene ».

Nina avanzò di qualche passo. Stese la mano. Ligabue la prese nel suo palmo, quasi senza stringerla. La tenne così qualche momento, con immenso timore, come si tiene un fiore immeritato.

Ma si riprese. Alzò il capo e il busto forte e alto.

Riuscì a dire le prime parole. « Signorina », disse piano « sono molto, contento ».

« La chiami Nina », disse Lucia col viso avvolto di rossore. « È mia figlia, Ligabue ».

Ligabue trovò il coraggio di parlare. « Nina », disse, « ha ragione la sua mamma. Io e la sua mamma siamo dei vecchi amici. Ci conosciamo da molto tempo... ».

« Ma io, signor Ligabue, non lo conoscevo ». La sua voce era limpida e sicura. Mandò uno sguardo dritto al volto di Ligabue. « Proprio non lo conoscevo ». Sembrò ripetere le parole come per convincersi della verità di quello che diceva. Tenendo fermi gli occhi sul volto di Ligabue voleva dare maggior forza a questa semplice verità. Parlava come parla una donna. E si rivolse con tranquilla serenità a guardare la madre.

« Può darsi, anzi è proprio così ». Lucia parlò come rivolta a se stessa, oppure ad un luogo che non era lì dentro. « Non ricordo, gli anni sono stati così lunghi e vuoti. Di vero, vicino a me, non c'era che questa figliola ». Madre e figlia ebbero insieme un sorriso di affetto. Le tre persone, le due donne e Ligabue, erano ferme al centro della camera. Fra di loro erano ancora aperti i disegni, che Ligabue aveva posto sul tavolo. Una sorta di impaccio era in tutti.

« Ligabue, si sieda un poco ». Ligabue ringraziò col capo. Allungò la mano verso i disegni delle macchine. Alzando il capo si avvide che Nina era vicina al tavolo. Dall'alto del suo piccolo viso taceva in attesa di qualcosa.

« Questi disegni », disse, « sono delle cose. Nina, non rida, sono cose importanti ». Lucia ascoltava non avendo ancora dissipato il lieve rossore venuto in principio. Ligabue avrebbe voluto mettere insieme delle idee da poter comunicare alla bambina. Si sentiva intenerito ma anche preoccupato. Si ricordò di quando, al tempo della guerra, rientrato al posto di comando, in una buca di camminamento, riassumeva al superiore i particolari di una azione compiuta. Allora lo faceva in uno stato di allegria e subito di noia per lo sciupio incosciente di tanta forza, di tanto assurdo coraggio. Ma adesso stentava a ritrovare i segni del coraggio e della forza umana. Forse parlava dei momenti di un sogno.

« Questi disegni », riprese, « sono i disegni di macchine. Sono delle grandi caldaie che si facevano in una piccola officina. Io, Nina, le mettevo insieme. Gli davo la vita perché vivessero. Ma qualcuno le aveva disegnate. Aveva pensato, prima di me, come dovevano vivere. Non era una cosa poi tanto semplice... ». Lo disse sorridendo in un modo in cui riaffioravano la fatica e il coraggio di quell'azione. Così ci si ricorda delle ore in cui un uomo ha speso il meglio di sé.

« Erano solo delle grandi caldaie. Delle macchine di ferro. Tu non puoi sapere, Nina... ma dentro questo peso di ferro che passava fra le mie mani, che io' costringevo a prendere una forma, bada: una forma perfetta come un'idea, sentivo che vibrava un pensiero di speranza... la speranza di chi le aveva pensate. Dovevo, da operaio, da povero strumento, non deludere questa speranza ».

La bambina lo interruppe, calma: « Ma, signor Ligabue, chi le aveva disegnate, chi le aveva pensate? Uno che era molto bravo, forse... ».

« Molto bravo, Nina », gli occhi di Ligabue si alzarono su Lucia che ascoltava presso la figliola. Un rivolo di emozione corse fra loro due, come fossero investiti da un vento improvviso.

« Lei », riprese la bambina, « lei lavorava in un'officina. Ma dov'era l'officina? ».

« A Bologna », pronunciò repentinamente la madre. « Era l'officina Mantovani ». Sembrò aver dato fondo ad ogni risorsa del sentimento, di una residua resistenza.

Ligabue aveva il viso sui disegni.

« Tu, Nina », disse adagio, « tu non hai mai sentito questo nome? ».

« Non l'ho mai sentito », rispose Nina. E rivolta alla madre: « Vero, mamma, non l'ho mai sentito ». Poi aggiunse, sempre con gli occhi alla madre: « Tu forse, mamma, lo conoscevi. Il signor Ligabue ha portato qui questi disegni... ».

« Sì, sapevo delle caldaie... e dell'officina ». Vi fu un attimo di silenzio sospeso che sembrava andarsi a collocare tutto sotto il soffitto della stanza.

« La tua mamma, Nina, conosceva il signor Mantovani... si erano conosciuti. Per questo io conosco anche la tua mamma. Ti ho detto che siamo vecchi amici... ».

« Capisco », disse solo la figliola. Ma aggiunse subito in un sorriso senza impaccio: « È bello che lei, signor Ligabue, sia venuto a trovarci. La mamma ne sarà molto contenta ».

« Sì, cara, è stata una bella cosa. Ligabue mi ha portato il ricordo di Bologna, quando ero giovane. È stato molto gentile a ricordarsi di quegli anni ».

Nina fece l'atto di muoversi. Forse per ritornare nella sua camera. Si voltò un momento verso la madre.

« Ma tu, mamma, saresti contenta di ritornare a Bologna? ». Ligabue teneva il volto affondato nel tavolo. Lucia, divenuta impassibile, quasi impietrita di lontananza, scandì lentamente: « Non credo », disse. « Perché dovrei ritornare in una città che non è più mia. Dove non c'è più niente ».

« Niente? », mormorò Ligabue.

« Niente, caro Ligabue ». E rivolta alla figliola: « Nina », disse, « tu dovrai ritornare di là per i tuoi compiti. Verrai dopo a salutare il signor Ligabue ».

Ligabue cavò le sigarette dalla tasca. Alzò il pacchetto mostrandolo a Lucia. « Mi permette, Lucia. Ho questo vizio... ».

Lucia sorrise, andò a prendere un piattino dal ripiano della credenza. Lo

avvicinò a Ligabue. « Posso darle un poco di caffè, le farà bene. Anzi lo prenderemo insieme ».

Ligabue la guardò in silenzio, con tenerezza confusa. Accese la sigaretta.

Era restato solo nella camera. Osservò ancora i mobili, le cose intorno. Spiravano un'aria di pace, di tranquillità messa insieme briciola a briciola. C'erano i segni di una famiglia. Guardò fuori dalla finestra. Gli alberi del viale si alzavano coi loro rami di foglie, indifferenti. Vide il pezzo di cielo in alto. Un uccello, piccolo, lo forava, sparendo subito. La visione delle cose fuori dalla stanza non lo interessava. Piuttosto gli mettevano un poco di inquietudine, di timore. Sono, difatti, le cose che si incontrano ed esistono da ogni parte. Non facevano parte del suo sentimento.

Lucia rientrò col caffè. Recava la caffettiera, le due tazzine e il resto. Stavano in un vassoietto di legno decorato, verso il bordo, di minuscoli fiori rossi. Scostò appena i disegni aperti sul tavolo, per trovare posto al vassoio. Sedette di fronte a Ligabue, voltando le spalle alla finestra. Versò il caffè nelle tazzine.

« Sono contento, Lucia », disse Ligabue, « sono contento di questa sua vita tranquilla ».

« Tranquilla? Sì, può dire tranquilla. Del resto non ho altro, ma mi basta ».

« Le basta? ».

« Certamente. Fuori, nel mondo c'è un muro alto, alzato intorno a me. Perché dovrei pensare a passarlo? ».

« Non so », disse Ligabue.

« Dietro quel muro c'è solo della tristezza. E io non voglio, Ligabue, non voglio più andare incontro alla tristezza. L'ho vista in faccia, è molto brutta. Ho ricominciato a vivere, perché la mia bambina è cresciuta. In lei, Ligabue, c'è tutto quello di bello che avevo conosciuto, e che sembrava finito. Adesso è tornato al mondo in un altro modo... ».

« In un altro modo? », disse piano Ligabue.

« Sì, nel ricordo. Un ricordo meraviglioso. Io sono stata felice, non saprà mai come. Era la sola felicità che può toccare a una donna. Lei dovrebbe capirlo... ».

« Lo capisco », mormorò Ligabue.

« Non desidero più altro. È stato un miracolo. Mi ha lasciato questa figlia, la mia, la nostra Nina... ».

Ligabue volle accendere un'altra sigaretta. L'aveva accesa a rovescio. Rise, sorrisero insieme.

« Ma adesso? », provò di dire Ligabue.

« Adesso tutto è a posto. Io e Nina possiamo essere felici ancora, forse in un altro modo. Ma felici ».

Ligabue aveva spento, soprapensiero, con gesto distratto, la sigaretta nel piattino.

« Ma allora », scandì con lentezza Ligabue, « allora è vero... lei è decisa a restare per sempre qui? ».

« Non ho altro da fare. La vita è quella che è. Io e la vita, Ligabue, dobbiamo stare insieme. Ci siamo capite... È stato doloroso, ma non c'era altro da fare. Altro da fare! ».

Ascoltando queste parole, Ligabue aveva incominciato a radunare i suoi disegni. Prese a piegarli con cura. Ne fece un pacchetto. Vi posò sopra la mano.

« Bene », disse, e ripeté: « Bene ». Poi aggiunse: « Io devo restare a Brescia per qualche affare. Se non disturbo, Lucia, vorrei ripassare da lei. Le dispiace? ».

« Mi fa piacere, Ligabue. Lei è il nostro amico, l'ultimo di quando ero giovane. Perché sono stata giovane anch'io una volta... ».

Ligabue le prese una mano. Si guardarono come avessero gli occhi a un tempo immensamente lontano.

« Ora chiamo Nina, che venga a salutarla ».

### III.

Quando Ligabue uscì dalla casa di Lucia incominciava a far sera. Aveva perduto il senso delle ore. Del resto non gli interessava di guardare l'orologio. Gli premeva piuttosto di tenere in vita quello spazio di tempo trascorso nella casa di Lucia. Vi si era fermato per un'ora o di più? Non sapeva dirlo. Erano stati dei minuti lunghissimi che messi insieme formavano uno spessore, una massa, un blocco unico e inscindibile di sentimenti. I senti-

menti, non si possono misurare, non hanno rapporto con le lancette dell'orologio. Un orologio non può contenere una vita intera. Un uomo vive come camminando dentro il mare. Cammina senza fermarsi, l'acqua gli arriva ai fianchi, o più su, fin quasi al petto. La riva non si raggiungerà mai. Ma non gli passerà per la mente di chiedersi quanta acqua c'è nel mare. I sentimenti che circondavano l'anima e il corpo di Ligabue erano un'acqua senza fine; eppure avvertiva che era un mare fatto di goccioline innumerevoli.

Il tempo, il mare, l'acqua, egli vi camminava dentro e non poteva fermarsi.

Avvertì che la gente gli passava vicino. Tutti dovevano andare da qualche parte, verso una meta anche di poco conto. Ma un punto, un luogo dove dirigersi dovevano averlo. Vide con la coda dell'occhio strade che si aprivano una nell'altra. Piazze fiancheggiate di alti palazzi. Monotone file di finestre specchianti nella luce del tramonto. Negozi e negozi ostruiti di cose che non conosceva. I negozi poco per volta si illuminavano tutti. Sembrava una festa di luci. Più andava avanti così alla cieca, senza scopo, e più le sue gambe chiedevano di camminare.

Camminando portato da una forza priva di motivo: quella di una macchina che continua a girare inutilmente quando l'interruttore è stato chiuso, il suo pensiero per fortuna si era bloccato, così andava leggero, agile, volante, quasi inesistente di vita interna. Non provava dolore, né smarrimento. Era come felice di non esistere.

Si arrestò alla scritta rossa luminosa di un ristorante. Consumò il pasto, chiese di un albergo. Era al piano di sopra. Si infilò nella camera, si buttò sul letto. Svegliandosi la mattina trovò la lampada ancora accesa. Guardò l'orologio, erano le sette, l'ora di andare al lavoro. Si accorse di non avere caricato l'orologio la sera prima. Prese a caricarlo, adagio, gustando il ronzio della macchinetta. Incominciò a vestirsi. Si ricordò che, sul bordo di una gamba dei pantaloni, sporgeva un filo che si era staccato. Lo strappò con attenzione. Non aveva fretta. Fu pronto che erano le otto.

« È abbastanza presto », pensò. « Andrò in giro, vedrò la città. È una bella città, ci sono tante cose da vedere. Vado a spasso, come uno che non ha niente da fare ». E subito aggiunse: « Cosa avrei da fare? ». Gli passò come la luce di fulmine il pensiero di Lucia. Allora comprese di colpo che la

giornata poteva avere uno scopo. E quale scopo, se lo avesse affrontato. Avvertì che ogni parte del suo corpo, la testa, le gambe, le mani erano al loro posto. La macchina, quel giorno, poteva funzionare a dovere. Bastava solo un poco d'olio negli ingranaggi. « Ma che razza d'olio sarà », e rise alla meglio fra sé.

Le strade erano percorse di gente. Non meno della sera prima. Belle cose erano da ogni parte. Un senso come se tutti stessero bene, e fossero sicuri di sé. Imboccò strade in salita, altre in discesa. Automobili andavano tranquille. Fu attirato dai nomi di ditte sui fianchi di grossi autofurgoni. Gli pareva di averli già notati dalle sue parti. A Modena. « Qui », concluse, « le cose devono andare bene ». Notò un giardino pubblico, ma vi girò attorno, senza entrarvi. Sentiva il bisogno di camminare.

Così, a poco a poco, si presentarono alla mente le cose del giorno prima. Si sentiva in grado di accoglierle tutte. Solo bisognava mettere un poco d'ordine in queste cose.

Erano avvenute, precise, staccate ma poi unite fra di loro.

... La bambina, diceva, va bene. Ma Lucia? Lucia non è più quella di una volta. Del resto, è giusto. Dodici, tredici anni sono una cosa lunga. Ma perché, allora, a me non sembra così lunga? Il caso, pensò, è molto diverso. Per me è stato solo un grande salto. È come se gli anni non fossero passati. Dal giorno poi che vidi, che parlai con Antonio Mantovani la distanza del tempo si era annullata, tutto si era saldato insieme. Il passato e oggi. Era tutta questione di un minuto da stringere nella mia mano. Lucia, Francesco Mantovani... È una cosa, una storia dove io sono stato dentro, e Lucia è il punto fermo, è il centro di quella storia. Finiti i Mantovani, finita la mia parte nell'officina, una parte grande, Dio buono. Ma la ragione della mia vita allora? Non sono un uomo come gli altri. La fatica fin da bambino insieme con la mancanza, non so, di un calore, fosse anche un calore animale. Al mio paese, molti da ragazzi fanno gli stallieri. Vivono fra i cavalli. Dev'essere qualcosa che finisce con l'affetto. Ma io? Trافلة, magli, forni di fonderia. Conoscevo al tatto la ghisa come gli altri la terra del campo, la scorza degli alberi. Le mie mani toccavano il freddo del ferro, il ruvido della ghisa. Finché, finché è venuta un'altra età. Fatto operaio ho incominciato a strin-

gere morse e martelli, gambe di cesoie. Ma il resto, il resto che pure deve esserci nella vita? Qualcosa di tenero, che domanda dell'affetto... È stata, da allora, una corsa come quella dell'orso dentro la gabbia. Girare sempre in tondo. La gabbia era l'officina. Si rispettavano solo le mie unghie, le mie mani che sanno piegare un foglio di lamiera...

Camminava adesso per una strada larga, luminosa di case silenziose, pulite. Tutte le porte sbarrate con i grossi pomoli di ottone al centro. Targhe di smalto portavano il nome della gente. Si sentì davanti a quei luoghi di riposo, di sicurezza familiare, veramente solo. Solo con le sue scarpe solide, la sua giacca ampia dalle grandi tasche. Di sicuro, di veramente suo non aveva che due gambe e due mani.

Questa fantasia di prima mattina non durò a lungo. Una immagine, un nome lo colsero all'improvviso, quasi il rovescio di quella fantasia. Erano l'immagine, il nome di Lucia tenuti fino allora lontani con una specie di timore. Ma Lucia era la grande causa della sua inquietudine sempre presente, della sua nuova forza ritornata col mattino di sole.

... Io, io devo salvare qualcosa di molto grande. Solo io posso farlo. Lucia. Lucia s'è allontanata con la sua bambina. Lei crede che questo basti. Può bastare a lei. Ma gli altri? Francesco e io. La bambina, Francesco gliel'ha lasciata, come si lascia una cosa in consegna, ma non è solo di Lucia... La bambina è venuta al mondo, non so, forse da un sogno, da un'ambizione di continuare la vita di altri uomini, in un luogo, in un'epoca che era di grandezza, di speranza immensa... Era, è vero, un'officina, solo un'officina. Ma dentro c'era una volontà, la capacità, il coraggio di conquistare qualcosa spendendo il sangue, la fatica, ora per ora. Per giorni, per anni interi. Lucia, diciamo la verità, ha fatto la sua parte. È stata una donna, ha dato per l'impresa la sua gioventù. Per Francesco è stato il momento di un sogno. Dopo il sogno viene la realtà. La realtà è di tutti, è anche di quelli che hanno indovinato il sogno fatto da uno solo. La realtà incomincia con la vita degli altri. Gli altri dicono: — Senza di me non avresti fatto quel tuo sogno —. Può darsi che quel sogno continui in altro modo anche per gli altri. Solo che il sogno per gli altri è diventato una realtà...

... Io dico queste parole difficili. Forse non sono le mie, leavrò lette in un giornale. Ma qui mi servono e forse danno il senso di quello che uno, più bravo, dovrebbe dire per me. La verità è questa, che mi trovo come davanti, come dentro lo schema di un disegno. Devo stare lì dentro, non c'è altra strada. I punti, gli angoli del disegno si chiamano Francesco, Lucia, la bambina. In alto sul foglio c'era un altro nome che si è cancellato. Non serviva al mio lavoro. Un lavoro speciale che è quasi come la cosa chiamata destino. Perché uno, un operaio come Ligabue Luigi non deve portare in fondo questo lavoro?... Gigi, Gigi adopera la tua testa e sta' calmo. Stare calmo. Ho passato tante cose. Ma la guerra, portare fuori gli uomini che non volevano morire, in confronto era uno scherzo. Li chiamavo con bestemmie e ridevo... Ma adesso non ho più voglia di ridere. Un uomo vecchio non deve ridere...

Si trovò per una strada che non aveva mai visto. Era come tutte le altre. Dei bambini correvano da un marciapiede all'altro. Donne dalle finestre li chiamavano. Era come un ronzio, una diffusa musica di vita che sorgeva da tutta la città. Mancava solo che da qualche parte si udisse, in lontananza, un suono di campane.

Ligabue si sentì in questa vasta armonia di cose, di speranze, di esistenze veramente solo. Uomo rimasto solo. A cosa gli servono le mani potenti, le braccia instancabili, la testa con una volontà disperata come un chiodo piantato nel sasso?

Affondando una mano nella tasca della giacca avvertì fra le dita la presenza del viluppo dei suoi vecchi disegni. Avrebbe pianto se fosse stata cosa per lui possibile. Camminava adagio. Aprì la bocca quanto era grande per inghiottire una quantità di aria fresca vasta come la sua tristezza. Se la sentì calare dentro, spandersi in ogni parte del corpo che gli bruciava.

Provò di parlare. Pronunciò ad alta voce alcune parole. « Cosa mi rimane », disse, « cosa mi rimane ». Un bambinello che gli passava vicino, si voltò a guardarlo senza capire.

... E cosa ho avuto io? Del resto non sapevo cosa volere. Gli uomini parlano sempre di felicità. Non sapevo perché avrei dovuto cercarla. Che cosa ne avrei fatto? Forse l'avrei sciupata con queste mie mani troppo grandi. Qualche volta l'ho immaginata negli altri. Piuttosto un bisogno di fare con

queste mani e forse con il cuore delle cose straordinarie. Da giovane era un'ambizione, poi fu il pensiero fanatico di essere più bravo di tutti. Scoprivo la meraviglia in faccia a quelli che mi stavano vicini. Essi erano felici di quello che io, io solo, sapevo fare. Ma io non ne ero contento. Così mentre io inventavo, davo vita a queste cose, che erano senza sentimenti, il sentimento nasce nell'animo di altri, che potevano dar vita a se stessi e a qualcosa di più... La bambina di Lucia, questa è cosa buona. Io non saprei, non ho mai saputo. Dentro di me la bontà è rimasta in un angolo, non mi ha neppure fatto felice... Il sole veniva, passava, e io non me ne accorgevo, in fondo ad un'officina...

Ritrovò senza fretta la strada del ristorante. Sedette e ordinò la colazione. Chiese del vino, del migliore. « Il migliore », disse il cameriere, « è quello di Verona ». « Bene, benone », disse. « Vada per il vino di Verona ». L'orologio a muro suonò il tocco. « C'è tempo », si disse. « Vado da loro più tardi, quando non disturbo ». Goccio a goccio vuotò il fiasco di vino di Verona.

#### IV.

Quando uscì dal ristorante avvertì un peso enorme nelle gambe. Erano divenute di sasso. Ovvero come quando si cola del piombo fuso dentro una canna di ferro per piegarla, come gamba dura d'artrite, in una doppia curva. Ridurla in forma di sifone da applicare in testa ad una caldaia. Non sono più un tubo né una gamba, ma un arto morto di volontà. La volontà doveva essere nella sua mente, ma anche questa non rispondeva, colma di una sostanza inerte ed estranea, che è solo la disperazione nell'uomo. Portava in giro la sua vecchia testa come trasportasse, sul collo, la valigia lasciatagli da uno incontrato alla stazione. Si preoccupava di non farlo vedere.

Si sentiva veramente un personaggio inutile, così ridicolo da provarne perfino pietà. Vagò a lungo per le strade. Quasi cercava per un istinto di umiliazione, per un bisogno di sentire fino in fondo la sua debolezza, la sua paura, la viltà, le strade che sapeva che portavano lontano dalla casa di Lucia. Provò piacere di questi sentimenti che si agitavano nel corpo, che aumentavano il senso del suo disprezzo per se stesso. Disse a fior di labbro:

« Sono un povero uomo ». Questo riconoscimento, espresso con tanta sincerità, come una liberazione, come una spinta verso l'ignoto delle cose, gli giovò almeno a scatenare la furia della disperazione, entro cui crollavano non solo i progetti ma le briciole dei pensieri. I motivi di una ragione folle.

Camminava come dentro una tempesta. Alberi, distanti e silenziosi, erano nei viali. Ma egli aveva intrapreso l'attraversamento di boschi interi, e doveva, per farsi strada, spezzare di continuo grandi quantità di rami che gli impedivano di passare. Li strappava con forza dal tronco. Li calpestava per andare avanti. Avvertiva il freddo delle foglie che sfioravano l'estremità delle gambe, sopra le scarpe. L'impronta dei piedi rimaneva sul terreno, umido come per una pioggia recente. In quel folto di boschi l'umidità doveva durare a lungo. Il sole non vi penetrava. La lotta sostenuta era ansiosa e cieca. A momenti, l'impeto del combattimento lo illudeva in un ritorno di tutte le sue forze. Pensava: « Io sono ancora un uomo, non possono abbattermi, non è mai successo. Gigi », diceva, « Gigi abbi coraggio, devi essere un uomo ». Ma le braccia gli dolevano, lo avvertiva come avesse subito colpi furiosi nei suoi muscoli di ferro. Quanto poteva durare questo sgomento? La strada dentro l'intrico boscoso gli si apriva, era quasi aperta, e adesso procedeva come attraverso un corridoio vegetale dove filtravano le prime luci. Gli alberi, spogliati dei rami, gli apparivano quasi in forma umana. Credette di trovarsi davanti ad una radura, uno spiazzo aperto. Alzò gli occhi in alto. In alto splendeva il cielo infinitamente tranquillo, pieno di serenità.

Si guardò le mani, spalancate, come a cercarvi le tracce della lotta di poco prima con l'inferno dei tronchi, dei rami del bosco attraversato combattendo. Le mani erano pulite e intatte, non recavano segni di sorta. Le odorò una per volta. Non odoravano di scorza, di verde, di resina. E allora il bosco? E tutta quella lotta tremenda? « Una mia fantasia », si disse. « Adesso è passato tutto. Sono il solito Ligabue ».

Si ripeté il proprio nome, poi una parola gli venne sulla bocca: « Lucia... ». Questo gli fece male. Provò una grande sete in gola. « È stato il fiasco di vino », pensò. E desiderò un bicchiere di acqua. L'avrebbe trovata a casa di Lucia. Doveva andarci.

Forse Lucia lo attendeva. Le aveva detto che sarebbe ritornato a trovarla.

Le donne non dimenticano niente. Tutto passa dentro il loro animo, va a collocarsi in un luogo destinato. Lì rimane come a dormire, fino a quando la donna deciderà di giudicarla. È questione di tempo.

Ma come lo aspettava Lucia? E lui, cosa avrebbe detto a Lucia?

Pensò, al solito, all'officina. Ma il discorso dell'officina, con quello che in fondo aveva di inestricabile, a questo punto confuso per lui stesso, gli pareva come una favola da raccontare ad un bambino o ad un vecchio senza speranza come era lui. L'officina, le caldaie, il lavoro compiuto, inventato con la sua fantasia, e con la sua sprofondata tristezza di uomo solo, per i Mantovani, tutto bene. Ma poi a cosa servono queste favole fuori del mondo?

Le cose avvenute fra gli esseri umani durano solo se da esse emana il caldo del sangue, se in bocca riescono a mettere il sapore della vita. La vita con le parole, con l'urto della passione. Caldaie, caldaie, sempre le caldaie... Ma Ligabue aveva avuto in cuore un'ansia, un bisogno d'amore. L'amore è una cosa che fa stringere due esseri insieme. Li fa ridere e piangere, li fa sragionare e chiedere l'un l'altro l'impossibile. Essi lo credono possibile perché si amano e sono come un corpo solo. Ma chi nella vita ha raccolto l'impeto d'amore, l'aspirazione di tenerezza che era in lui, lui Ligabue Luigi? « Cosa hai stretto, povero disgraziato? », si diceva. « Stavi nell'ombra della felicità degli altri... Dio Santo, è possibile, è giusto tutto questo? Non è giusto. E io, allora, devo crepare come il vecchio cavallo nella stalla che nauseato di biada e di paglia sogna nella sua stanchezza delle corse compiute, della fatica fatta. Neanche al macello mi vorranno prendere. Neppure la pelle è più buona da vendere. Senza pelo, divenuta solo cartone... ».

Vedeva, in un incerto pensiero, gli occhi di Lucia, la sua bella bocca. Il movimento, l'atto delle braccia mentre si aggiustava una ciocca di capelli sul capo. Quando vi spingeva dentro il pettine che si era sollevato. Teneva la testa alta come a misurare la distanza del destino. Si sentiva sicura di sé. Le volte che si era trovato in treno con lei, quando Lucia era in cammino per raggiungere Francesco, che l'aspettava alla stazione. Poi andavano via da soli. Francesco la teneva per il braccio, e lei si lasciava portare. Fra di loro viveva l'amore. Una donna col suo uomo. Che grande cosa! « Ma chi le ha conosciute queste cose? Anche se era un sogno doveva essere straordinario... Io non ne so nulla ».

Ligabue non riusciva a districarsi da questi pensieri di cui sentiva la tremenda inconclusione. Uscire da questi, in modo assoluto, era più doloroso, più spaventoso che non uscire dal groviglio vegetale, ma in fondo solo di lotta umana, dove occorrevano forze fisiche, uscire dal bosco immaginato e affrontato con lo strazio del proprio corpo, il bosco infernale attraversato per giungere fin qui. Questo invece era un bosco di natura mai immaginata, mai sospettata dalla sua coscienza di uomo.

... Perché sempre Lucia, sempre Lucia doveva essere, da adesso, la causa più vera, penosa come un castigo, del suo nuovo tormento? Troppo lo schiacciava in questo momento il ricordo, anzi la realtà sentimentale di Lucia. Era un pensiero da spaventarla, che metteva in luce qualcosa come un'angoscia umiliante, un genere di terrore che annientava ogni sua capacità di giudicare, di vedere nei propri sentimenti. Maledetti sentimenti! Pensieri troppo forti per la costituzione della sua coscienza, dove possono combattere ragioni materiali, diritte come spade, pesanti come colpi di mazza sul capo, ma dove il suo corpo di sangue violento, di carne fusa nel metallo della fatica, i suoi grandi muscoli, le gambe, le mani potenti, il suo viso duro come sasso, sentivano di affondare come in un pantano sinistro, un'acqua densa quasi di vergogna. Forse gli tremavano le gambe, come ad un bambino o un vecchio, che all'improvviso s'è trovato davanti gli occhi mortali della verità... « Ma quale verità, per uno che non ne conosceva il fondo agghiacciante? La sola verità è quella che capisco adesso. E mi fa paura ».

Si trovò alla porta della casa di Lucia.

L'accoglienza fu quella cordiale della vigilia. Si sedettero, dapprima senza parole, al solito tavolo. Lucia, in apparenza serena e anzi sorridente all'impaccio confuso di Ligabue, ruppe con semplicità il breve silenzio.

« Cosa mi racconta di bello, Gigi? Ha sbrigato le sue cose in città? Ha visto la città, le piace, Gigi? ».

Ligabue provò di rispondere. Incespicava. Non trovava la strada. Le mani poste sul tavolo dovevano, povere mani, dargli l'animo di parlare. Le lunghe dita immobili come di legno.

« Sì, sì », disse, « ho fatto qualcosa... Ho visto la città, belle strade, bei palazzi... Una città moderna. I negozi, la gente. Tutti molto gentili... ».

« Sono contenta per lei. Pensa di ripartire presto? ».

« Già, già, devo ripartire ».

« Va a Modena. E capita qualche volta a Bologna. È tanto vicina per lei ».

« Sì, sì. Arrivo spesso a Bologna. Per il mio lavoro, capisce. Per i mercati ».

Alzò gli occhi, già divenuti di vetro, di gelo, sul viso di Lucia.

« I mercati, è vero. Ma mi dica, Lucia, cosa pensa di me? Sono venuto qui... ».

La risposta fu pronta, partì simile a freccia.

« Ma, Gigi, io penso che lei è un buon amico. S'è disturbato, è venuto a trovarci. Del resto », aggiunse come in istato di decisa difesa, « del resto, il povero Francesco era tanto per lei... ».

« Proprio così », pronunciò l'uomo sentendosi le mascelle improvvisamente indurite. Aveva ricevuto in pieno le ultime parole. Un'arsura atroce in gola.

« A proposito, Lucia. Può darmi un poco d'acqua? ».

« Ma certo. La porto subito ».

Ritornò dopo un momento con un bicchiere d'acqua.

« Voleva un poco di caffè, Gigi? ».

« Grazie », mormorò appena Ligabue. « Non importa ».

Bevette il bicchiere d'acqua. Credette di avere trovato un poco di forza nell'apertura medesima della propria ferita.

« Ma lei, Lucia, non pensa proprio di ritornare a Bologna, magari per un poco... ».

« Per un poco? Non saprei. Il viaggio, di qui, è scomodo. La bambina deve studiare. Io ho il mio lavoro. Nelle vacanze, per le mie ferie, andiamo a riposarci in montagna. Ci sono posti molto belli ».

Ligabue aveva ritirato le mani dal tavolo. Accese una sigaretta. Lucia si alzò per mettergli davanti il piattino per la cenere. Ligabue ringraziò con un cenno.

« Ma Bologna », parlava con la voce che gli usciva come uno spasimo dal petto. « Ma Bologna, è proprio finita per lei... Lucia? ».

« Finita. Si dice così di una cosa che è morta ».

« Tutto è morto? », sillabò con fatica Ligabue.

« Non tutto, Gigi. Quello che vive ancora di Bologna è qui, solo qui ». Alzò il braccio a indicare la porta della camera di Nina.

« Ho capito », disse lentamente Ligabue. « Ha ragione lei, Lucia ». Dopo subito aggiunse: « Non c'è altro ».

Lucia parlò ancora della figliola. Disse che era uscita per una lezione. Passò ancora qualche tempo. Venivano dalla strada i gridi di ragazzi. Giuocavano calciando un pallone. Gigi si congedò, chiedendo scusa per il disturbo. Lucia si schermì, nuovamente affettuosa.

Sulla porta di casa si strinsero la mano.

« Tanti buoni auguri. E sia felice, Lucia. Sia felice ».

Dalla prima scala si volse ancora a salutare. Quando fu fuori, affondò le mani nelle tasche. Sentì, dentro le dita, il pacchetto, l'involto dei disegni. Avvertì come un brivido di freddo.

## ERMETISMO ISPANOAMERICANO

La recente, e meno recente, poesia ispanoamericana confonde in un ardente e screziato crogiuolo le ispirazioni, i climi, i timbri più diversi. In essa v'è posto, a lato di più pacate e assaporabili oasi (un Lugones, una Mistral, un Borges, un Carrera Andrade, un Cuadra), per inediti deliri, personalissimi estremi della sensibilità e dell'espressione: il Darío notturno, Ramón López Velarde, il gigantesco Vallejo, Neruda; per le temerarie escursioni dai confini del noto compiute, in differenti momenti della sua storia, da Alfonso Cortés, Nicanor Parra, Miguel Arteche. S'è citato abbastanza a caso, per dire come dall'America poetica di lingua spagnola ci si possa aspettare di tutto. Anche, ed è quanto qui interessa, un'avventura lirica che per intensità e rigore, e per la coesione del gruppo di poeti che l'ha vissuta, richiama in qualche modo quella dell'ermetismo fiorentino. Il luogo di questa sorprendente avventura è stato Cuba; il tempo, gli anni fra il '36 e la rivoluzione, soprattutto, sebbene quel discorso poetico non sia finito con essa.

Quando si parla di poesia cubana, non si può non ricordare il soggiorno nell'isola di Juan Ramón Jiménez, che lasciata nel 1936 la Spagna non vi farà più ritorno. La presenza di quel magico suscitatore e orientatore della sensibilità poetica ebbe importanza decisiva: fu la pietra di paragone alla quale gli ingegni si affinarono, quando non si rivelarono, seppure per prendere poi strade personali. Mediatore tra l'influenza di J. R. Jiménez e le giovani intelligenze cubane fu José Lezama Lima, per il quale non è troppo fare il nome di Mallarmé o, più direttamente, quello di Góngora. Acuto interprete del momento poetico nel *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, fondatore fra il '37 e il '44 di riviste (« Verbum », « Espuela de plata », « Nadie parecía », l'indispensabile « Orígenes ») nelle quali si avverte la presenza della migliore cultura europea; poeta di profondo e severo magistero la cui opera è, per Octavio Paz, un oceano di forme che contiene e anticipa tutti i linguaggi, tutti gli stili. Simbolismo, surrealismo, barocco, ermetismo, sono appena nomi nell'agitato mare che palpita con solennità liturgica nelle sue pagine, dove la parola riceve l'investitura di un prestigio, di una sontuosità, che rammentano il Luzi di *Un brindisi* o di *Quaderno gotico*: ricorderemo del cubano, nato nel 1910, l'emblematico *Muerte de Narciso*, del '37. La poesia

di Lezama Lima si pone come conoscenza assoluta, non mediata; memorabili in essa le definizioni, delle quali si potrebbe fare un'antologia:

*La perfezione che muore in ginocchio,  
Freccia e distanza sogna il suo rumore,  
Notte insulare: giardini invisibili,  
Così la freccia i suoi silenzi muove.*

\* \* \*

« Alle belle variazioni intorno all'elegia, alla rosa, alla statua — scrive Cintio Vitier, coscienza critica della generazione di "Orígenes" — succede tra noi un salto verso più drammatiche variazioni intorno alla favola, al destino, alla sostanza... Una poesia di deliquio cede a una poesia di penetrazione... L'intimismo esteticista s'apre all'avventura metafisica o mistica, e pertanto spesso ermetica ». La poesia cubana, da questo momento, medita se stessa, e cercando un'immagine di sé crea accese figurazioni nelle quali si riconosce come ricordo, come sogno di un'intima provincia; di un'infanzia che è mito dell'infanzia. Da codeste prime figure dell'anima sarà mossa, incitata a salire alle domande più rischiose, alle contemplazioni più audaci. I nomi di questi diaristi dell'ineffabile sono Eliseo Diego, Cintio Vitier, Fina García Marruz; dei quali ci si domanda se non vadano oltre lo splendore della parola e della metafora di Lezama Lima: se la loro voce non scenda più in profondo, nel segreto del destino. A questi è da aggiungere ancora un nome, quello di Roberto Friol, che, più giovane di qualche anno, ha maturato vocazione ed espressione nell'orbita di Eliseo Diego e di Cintio Vitier, della loro essenziale purezza e profondità.

La critica cubana ha individuato gli elementi della poetica di Eliseo Diego<sup>(1)</sup> nella « profonda enormità » della realtà rammemorata, nell'« oscuro mistero familiare » tratto alla luce, nella « frontiera di caos » che le cose sprigionano, nella « testimonianza della perdita » che la sua lirica proclama. Altri elenchi si potrebbero stendere, con pari giustizia, per questa poesia; e dovrebbero comprendere la notte, la solitudine, il reale sentito con pietà e sgo-mento, l'infinita che circonda l'avidò scrutatore dell'universale tenebra e delle cose che, in apparenza povere, son sempre cinte da un solenne alone di mistero. E rammentare gli « interni » di questo poeta, fortilizio e osservatorio di una coscienza vigile che si prodiga alla temeraria auscultazione dell'esistenza nel più profondo del suo fluire, là dove l'apparenza cede all'essere.

Con Cintio Vitier<sup>(2)</sup> la poesia cubana tocca probabilmente la curva più alta nella parabola dell'intelligenza. Suoi temi sono la memoria, il sogno, l'impossibile; intorno ai quali una

lingua di rara misura traccia un'atmosfera inquietante, insinua domande, suscita presenze. I suoi libri rivelano un'ispirazione segreta e notturna, che imprime alle figure del ricordo un'inclinazione verso il mistero e il simbolo. Dalle allegorie, dalle favole di Vítier vediamo tuttavia liberarsi e proporsi l'immagine di una condizione umana colta, con acuta visione, nell'intimo, nell'essenza.

Roberto Friol (nato nel 1928, ha pubblicato a quarant'anni *Alción al fuego*) spinge, se possibile, più avanti e più in profondo l'insegnamento di Eliseo Diego e di Cintio Vítier; ne porta il discorso insieme acceso e disincantato alle conseguenze estreme: ad affrontare con intimo sgomento ma con fermezza la figura del destino che ogni autentica poesia genera da se stessa. Quella di Friol, percorsa dal brivido del mistero, abitata da una notte visionaria, è essenzialmente poesia di miti; un incendio di emblemi, di figure alludenti e regali, la popola e ne fa una dimora sontuosa, non di rado abbagliante per le immagini e il fasto della parola. Vi si sente, remoto, Rilke e il suo alone di magica tenebra: un Rilke che ha abitato la notte tropicale. Ma vi si sente soprattutto, più forte del fasto che lo veste, il suono puro dell'anima.

FRANCESCO TENTORI MONTALTO

---

(<sup>1</sup>) nato nel 1920: *En las oscuras manos del olvido* 1942, *En la calzada de Jesús del Monte* 1949, *Por los extraños pueblos* 1958, *El oscuro esplendor* 1966, *Muestrario del mundo* 1967.

(<sup>2</sup>) nato nel 1921: *Poemas* 1938, *Sedienta cita* 1943, *Extrañeza de estar* 1945, *De mi provincia* 1945, *Capricho y homenaje* 1947, *El hogar y el olvido* 1949, *Sustancia* 1950, *Conjeturas* 1951, *Palabras del hijo pródigo* 1953, *Visperas* 1953, *Canto llano* 1956, *Escrito y cantado* 1959, *Testimonios* 1968.

TRES POETAS: ELISEO DIEGO,  
CINTIO VITIER, ROBERTO FRIOL

Eliseo Diego

EL ALMACÉN

El almacén, señores, el ardiente  
almacén de costados dolorosos,  
en la esquina del polvo, reluciente  
de fealdad, a quien deslumbra el foso

en que se hunden las sombras y los cantos;  
foso del mediodía, ceniciento  
de sabor, infinito para tantos;  
el almacén, señores, que yo siento

como muelle del pueblo, adonde llegan  
las noticias del mundo, misteriosas,  
inocentes del tiempo que navegan,

y la real belleza de las cosas;  
muelle contra las tardes que me niegan  
en hondas soledades silenciosas.

# TRE POETI: ELISEO DIEGO, CINTIO VITIER, ROBERTO FRIOL

tradotti da Francesco Tentori Montalto

## Eliseo Diego

### LA BOTTEGA

*La bottega, signori, l'infocato  
magazzino dai fianchi dolorosi,  
nel canto della polvere, splendente  
di laidezza, che abbarbaglia il fosso*

*in cui affondano le ombre e le canzoni;  
il fosso del meriggio, cinerino  
se lo assapori, infinito per tanti;  
la bottega, signori, per me quasi*

*il molo del paese, dove giungono  
le notizie del mondo, misteriose,  
innocenti del tempo che veleggiano,*

*la reale bellezza delle cose;  
molo contro le sere che mi negano  
in tacite profonde solitudini.*

## AFUERA

El crepúsculo viene  
con qué cuidado. Nunca  
lo sentimos — apenas  
si las confusas manos  
tocan la vieja palma,  
los helechos. Decías  
algo querido, y callas  
y ves las increíbles  
formas que han ocultado  
los objetos. Entonces  
un balbucir muy leve,  
después el vasto roce  
total de la penumbra.  
Y consuela de pronto  
estar adentro, a salvo  
de todo en la costumbre.  
Anciano es el crepúsculo,  
tan vaga su memoria,  
su candor, tan oscuro.

## LA MESA

La mesa, la inocente  
criatura reposada y cándida,  
extiende su silencio  
entre la luz, en oro duerme.

Allí la hora  
es la madera, la nocturna;  
es el color gastado,  
la superficie de la mesa cándida.

## FUORI

*Il crepuscolo viene  
quanto somnesso. Noi  
non lo sentiamo — è molto  
se con mano indistinta  
tocca la vecchia palma,  
le felci. Tu parlavi  
di cose care, e taci  
guardando le incredibili  
forme che hanno celato  
fin qui gli oggetti. Senti  
un lieve balbettio,  
poi ti sfiora totale  
e vasta la penombra.  
E consola ad un tratto  
stare dentro, al riparo  
di tutto nella norma.  
Com'è vecchio il crepuscolo,  
vaga la sua memoria,  
il suo candore, oscuro.*

## IL DESCO

*Il desco, l'innocente  
creatura quieta e candida,  
espande il suo silenzio nella  
luce, nell'oro dorme.*

*Lì l'ora  
è il legno, il notturno;  
è il colore consunto,  
la superficie del candido desco.*

Sopla el frío en el árbol,  
cambia la luz, el tiempo,  
y otra criatura tiembla  
con callado pavor entre la sombra.

#### FRAGMENTO

Pero si un niño vence al animal sombrío  
de la tarde, al siniestro señor de los rincones,  
con un viejo pedazo de madera, descubres

que la luz nos amaba, y que asintiendo  
sabiamente los árboles, llenos de antiguo polvo,  
nos ofrecen la sombra, sí, la última penumbra,  
como quien da un consuelo, una esperanza.

(Porque  
si el mar de invierno toca la angustia de la playa  
como quien dice adiós a lo perdido, lejos

la gaviota inmóvil contra el tiempo deslumbra  
como un advenimiento: la sal, la sal tremenda  
es la mansión del ángel.)

Y si un sueño transforma  
las grietas del muro en los sagrados ríos

de donde no se vuelve, una pelota salta  
en el sol como el mundo, y es un dios más real  
que la salud quien sueña los prodigios, los juegos.

*Soffia il freddo nell'albero,  
muta la luce, il tempo,  
altra creatura trema  
entro l'ombra con tacita paura.*

#### FRAMMENTO

*Ma se vince un bambino l'animale offuscato  
della sera, il sinistro signore dei cantoni,  
con la spada d'un vecchio legno, scopri*

*che la luce ci amava, e che assentendo  
saggiamente gli alberi, pieni d'antica polvere,  
ci offrono adesso l'ombra, sì, l'ultima penombra,  
come chi dà un conforto, una speranza.*

*(Ché*

*se il mare dell'inverno tocca la triste spiaggia  
come chi dice addio a ciò ch'è perso, lungi*

*immobile il gabbiano contro il tempo stupisce  
come un'apparizione: sale, il sale tremendo  
è dimora dell'angelo).*

*E se un sogno trasforma  
le fessure del muro nei venerati fiumi*

*da cui non si ritorna, ecco, una palla salta  
nel sole come il mondo, ed è un dio più reale  
della salvezza chi sogna i prodigi, i giuochi.*

AL FINAL DE LA CALLE

Al final de la calle deslumbrante  
amarga rompe la tiniebla  
del monte seco, del aroma  
tan limpio del terror,  
el descampado indiferente.

Alguien  
respira con las calmas, alguien  
fuera del muro, alguien  
bajo la gran sombra tranquila  
del fabuloso mango.

PARA LAS RUINAS DE MI CASA

¡Oh corrupción, oh bruja  
de cabellos canos!

Tú roes  
sin prisa tu pedazo  
de madera oscura, tu parte  
de consuelo,  
a solas  
en el vacío de la puerta.

¡Jardín  
de mi padre, laureles!

A solas  
en el vacío de la puerta.

ALL'ESTREMO DELLA STRADA

*All'estremo della strada abbagliante  
rompe amara la tenebra  
del bosco secco, dell'aroma  
limpido del terrore,  
brullo il campo impassibile.*

*Qualcuno*

*respira con la calma, qualcuno  
oltre il muro, qualcuno  
sotto la grande ombra tranquilla  
del favoloso mango.*

PER LE ROVINE DELLA MIA CASA

*Oh corruzione, oh strega  
dai capelli canuti!*

*Tu rodi*

*senza fretta il tuo pezzo  
di legno oscuro, la tua parte*

*di conforto,*

*sola*

*nel vano della porta.*

*Giardino*

*di mio padre, allori!*

*Sola*

*nel vano della porta.*

# Cintio Vitier

## EL PORTAL

¿Y quién con su inefable muerte nombra  
el llano pardo y fuego? (Solo el buey  
permanece en el oro que lo asombra  
como extraño fragmento de una ley

perdida.) ¿Es la tarde rota y pura  
de los pobres, no más, esto que avanza  
por mi desierta vida en tabla oscura  
de luz y lejanía? Su alabanza

centelleante de hojas ¿sólo envuelve  
la fiesta general de la costumbre,  
los júbilos de ayer? ¡Dorada espiga

de la noche carnal que me devuelve  
al corazón la patria!: ¿y esta lumbre  
de qué terrible purpura es mendiga?

## CUANTAS VECES LEVANTÉ

Cuantas veces levanté  
las torres de mi palacio,  
amanecieron barridas  
por un viento desolado.

Cargué los vientos y torres  
como un fabuloso esclavo,

# Cintio Vitier

## IL PORTICO

*Chi con la morte ineffabile nomina  
il piano bruno e fuoco? (Solo il bue  
dura nell'oro che lo meraviglia  
come strano frammento d'una legge*

*perduta). Ma è la sera grama e pura  
dei poveri, nient'altro, che ora avanza  
nella deserta vita in quadro oscuro  
di luce e lontananza? Il suo decoro*

*scintillante di foglie copre solo  
la festa generale dell'usanza,  
gli estinti giubili? Dorata spiga*

*della notte carnale che ridona  
al mio cuore la patria: e questa luce  
quale terribile porpora implora?*

## TUTTE LE VOLTE CHE ALZAI

*Tutte le volte che alzai  
le torri del mio palazzo,  
le trovai all'alba spazzate  
via da un vento desolato.*

*Presi su me venti e torri  
come un favoloso schiavo,*

rey que despierta mendigo  
de sus púrpuras y harapos.

Ruina andante y renovada,  
tiempo perdido a destajo,  
entre el deseo y las cosas  
el ser se desgarrá huraño.

#### ALGO LE FALTA A LA TARDE

Algo le falta a la tarde,  
no están completos los pinos,  
y yo mirando a las nubes  
siento lo que no he sentido.

A cada instante pregunto  
por el tesoro perdido  
cuya sombra se desplaza  
con melancólico frío.

Mirándome está el deseo,  
nocturno, solo, infinito;  
callada va la nostalgia  
llameando eternos vestigios.

No llega nunca mi gesto  
a la tierra del destino;  
la vida acaba inconclusa,  
quedan los sueños en vilo.

*re che si desta mendico  
dalla porpora e dai cenci.*

*Rovina che si rinnova,  
tempo perso senza tregua,  
tra il desiderio e le cose  
l'essere, schivo, si lacera.*

#### QUALCOSA MANCA ALLA SERA

*Qualcosa manca alla sera,  
non sono completi i pini,  
e contemplando le nubi  
sento quel che non sentii.*

*Ogni momento domando  
della ricchezza perduta  
la cui ombra qui trascorre  
con malinconico freddo.*

*Mi rimira il desiderio,  
notturno, solo, infinito;  
tacita la nostalgia  
di eterne spoglie fiammeggia.*

*Non raggiunge mai il mio gesto  
il paese del destino;  
la vita resta inconclusa,  
i sogni nell'incertezza.*

## LEJOS

Lejos, lejos nací,  
lejos de mi alma:  
separada la vida  
de la mirada.

Lejanía que fue  
toda la patria,  
como una cicatriz  
que no cerrara.

No pude atravesar  
la tarde rara:  
lejos, lejos de mí,  
no me abarcaba.

He visto, comprendiendo,  
la mar morada,  
el confín misterioso,  
la doble playa.

## LA OBRA

Mientras más guardo en mis despensas, soy más menesteroso.  
Siempre ante el mismo muro, de nada me han servido  
las lámparas que encendí. Es de noche. Estoy solo.  
Las estancias aun tibias del festejo desiertas,  
ni un gesto, ni una sílaba, ni un aroma, podrían ayudarme.  
Tengo que hacerlo todo otra vez, de la raíz,  
para encontrar al cabo que no poseo nada,  
que el pabellón oscuro se inclina a la intemperie.

## LUNGI

*Lungi, lungi son nato  
dalla mia anima:  
separata la vita  
fu dallo sguardo.*

*Lontananza che fu  
tutta la patria,  
come una cicatrice  
sempre riaperta.*

*Non potei attraversare  
la sera strana:  
lungi, lungi da me,  
non mi includeva.*

*Ho visto, ed ho compreso,  
il mare viola,  
il bordo misterioso,  
la riva duplice.*

## L'OPERA

*Più metto in serbo, più son bisognoso.  
Lo stesso muro innanzi, a nulla son servite  
le lampade che accesi. È notte. Sono solo.  
Le stanze ancora calde del festino deserte,  
non un gesto o una sillaba o un aroma mi aiutano.  
Debbo rifare tutto dal principio,  
per trovare alla fine che non possiedo nulla,  
che il padiglione oscuro si piega alle intemperie.*

## Roberto Friol

### SÍ, EMILY DICKINSON

Sí, Emily Dickinson, el humo de Amherst  
ha entrado en nuestras casas, y tu rostro  
asomado a la ventana de la poesía  
se deja entrever en la página que leemos.

La cestilla con frutas desciende otra vez,  
entre octosílabos y misterios,  
rumorosa como la epístola a la recién casada  
y grave, mucho más, que la cerrada puerta.

El viento de Massachusetts se desparrama por el mundo,  
y tu carta tiembla en el hogar de la poesía  
como la cera de donde se alza la llama  
que alumbra el secreto de tu noche.

### AHORA

Ahora es más hondo mi sabor, ahora que puedo  
desprenderme de él, mirarlo como una bestia,  
o una estrella insignificante, en su juego  
con el ojo o el aire o el mañana.

Ahora puedo decirte: ésta es mi cruz,  
mi sagrado alimento, mi sabor.  
El perfume que cae de mis pasos  
ahora está ante tus ojos, ¿no lo ves?

## Roberto Friol

SÌ, EMILY DICKINSON

*Sì, Emily Dickinson, il fumo di Amherst  
è entrato in casa nostra ed il tuo viso  
intento ai vetri della poesia  
si scorge nella pagina che leggo.*

*Il paniere di frutta torna a scendere,  
fra ottonari e misteri,  
rumoroso come l'epistola alla sposa  
e grave, ben più grave, della porta sprangata.*

*Il vento di Massachusetts si sparge per il mondo  
e la tua lettera trema nella dimora della poesia  
come la cera da cui s'alza la fiamma  
che illumina il segreto della tua notte.*

ORA

*È più profondo il mio sapore, ora che posso  
sciogliermene, guardarlo come una bestia  
o una stella insignificante, nel suo giuoco  
con l'occhio, l'aria, il domani.*

*E posso dirti: questa è la mia croce,  
il mio sacro alimento, il mio sapore.  
Il profumo che cade dai miei passi  
ora è innanzi ai tuoi occhi, non lo vedi?*

Ahora ya sé mi noche, mi retrato  
y sé que voy a entrar temblando en el jardín,  
y seré repartido entre tantos días...

Ahora soy una boca que repite versos,  
y yo también soy entregado a lo que no sé.

#### RECUESTO DEL ALBA

Las monedas del alba recuento:  
tengo las manos vacías:  
¡De qué me quejo!: ¿No huí  
mil años de mi rostro?

Todavía estoy aquí... y los pájaros  
se posan en mi verso como en una rama familiar.  
Les digo adiós en ráfagas  
mientras arde la cara del poema.

¡De qué me quejo!: Todavía estoy aquí.

#### SONETO PARA EL ROSTRO

En el tiempo buscar nuestro rostro.  
Lo han escondido dónde. Mientras el mercader  
nos ofrece la púrpura, el árbol  
se estremece, y la villa parece tan lejana...

Pero apretar la moneda en el puño  
a pesar del diálogo desgarrado:  
que la desnudez nos sirva de amparo y miremos  
la púrpura como un lirio leproso.

*Ora so la mia notte, la mia immagine,  
so adesso che entrerò tremando nel giardino  
e sarò sminuzzato fra tante giornate...*

*Ora sono una bocca che ripete versi  
e sono dato in mano a quanto non conosco.*

#### INVENTARIO DELL'ALBA

*Le monete dell'alba racconto:  
le mani ho vuote.*

*Di che mi lagno! non fuggii  
mill'anni dal mio volto?*

*Son sempre qui... e gli uccelli  
posano sul mio verso come su un ramo familiare.  
Io li saluto in raffiche  
mentre arde il volto della poesia.*

*Di che mi lagno! sono ancora qui.*

#### SONETTO PER IL VOLTO

*Nel tempo cercare il nostro volto.  
L'hanno nascosto, dove. E frattanto il mercante  
ci tenta con la porpora, l'albero  
ha un fremito, e il borgo sembra così lontano...*

*Ma stringere nel pugno la moneta  
nonostante il discorso lacerato:  
la nudità ci serve di difesa, si guardi  
la porpora come un giglio lebbroso.*

Y un sorbo del vino de tu verdad:  
el pan duro mejor que cien palacios,  
y que la hoguera de la sangre nos alumbre, pues también estás allí.

Y los pasos no se cansen, aunque parezca lejana  
la villa, aunque la púrpura silbe a su antojo,  
pues salimos a buscar nuestro rostro, tu rostro.

#### DE TODO LO QUE FUE

A solas, en el cruel despojamiento,  
caminos cegados por la púrpura del hosco,  
a solas, en retrato menor,  
brumosamente a la intemperie,  
borrado de ti mismo,  
en el subsuelo  
de todo lo que fue.

#### Y DE USTED, MI SEÑORA

Y de usted, mi señora, qué diré,  
qué he de decir si con el dorso de las manos  
del alma, como quando niño,  
me limpio las lágrimas de los ojos que nada ven.

Conversaremos muchas veces  
a través del velo de las palabras,  
tú, mamá, callando y dejándome decir  
las mil barbaridades de la tristeza,  
la brizna recia de la alegría  
que entre tú y yo se alza para siempre.

---

Delle poesie di ELISEO DIEGO, « El almacén », « Afuera », « La mesa », « Al final de la calle », sono tratte dal libro *Por los extraños pueblos*, La Habana 1958; « Fragmento » e « Para las ruinas de mi casa », da *El oscuro esplendor*, Cuadernos Girón, La Habana 1966. Di quelle di CINTIO VITIER, « El portal » fa parte di *Visperas*, La Habana 1953; le rimanenti di *Testimonios*, Contemporáneos, La Habana 1968. Le poesie di ROBERTO FRIOL sono tratte tutte da *Alción al fuego*, Manjuarí, La Habana 1968.

*E un sorso del vino del tuo vero :  
il pane duro e non cento palazzi,  
e la vampa del sangue faccia lume, perché tu sei anche lì.*

*Né si stanchino i passi, anche se appaia  
remoto il borgo e strida il fischio della porpora,  
giacché quel che cerchiamo è il nostro volto, il tuo.*

#### DI TUTTO QUEL CH'È STATO

*Solo, nella crudele spoliazione,  
accecati i sentieri dalla porpora del fosco,  
solo, in effigie minore,  
brumosamente alle intemperie,  
cancellato da te,*

*nel sottosuolo  
di tutto quel ch'è stato.*

#### E DI TE, MIA SIGNORA

*E di te, mia signora, che dirò,  
che devo dire se col dorso delle mani  
dell'anima, come da bambino,  
mi asciugo le lacrime dagli occhi che non vedono.*

*Ragioneremo più volte, noi due,  
traverso alle parole che fan velo,  
tu, mamma, tacerai e mi farai dire  
le mille enormità della tristezza,  
mentre lo stelo forte della gioia  
fra te e me s'è levato per sempre.*

# FOGAZZARO E LA TENSIONE ORGANICA DEL PERSONAGGIO

di

Silvio Ramat

Chi si dispone oggi a una lettura complessiva dei romanzi del Fogazzaro è chiamato immediatamente a svincolarsi da un pregiudizio: che un certo tradizionale, armonico, « equilibrio » valga come crisma specifico e insostituibile della riuscita di un'opera letteraria. Una pretesa che rivelerebbe soltanto il persistere di un'ipoteca di stampo crociano: sappiamo come il Croce nel 1903 puntasse compiaciuto sul valore di *Piccolo mondo antico*, per il manzonismo in formato ridotto che gli pareva di scorgervi. Ma è questo un genere di equilibrio rispondente in tutto a un ideale di proporzionata mediocrità borghese, che lo scrittore vicentino, sì, incarnò e soddisfece esteticamente in più di una occasione, ma che certo non lo esaurisce e che meno che mai, ai giorni nostri, deve fare ancor velo a una interpretazione libera e duttile del suo esteso arco di creatività. Trent'anni circa intercorrono fra *Malombra* e *Leila*, infatti: l'apparizione del primo romanzo coincide nell'81 con quella dei *I Malavoglia*, e quando esce l'ultimo siamo ormai ai tempi della « Voce », e alla vigilia del *Perelà* palazzeschiiano, di *Un uomo finito* di Papini, del *Mio Carso* di Slataper, del *Peccato* di Boine.

Ma da noi la regola è quella di tener presenti certe coordinate fisse, di un realismo e di un « verosimile »<sup>(1)</sup>, a cui il Fogazzaro non dà troppo ascolto; e i giudizi si richiamano abitualmente al metro della lezione verghiana (un *unicum*, invece, che non misura altro che non sia la propria splendida esemplarità): così che la realtà<sup>(2)</sup> interna alla narrativa fogaz-

<sup>(1)</sup> È il caso, per esempio, di un saggio fogazzariano (*I romanzi di A. F.*) di PAOLO GIUDICI (1887-1964), che risale al 1924 ma viene ripubblicato ora insieme ad altri suoi studi, con prefazione di Carlo Pellegrini, in un volume dal titolo *I romanzi di A. F. e altri saggi*, Roma 1970. Il Giudici troppo spesso pare indursi a suggerimenti *post factum*, alla critica dei « se » e degli « avrebbe dovuto », decidendo di volta in volta quale sarebbe l'« errore » del Fogazzaro, la sua deviazione dalla strada maestra d'un certo realismo su cui (al Giudici) piacerebbe vederlo incamminato.

<sup>(2)</sup> Su questo problema, da tempo al centro della questione critica fogazzariana, si confronti oggi anche il volume di GIORGIO DE RIENZO, *F. e l'esperienza della realtà* (Milano 1967).

1 - (Lionel Segantini: *Alpe di Seston* (1891))





2 - Giuseppe Pellizza: *Il rospo* (1901 c.)

zariana ha potuto sembrare falsa a paragone del verismo teoretico ed effettuale del maggior Verga. Non si perdona a *Malombra* la coincidenza di uscita con *I Malavoglia*, così come il fatto che *Il piacere* appaia nel 1889 basta a deprimere il romanzo dannunziano, a confinarlo nell'ambito « edonistico » che indiscutibilmente si qualifica come « minore », oltre che fatuo, rispetto all'assenza di lusso e alle implicazioni etiche del coevo *Mastro Don Gesualdo*. Eppure, trascurando per ora l'ipotesi di un parallelo Verga-D'Annunzio, il Fogazzaro è un autore diffidente della letteratura che nasce da altra letteratura, e prospetta modelli assai diversi, legati ad altre esperienze: morali, ideali, culturali. Sarebbero altri, semmai, i nomi da portare in campo, quando volessimo definire la situazione fogazzariana nel rapporto, fortuito o necessitato, ch'essa può avere col romanzo italiano dei suoi anni.

Verga è una strada; Svevo un'altra, quella che forse oggi ci condiziona e ci attrae di più; ma la via del decadentismo in quarant'anni ottiene anch'essa risultati cospicui, se, partita da *Malombra*, arriva al *Rubè* di Borgese, dunque alla radice dello pseudorealismo di Moravia e dei molti che in lui si riconoscono. E per Fogazzaro occorre allora puntare su altre affinità: con testi dove la problematica morale risulti affiorante, esplicita, e non solo urgente al di sotto della pagina visibile; con opere i cui protagonisti (in analogia con Daniele Cortis o col poeta del *Mistero*) perseguono un itinerario di perfezione, non però destinato a produrre effetti di consolazione, che non siano la dolcezza d'una memoria catartica; un itinerario che non arriva mai al traguardo, sempre sopravanzando al personaggio un tratto di via da percorrere. È spesso la via che tenta di collegare fra loro i campi separati del finito e dell'infinito: angoscia tipica dell'artista decadente, che prospetta intanto in formule teoretico-problematiche — nell'attesa di poterlo risolvere creativamente — il senso di tale distanza e i suoi effetti annichilenti. È così che suggerirei in quest'area contrastata il nome di Alfredo Oriani, e in particolare un suo titolo (del '96, come *Piccolo mondo antico*), *La disfatta*. Qui il protagonista, De Nittis, professore universitario, appartiene a un rango sociale prossimo a quello dei personaggi eminenti del Fogazzaro; ed è un uomo che al di là delle soglie del più amaro dolore — la morte del figliolletto Giulio — trova da ultimo l'energia di riaccingersi alla stesura di una sua « grande opera » sulle religioni e di rimettersi, « riprendendo la penna, come un romeo antico il bordone in vista del Santo Sepolcro, ...sulla traccia di Dio »<sup>(3)</sup>. E non è il solo aggancio con la zona esplorata dal Fogazzaro: la « grande opera » intrapresa da De Nittis ormai vecchio è, sì, un libro — di scienza e di fede — ma vorrebbe implicare anche qualcosa di più, un atto rigeneratore di vita, che perfino un anziano può esser chiamato a compiere da Dio.

« La vecchiaia era già essa pure una morte. E non pertanto il cristianesimo, questa massima rinnovazione tentata sulla vita, era un'opera di vecchi. Tale tremenda ironia contro la natura soffiava dalle prime scene del dramma cristiano sempre più fredda sino alle ultime,

---

<sup>(3)</sup> ALFREDO ORIANI, *La disfatta*, Milano 1953, p. 308.

perché tutto era vecchio nel cristianesimo; Elisabetta e Zaccaria avevano generato Giovanni, il precursore, nella più tarda età; Anna e Gioacchino erano già vecchi prima di generare Maria; Giuseppe, secondo le più antiche leggende, aveva sposato a settant'anni Maria, la piccola vergine di dodici. Mai l'eterna giovinezza dello spirito fu significata con più sicuro disprezzo contro le leggi della natura » <sup>(4)</sup>.

Ma nell'affinità generica risaltano pur le divergenze di fondo dalla condizione più tipica dei personaggi fogazzariani. De Nittis infatti è uno spiritualista che contempla la dimensione divina tanto più mirabile quanto più si contrappone all'ordine naturale; laddove in Fogazzaro gli interpreti, portatori o precursori di verità — tale è anche il protagonista de *La disfatta* — fondano la loro missione sul principio di un'armonia fra natura e Creatore, di una tensione progressiva e totale del creato verso il suo artefice, secondo un evoluzionismo accolto e diretto in senso spiritualistico. Sicché le figure fogazzariane non finiranno mai per provare una disfatta della specie che ispira ad Oriani il titolo del suo romanzo, dove il cammino verso la perfezione non sa realizzarsi nel matrimonio, quantunque basato su un'intesa spirituale, tra l'anziano professore e la giovane moglie-alunna Bice. La lenta agonia del bimbo meningitico svuota e inaridisce la madre che, morto il figlioletto, rifiuterà infine a De Nittis l'amplesso da cui potrebbe rigerminare una vita. Bice resta esclusa così dalla dinamica finito-infinito, e la « grande opera » rimane aperta solo al marito, poiché in lui la prolungata formazione all'ascetismo, l'educazione problematica e dottrinarica, non possono crollare d'un sol colpo. Per De Nittis il riscatto, benché si avvalga del supporto ardente della fede, dipende dunque in massima parte da una posizione di preminenza culturale. In Bice manca uno sviluppo analogo: al brutale realismo che fisicamente la caratterizza fino dalla sua prima entrata in scena (« l'abito le disegnava tutto il busto, colla schiena già piegata sotto il peso della testina dolorosa, e la sporgenza quasi mostruosa delle anche, al disopra delle quali il petto le rientrava nel dosso » <sup>(5)</sup>) corrisponderà poi l'avvalorata immagine della verginità. Talché la nascita del figlio di lei, se appariva una sfida alle norme di natura, era subito prevedibile in tutta la sua precarietà di esistenza emersa come per errore dal nulla e destinata a ripiombarvi rapidamente.

La giuntura Oriani-Fogazzaro, si è accennato, da questo esempio risulta orientativa e però solo parziale. Potenzialmente fogazzariano, il rapporto De Nittis-Bice è anche in anticipo su quello che stringe la coppia Giovanni Selva-Maria d'Arxel ne *Il Santo*, ove Maria, anagraficamente, potrebb'essere più figlia che sposa del riformatore cattolico di cui è spiritualmente allieva, allieva affascinata e convinta <sup>(6)</sup>. Il loro è persino un matrimonio di cui

<sup>(4)</sup> ORIANI, *La disfatta*, cit., pp. 306-307.

<sup>(5)</sup> ORIANI, *La disfatta*, cit., p. 19.

<sup>(6)</sup> È molto probabile che il Fogazzaro s'ispirasse per la figura di Selva a quella del barone von Hügel, uno dei principali esponenti del movimento di riforma cattolica a cavallo fra i secoli XIX e XX. In proposito cfr., ultimamente, l'ottimo saggio biografico di DONATELLA e LEONE PICCIONI, *F.*, Torino 1970, e in particolare i capitoli XII e XIII della seconda parte (*Storia del Santo e La reazione antimodernista*). Da quest'opera

era prevista la sterilità, eppure riesce unione feconda per il traboccante riversarsi di un'anima nell'altra compagna, in un moto di reciprocità e di fusione che culmina nelle parole di Maria — « Io sono tu » <sup>(7)</sup> — a Selva, una formula desunta dalla leggenda islamica del Diletto, già largamente utilizzata nel *Mistero del Poeta*. È che Giovanni ha condotta la moglie a una adesione sempre più schietta e felice alla fede ch'egli predica, positiva e innovante, mentre fra De Nittis e Bice non circola quest'aria aperta e vitale. Bice va in chiesa, ma disperata, per chiedere alla Vergine che le guarisca il figlio. E pensa che il marito « non avrebbe mai potuto paragonare il proprio dolore al suo...; De Nittis non credeva come lei; adesso nella paura delirante, che la ricacciava verso Dio, le pareva che solamente una fede senza alcun egoismo di speranza potesse commuoverlo » <sup>(8)</sup>. Verrebbe da spostare il rapporto, qui, e per tornare a un'altra stagione del romanzo fogazzariano, ai protagonisti di *Piccolo mondo antico* e alla loro difficile concordia. Ma di ponte in ponte — e altri se ne potrebbero gettare: a proposito della « utopia socialista..., promessa di piaceri brutali in un oblio convenuto di tutti i più alti e necessari dolori », di cui ragiona, ne *La disfatta*, don Gregorio; o della « società... male organizzata », così come la giudica il dottor Leoni <sup>(9)</sup> — di ponte in ponte ci sposteremmo fuori della linea individuale dello scrittore vicentino — che, se ne intercede altre contemporanee, è solo per la pronta sensibilità a certe questioni storiche, in un'epoca che non lo vede, no, attardato a rimescolare carte vecchie <sup>(10)</sup>.

È piuttosto tempo di rivolgersi, con occhi attenti, al punto accennato in partenza, quello dell'equilibrio, per non limitarlo all'ambito della « lotta d'anime » messa in luce, pur giustamente, dal Croce <sup>(11)</sup>, d'anime che cercano una soluzione euritmica del dissidio. Ciò riguarda, di consueto, solo il binomio dei protagonisti (Franco-Luisa, Piero-Jeanne o chi altri); esiste invece, e non tanto segreta da restare impercettibile, un'altra fitta serie di equilibri, inseguiti tra forze e realtà dissimili o antitetiche. Così che, se il gioco non si completa con successo — come spesso non si completa —, si ha modo di avvertire il salto, o lo scarto, qualitativo tra il Fogazzaro (che è quasi un coetaneo del Carducci) e il livello medio della narrativa nel periodo traversato dalla sua opera. Un livello che già s'ispira a un realismo patetico o pedagogico che, in quanto patetico o pedagogico, denuncia un distacco dalla matrice naturalistica: a fianco di Verga vigono infatti gli esempi di Collodi e De Amicis,

---

fondamentale, che trae stimolo dalle classiche biografie del Gallarati-Scotti e del Nardi, e procede oltre, non riportiamo qui in nota tutte quelle notizie che abbiamo pur tenuto presenti via via in quest'indagine, per un naturale rispetto del divario tra esperienza autobiografica e costruzione estetica. Ma, ad esempio, è interessante — nell'avanzata maturità dello scrittore — tener conto del tipo d'affetto che lo legò a donne molto giovani, ch'egli intendeva convertire alla sua fede (come Agnese Blank: cfr. PICCIONI, op. cit., pp. 434-448).

<sup>(7)</sup> Cfr. A. F., *Il Santo* (poi indicato con *S*), Milano 1931, p. 167.

<sup>(8)</sup> ORIANI, *La disfatta*, cit., pp. 265-266.

<sup>(9)</sup> ORIANI, *La disfatta*, cit., p. 283.

<sup>(10)</sup> Come pensa invece CARLO SALINARI: cfr. *Il Santo*, in *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano 1969 (pp. 246-248).

<sup>(11)</sup> Cfr. BENEDETTO CROCE, A. F., in *La letteratura della nuova Italia*, Bari 1922, p. 137.

sovrapposti a quelli del verismo « regolare » che tutti teniamo a mente. Al romanzo dell'equilibrio integrale, di un equilibrio al cui raggiungimento si sacrifica magari quel fervido « di più » di materia che giace virtualmente nell'artista, subentra quindi un genere di romanzo volontariamente diverso e non disposto a rinunciare sulla pagina a nessuno dei temi originariamente determinati <sup>(12)</sup>. Il cosiddetto romanzo « di idee » fogazzariano non consiste nella ovvia urgenza di impostare problemi e di svolgere tesi, ma nel voler predisporre e portare intera fino in fondo una materia di straordinaria complessità: sicché meglio varrebbe una definizione riveduta, che fa del Fogazzaro l'« ideologo » di una qualità nuova di romanzo, su cui l'ascendenza tommaseana suggerita dal Croce <sup>(13)</sup> non ha peso, se si ricorda *Fede e Bellezza*, col suo ritmo perpetuamente rallentato e quietato da un intento moralistico che mal convive con l'opportuna dinamica dell'intreccio narrativo.

Il romanzo fogazzariano come luogo di trama e di rapporti: è su questo che occorre insistere, cercando coerenze strutturali e linee di raccordo fra i vari moventi che vi si alternano di continuo. I fili sono molteplici, non di rado intricati così da render disagiata la loro individuazione, un isolamento provvisorio che giovi ai fini d'una chiarificazione interna. Ma le difficoltà non devono scoraggiare nessuno, e la situazione del Fogazzaro riflette con tale eloquenza il transito dal modello normativo del pieno Ottocento ai tormentati esemplari di esasperazione soggettiva che appassionano e nutrono l'invenzione narrativa del Novecento italiano, che mette conto di provarsi a individuarli, questi fili essenziali della trama fogazzariana, questi nuclei della tensione organica del personaggio letterario. Il primo punto concerne proprio l'equilibrio del personaggio in sé, il rapporto in lui fra l'inclinazione sentimentale (o, in certe fasi critiche, accentuatamente sensuale) e la direzione etica, che in taluni casi molto noti diventa una missione, un apostolato: si rammenti il passaggio da Piero Maironi a Benedetto, da *Piccolo mondo moderno* al *Santo*. Ora, il Fogazzaro era partito, con *Malombra*, da un ritratto morale di notevole fedeltà autobiografica, se lì rileggiamo il quadro psicologico di Corrado Silla, che non è un volitivo e, se non affronta crisi partecolari, ciò dipende dal fatto che in lui la crisi è uno stato psichico perpetuo. « Ingegno non lucido, mistico di tendenze, potente per certe intuizioni fugaci piuttosto che per nerbo suo proprio e costante, egli aveva idee poco definite, poco pratiche; ardente spiritualista e perciò proclive a considerare di preferenza, nell'umanità, la origine e il fine; amava, anche in tenue materia, appoggiarsi a qualche grande principio generale... » <sup>(14)</sup>. Della vita che ha passato, « sterile e vana » <sup>(15)</sup>, Silla non ha nemmeno colpe, non conosce l'imo peccaminoso da cui può scattare una di quelle redenzioni violente che raggiano tutt'intorno il loro esempio. Il suo posto sembra allora in quella famiglia di giovani artisti, velleitari, indecisi o quasi falliti, che presto annovererà lo Sperelli dannunziano, per includere più avanti l'Attilio

<sup>(12)</sup> V'è peraltro qualche eccezione notevole: e in proposito si confronti l'*Appendice terza* (pp. 573-601) del XV volume (*Scene e prose varie*, Milano 1945) di *Tutte le opere di A. F.*, a cura di Piero Nardi.

<sup>(13)</sup> Cfr. CROCE, *A. F.*, cit., p. 140.

<sup>(14)</sup> A. F., *Malombra* (poi indicato con *M*), Milano 1965, pp. 253-254.

<sup>(15)</sup> *M*, p. 18.

Valda protagonista de *L'automa* di Enrico Annibale Butti, e che prima di aprirsi a Corrado Silla ha già accolto due personaggi di Roberto Sacchetti: il Cesare Mariani dell'omonimo romanzo (autore di un libro di successo, ma insoddisfatto) e il Guido Torre degli *Entusiasmi*; mentre all'origine della serie potrebbe stare un protagonista verghiano, il Pietro Brusio di *Una peccatrice*.

A differenza di costoro, però, Silla agita in sé una somma di questioni che virtualmente lo distaccano dalla galleria degli abulici; infatti ha una fede, e qualche tesi, se non un ardore positivo e pratico: « ... Stava ora lavorando a un saggio sull'ipocrisia. Inconscio seguace d'idee preconcepite e assolute, voleva dimostrarvi che la menzogna e la debolezza morale sono caratteristiche di questo tempo, salvo a dedurne in seguito che discendono dalle sue tendenze positiviste, ossia dall'essersi oscurato nelle anime il principio metafisico del vero; e che le verità conquistate nell'ordine fisico, infinitesimali raggi di quel principio, non hanno né possono avere il menomo valore di sostituirlo quale generatore di salute morale. Molto più grave gli pareva questo prosperare della menzogna in tanta libertà di parola e d'azione. Perché ne trovava infetta la vita sociale e politica, come le arti, le lettere e le industrie stesse, nelle quali discende a complice abietta d'inganno persino la scienza »<sup>(16)</sup>. Con questa calma, quasi fiacca, esposizione di idee, il primo protagonista dei romanzi fogazzariani denota però una potenzialità polemica, inesplosa ma pur sempre avvertita, contro i tempi correnti, così che per quanto giaccia in una sostanziale abulia dell'azione, Silla s'impone in altro senso come il seme di personaggi futuri, nessuno dei quali somiglierà a lui, sfortunato oggetto della follia di Marina: eppure sia Cortis che il poeta del *Mistero* derivano, diremo come, da quel seme.

Marina. La sua parte, per ciò che incide su Silla, rappresenta la forza del caso, i diritti ch'esso reclama nella zona di svolgimento dell'opera letteraria e, prima ancora, in quella del flusso psichico dell'individuo. E quando costui denunci quelle tare storiche — il vizio della teoresi, l'impotenza pratica — che Silla dichiara per sintomi acuti, allora il caso lo sconfigge, lo uccide. C'è anche da osservare che il grafico mentale di Corrado ha qualche turbamento, non grandi sbalzi, sicché non è lecito parlare per lui di una vera dinamica dell'equilibrio, se egli in nessun momento arriva a registrare in se stesso quello strappo, o lacerazione dell'abitudine, che nell'evolversi del personaggio fogazzariano indica il conseguimento o la conseguibilità di uno stato contrario a quello iniziale, sancisce una reazione in atto (o almeno una facoltà reattiva) che gli consente d'incamminarsi, per poco o per molto, sulla via di un equilibrio. È la strada che culmina nella determinazione di un'etica rinnovata: abbandono dell'uomo vecchio e inerte per l'uomo nuovo svelato dalla lacerazione in tutta la perentorietà della sua vocazione, nell'apostolato di un vero che è sortito anch'esso dallo strappo della consuetudine. Ma Silla, se ha dentro di sé qualche virtuale

---

<sup>(16)</sup> *M*, p. 254.

elemento di verità, non si sente chiamato a propagandarlo; e non è neppure un banditore del vero estetico, come saranno i più infiammati eroi dannunziani (Stelio Effrena all'apice, col suo « creare con gioia »). È più dentro al problema — e meglio avviata sul percorso — dell'equilibrio la stessa Marina, se badiamo al rapporto che in lei si crea tra quella che fu, prima di scoprirsi reincarnazione di Cecilia Varrega, e quella che diventa nella sua progressiva, meticolosa, tensione alla vendetta, preparata secondo un programma lucido e organico che tanto la distingue dalla perplessità di Silla. Per entrambi quella Edith che nella terza parte di *Malombra* parrebbe doverli separare definitivamente (se sposasse Corrado) viene a prospettare, prima o dopo, una eventualità di salvezza, uno scarto dalla sorte minacciosa, oltre che una rivincita dell'operosa rettitudine sulla parte del caso, sul romanzesco che in ultimo trionfa. Edith è davvero una presenza luminosa, nonostante i dubbi che possono angosciarla; è il solo personaggio scelto a sviluppare una tesi positiva, che la fatalità poi s'incarica di annullare; è il punto più chiaro di contatto col modello narrativo manzoniano, fin qui; ed è con lei, attraverso i suoi occhi, che Silla gode una tiepida Milano, diluendosi in un bagno di tenerezza le strade e le immagini che nei medesimi anni il realismo scapigliato descriveva tanto diversamente. Ma Edith riesce a convertire alla fede Steinegge, suo padre, non a mutare durevolmente Marina, che a contatto con lei pareva a un certo punto sciogliersi dal nodo allucinante, farsi più umana; e non salva Corrado perché ritiene che unirsi a lui le precluderebbe il compito salvifico che ha assunto, indeclinabile: la conversione di Steinegge.

Possiamo cogliere anche in Edith pertanto una storia di contrasti, un corso psicologico più sviluppato che in Silla: ed è la spia iniziale di quella che sarà quasi una costante fogazzariana, la facoltà di esplicitare nei caratteri femminili, meglio che in quelli maschili, le ragioni dell'inquietudine, il palpito dell'incertezza fra il sentire e l'agire, e tutte le oscillazioni che qualificano la natura fogazzariana e le sue traduzioni inventive. Però il sacrificio di Edith, una rinuncia all'amore che ha l'aria di esser definitiva, dipende da una condizione ancora oggettivamente acerba dell'arte del Fogazzaro, dalla falsa presunzione che il piano dell'amore per una creatura non s'accordi con le promesse fatte a Dio. L'alternativa, anzi l'antinomia, è dunque infondata, e anche in *Malombra* v'è qualcuno che se ne accorge: don Innocenzo, ad esempio, a quanto ci fa supporre la saggezza armoniosa di questo capostipite della famiglia dei sacerdoti semplici e sereni dei romanzi fogazzariani. (Don Innocenzo, osservato in uno scenario che qualcosa trae dalle *Memorie del presbiterio* del Praga, ma non i tipi di polemica antichiesastica — polemica man mano rientrata — da cui il Praga s'era mosso ideando il personaggio di don Luigi). A parte questo, per ciò che riguarda la coesione della trama di Edith, la sua felicità è innegabile, se si tien conto ch'ella non appartiene ancora al gruppo degli apostoli consapevoli che, da Cortis a Massimo Alberti, domineranno poi le pagine fogazzariane, e che malgrado questo passa per una successione di prove morali e s'impone — più che non le vengano imposti — sacrifici sostanziali, scelte definitive. Sicché la sua complicata ingenuità si presenta anch'essa come una non trascurabile anticipazione

di ulteriori caratteri, nei quali l'elemento nativo, o si dica pure l'impulso ingenuo, viene sottomesso a un controllo feroce, sparisce alla svelta nel conflitto che l'io imposta per avviarsi nella direzione riferita, della predicazione aperta o dell'apostolato segreto. Quel che pertanto caratterizza Edith in una relazione genetica coi personaggi imminenti — e al contempo le conferisce un aspetto singolarissimo — è la sua forza intuitiva, un dato che si riscontra di rado in altri personaggi fogazzariani, almeno in quelli piegati a significare qualcosa di analogo ai valori che propone la figlia di Steinegge (tutt'altra, vedremo, la parte svolta dalla tenacia di donna Fedele, in *Leila*, dov'è dirimente però la considerazione dell'età matura nel personaggio suddetto). Un'intuitività che, all'apparenza, potrebbe invece collegare Edith alle immagini giovanili del Fogazzaro lirico; ma è come se il diario di Miranda, Edith l'avesse bruciato, o consumato in atti di volontà: atti che indicano in lei la possibilità di muoversi in un'area sociale (magari ristretta a quattro o cinque persone, ma non importa) e relegano una creatura come Miranda nel limbo che le compete, tardoromantico, il limbo di un'inane afflizione ch'è tutta e solo un sensibile e graduale appressamento alla morte.

In pochi anni, come da un'ideale congiunzione di esemplari seminali divisi, Edith-Marina, nascerà Elena, la cugina di Daniele Cortis. A legger questo periodo che parla di lei («Pensieri e pensieri le salivano dal cuore, disegni e propositi le si formavano dentro la fronte con un lento lavoro, e non se ne vedeva ombra nell'occhio vitreo. Solo le labbra si movevano a quando a quando senza voce, articolavano una sillaba muta, come tocche dalla parola interiore ne' suoi scatti più veementi. Ella si alzò finalmente, andò alla finestra e, celata dietro le rose, pianse»<sup>(17)</sup>), si vede che quest'occhio vitreo discende da quelli di Marina, senonché la soluzione in lacrime — schermo floreale a parte — indica già un superamento del grado di follia di *Malombra*, verso cui stavano scivolando le sillabe mute di Elena, la sua *impasse* psichica. A salvarla è il dolore, ovvero una delle forze latenti nel primo romanzo, ove fremevano solo nella sterile cogitazione di Silla. Nella trama dell'equilibrio di Elena è appunto il dolore ad assolvere una funzione preponderante, e mentre il sacrificio di Edith sorgeva da un impegno che nessuno aveva preteso da lei, quello di Elena è sottoscritto secondo un costume specifico dei protagonisti fogazzariani: l'abito della rinuncia, avvertita tanto più necessaria quanto meno la giudica tale la società, ovvero — stante l'esiguità del campo scenico in Fogazzaro — il vicinato, scrutatore attento e pettegolo. Se dunque in Elena v'è traccia di Marina, pure il corso della sua vita reca i segni dell'influsso di Edith: non ha nessuno da convertire, religiosamente parlando, ed è lei anzi a sentire nel cugino l'esempio di una rigorosa e difficile etica di comportamento; ma scopre la ragione della sua rinuncia (all'esplicita, e non più solo spirituale, unione con Daniele) proprio nell'oggetto medesimo che le ha causato ribellione e disgusto, nel marito anziano e fatuo, giocatore e debitore insolvente. Il nodo del prevedibile squilibrio diviene quindi fulcro di un diverso equilibrio, nervosamente perseguito; Elena, com'è noto, finirà per espas-

---

<sup>(17)</sup> A. F., *Daniele Cortis* (di seguito indicato con *DC*), Milano 1969, p. 56.

triare col marito, una volta pagati i debiti di lui, quasi in un altro mondo, a Yokohama.

Potrebbe sembrare, dal di fuori, una fedeltà mantenuta in ossequio alle ipocrite convenienze che pretendono la moglie accanto al marito, anche senz'amore; ma la virtù di Elena è ben altra, resiste come conquista progressiva, esperita giorno per giorno; è la missione di Edith spogliata di ogni residuo intuitivo e fatta invece consapevole che i propri fini includono, categoricamente, la rinuncia a qualsiasi consolazione in terra, l'abbandono della società consueta (come faranno Piero-Benedetto e il suo discepolo Alberti) e, nella circostanza specifica, l'abbandono della società più cara, quella comunione d'affetti con Daniele che permane solo nelle fidenti parole di un'iscrizione latina, attive nella memoria concorde dei due cugini — *Hyeme et aestate, et prope et procul, usque dum vivam et ultra* <sup>(18)</sup> —. La catarsi quindi non avviene, o perlomeno non raggiunge i suoi effetti all'esterno; segno che il processo perfettivo non conosce epilogo né soddisfazione in questo mondo; perciò l'accento batte sull'*ultra*, che si suppone inconcepibile per Marina, la quale ha un *ultra* alle spalle, urgente come prescrizione vendicativa, da seguire e attuare «dum vivat», anzi configurandosi come il compito della sua esistenza, che non si può interrompere prima dell'esecuzione della vendetta sui persecutori ancestrali. Vicenda e prospettiva inverse rispetto a quelle di Elena; ma si osservi come nel *Cortis* manchi la parte del caso, risolutore dell'intreccio di *Malombra*, poi ridotto nel secondo romanzo ad un momento appena, a un'implicazione da sciogliere e da superare nella varia dinamica degli equilibri individuali.

Particolarmente aspro, in rapporto con la storia di Elena, è il processo etico di Daniele, «cervello d'acciaio», ma anche anima che s'intenerisce («Come tremano tutti, questi poveri fiori nell'erba» <sup>(19)</sup>). In *Cortis* riconosciamo da un lato il complemento volitivo e visibile di quanto nella femminilità pensierosa di Elena resta spesso allo stadio virtuale, dall'altro la radice di Silla, la sua pianta però diversamente coltivata, sicché tutto quanto in Silla vibrava alla fase elucubrativa e vi si ancorava inerte, *Cortis* lo dispone in un sistema di fede e di comportamento, in sistema non privo di contraddizioni e che tuttavia, per il solo fatto di esser stato costruito, spinge Daniele verso il nucleo centrale della produzione foggiazariana, quello in cui l'equilibrio è, dicevo, un'acquisizione graduale e faticata, però mèta insostituibile per l'animo, una volta che se la sia prefigurata. Se la missione di Elena non avrà conforto che nell'*ultra*, la vocazione di Daniele assume una più circostanziata evidenza; il suo *ultra* si sviluppa in gran parte qui, in terra, e le date dell'ambientazione storica, superflue in *Malombra*, cominciano e contano nel *Cortis*. Il 1881, indicato come anno di svolgimento della materia narrativa, vuol suggerire un quadro politico, il trasformismo della Sinistra, un quadro dove s'inseriscono le proposte innovatrici avanzate per adesso da una minima *élite*, se non addirittura dal singolo poco ascoltato.

Torneremo sul tema dell'isolamento che avvolge il precursore; si osservi intanto come

<sup>(18)</sup> DC, p. 60; ma sono parole che tornano più volte, emblematiche, lungo il romanzo.

<sup>(19)</sup> DC, p. 33.

Daniele, figlio più maturo del Silla che idealmente l'ha generato, porti innanzi una delle due direttrici della moralità inefficiente del protagonista di *Malombra*: quella appunto del saggista che studia l'ipocrisia, allarmato dai vizi della mentalità corrente ma incapace di contrastarli, se non in quel leggero disagio che mostra nella dimora altoborghese della signora De Bella. Cortis invece dirige le questioni metafisiche verso un terreno più solido, concreto certamente perché sotto vi scorre proprio un'angoscia metafisica, che ha però la forza di applicarsi tenacemente all'ambito dell'umano, nel quale trova sussistenza e fertilità d'impiego. Il rapporto metafisico-mondano in Daniele prende ala articolandosi in metafisico-politico; sopperisce così alla staticità di Silla e riesce, nel complesso della narrativa fogazzariana, il più fermo e sicuro, per entro alla naturale oscillazione organica dello spirito, ove al flusso della fiducia s'alterna il riflusso del disinganno. Ma quest'ultimo è in realtà un modo di essere e di crescere del primo, è una condizione di quell'equilibrio che Cortis raggiunge sacrificando molto a sua volta; Cortis, prima coscienza fattiva in Fogazzaro, e proprio in quanto a ridosso dell'abulła di Silla, capace di renderla operante, nella prospettiva d'una società ideale che per ora giace appena nel suo animo e consiste anzi nella dialettica di impulsi politici e suggestioni evasive, che si agita in lui stesso ed è il mezzo per cui l'uomo si rinsalda in un proposito dinamico, mentre poteva anche indursi al disimpegno integrale: nel *buen retiro* agreste o montano che ogni protagonista del Fogazzaro sperimenta a sazietà.

Spinto in essere, Cortis, dal modello di Silla, lo serra peraltro molto da vicino il « poeta » del terzo romanzo, che narrando i fatti in prima persona evita di proferire il suo nome (ma sappiamo che ha un cognome difficile alla pronuncia tedesca <sup>(20)</sup>, ed è ovvio che le sue generalità corrispondono, stavolta, a quelle dello scrittore vicentino). Il poeta \*\*\* è un erede ideale di Silla in quanto confida nella totalità dell'arte, nella sua funzione mediatrice, nella sua facoltà di unire le anime. Sulla relazione tra vita e arte, sull'incidenza di questa su quella (ché l'altra, della vita sull'arte, è una verità assiomatica costante in Fogazzaro), varrà la pena di ritornare; per adesso è opportuno mettere in risalto questo, che la dipendenza del poeta da Silla è anche un superamento (come già per Daniele), una liberazione dall'archetipo. Il poeta del *Mistero* è un propagandista del proprio credo, che sarebbe estetizzante e niente altro — a stare alla superficie della pagina scritta — se non poggiasse sul concetto di una energia pragmatica e propulsiva della poesia e dell'arte nei confronti dell'esistenza (di quella di chi sente il valore del messaggio poetico). Qui, più che il caso, sarà il destino a rompere la trama d'amore; e tuttavia la sensibilità dell'artista riesce a perpetuarla dentro di sé, in un *ultra* dunque, rispetto ai confini fisici della vita, che un po' collega le sponde opposte di Cortis e del nuovo personaggio. Sono la sponda del programma politico e quella della fiducia nella potenza purificatrice e costruttiva della parola, palesata da un uomo che è, sì, un « sognatore » come Silla, ma un sognatore che si è deciso ora a raccontare, per un supremo scopo di rapporti, la materia e l'essenza del proprio « sogno »: non più un « ozioso », quindi,

<sup>(20)</sup> Cfr. A. F., *Il mistero del Poeta* (poi indicato con *MP*), Milano 1896, p. 149.

come giudicavano Silla i suoi congiunti <sup>(21)</sup>. L'incanto e la fortuna ininterrotta di *Piccolo mondo antico* sono basati proprio su quest'oscillazione bilanciata dell'elemento contemplativo e della determinazione pratica; ed è naturale che il proiettare il « piccolo mondo » in una dimensione di memoria <sup>(22)</sup> favorisca il successo di questo equilibrio, assai più dell'intenzione di compiere una « opera buona », secondo un criterio manzoniano di responsabilità letteraria <sup>(23)</sup>.

Ma Violet Yves, infelice protagonista del *Mistero del Poeta*, non è fatta per provare in sé quest'armonia, causa l'oscuro fatalismo che grava su di lei, personaggio vagamente preraffaellita, stando al ritratto che se ne legge in principio (salvo l'anomalia del suo zoppicare; mentre, in termini figurati, la miopia ne accresce la grazia); donna senz'ardore, perché a raggellarla è una sorta di brivido viscerale continuo, inconscia percezione di una condanna inflessibile a cui soggiace. Ella rimane un personaggio compatto, piuttosto che narrativamente complesso: compatto perché vive sempre e solo come termine di riferimento d'una passione altrui che tende a purificarsi, rivolta a quel termine, d'ogni scoria sensuale; e vi riesce, in un senso amaramente assoluto, non consumandosi nemmeno il matrimonio nelle brevi tragiche ore della sua durata. La vocazione perfezionistica del poeta trova quindi in Violet uno strumento quasi sempre rassegnato, una materia piagata che conosce poche eccezioni: ma ricordiamo il disgelo della donna a Rüdeshheim; ed è il momento in cui la leggenda del Diletto sembra funzionare, nella colma fusione degli affetti <sup>(24)</sup>. Ma la sostanza presaga di Violet recalcitra ad investirsi d'una missione salvifica; e chi perisce è proprio lei, a riprova del carattere passivo, strumentale, del suo personaggio.

Eppure la giustificata inerzia di Violet vuol dire molto nella progressione delle figure muliebri nel Fogazzaro, se proprio di rimando a lei, in contrasto con la sua irrealtà di sogno, nasce Jeanne Dessalle, tormentatrice tormentata, donna di mondo alquanto infrigidita da un brutto matrimonio. *Piccolo mondo moderno* ha il merito di proporre in Jeanne un'immagine di femminilità che seduce specialmente la sfera intellettuale, per il suo sereno fatalismo di scettica <sup>(25)</sup>, che, pur assestandosi di tempo in tempo, non finisce mai per abbandonarla del tutto. Nel primo dei due romanzi che le assegnano una parte emergente, Jeanne sembra un'anti-Elena: poco propensa ad appassionarsi per le idee riformatrici di Piero Maironi (ch'egli discute con il primo degli « uomini santi » fogazzariani, don Giuseppe Flores), ella cerca in lui qualcos'altro, una comunione eletta e nient'affatto carnale, che dovrebbe riequilibrare lo scompensamento della propria psiche offesa di segregata volontaria, ma che d'altro canto costituirebbe un intralcio alla mira principale di Piero, nel quale la scontentezza tende

<sup>(21)</sup> *M*, p. 254.

<sup>(22)</sup> Cfr. SALINARI, *Miti e coscienza...*, cit., p. 248.

<sup>(23)</sup> Cfr. TOMMASO GALLARATI-SCOTTI, *La vita di A. F.*, Milano 1920, p. 265.

<sup>(24)</sup> Cfr. *MP*, pp. 289-290.

<sup>(25)</sup> A. F., *Piccolo mondo moderno* (poi indicato con *PMM*), Milano 1942. A p. 163 si sente, « sotto l'ebbrezza di Jeanne », « il recondito, freddo nucleo del suo scetticismo ».

a innervarsi, concreta, in propositi di rinnovamento etico, e poi di predicazione. Ma Jeanne s'inserirà, dunque un poco sorella di Elena, nel più tipico genere di trama fogazzariana, dal momento che avverte la grandezza delle intenzioni di Piero. Del quale, in *Piccolo mondo moderno*, ella incarna e simboleggia una fase, un elemento opportuno allo sviluppo dialettico della vocazione, che non a caso si configura in lui, sulle prime, anche come necessità di evitare la tentatrice (sempre emotiva, del resto, è in questi personaggi l'origine delle virate morali decisive). Affatto ignara di questa sua oggettiva funzione, c'è da osservare che Jeanne stessa si costruisce un equilibrio attivo, in tensione, anche dopo la scomparsa di Piero, acquisita la nozione — spiccatamente fogazzariana — del sacrificio senza premio tangibile, nozione che in lei dibattendosi entro l'involucro del mai smentito scetticismo la mette pure in rapporto con una specie di equivalente dell'*ultra* cortisiano: un *ultra* che le si mostra in forma affatto umana, nella figura sublimante di Piero, ricomparso altrove sotto il nome programmatico di Benedetto, e nel suo apostolato riformatore a cui Jeanne adesso sente di dover aderire perché capisce che questa è l'unica eventualità superstite di comunione con chi l'ha fuggita. Verso di lui ella dirige tutte le proprie energie, nel *Santo*, sfruttando anche certe scaltrezze mondane che fanno pure parte del suo bagaglio; finché l'ambiguità del bacio ch'ella dà al Crocifisso, tesole da Benedetto morente, la coglie con esattezza nella sua condizione, un *amor Dei* sorto dalla convinzione che Dio è passato attraverso Benedetto, è stato materialmente nelle mani di lui. Nessuna conversione, ma neanche una mera pietà per l'amato morente: l'indeterminatezza di Jeanne è uno dei tratti più felici del Fogazzaro, lasciando questa partita in sospeso tra ombra e verità, mentre viene sottratto ai vivi, con la morte di Benedetto, il punto anche fisicamente focale del dramma più impetuoso imbastito finora. E certo Jeanne « finisce » qui, perduto il punto di mira e di equilibrio ipotetico; la bella velata che compare nel finale di *Leila*, alla cerimonia notturna della traslazione delle ossa di Benedetto in Albogasio, è appena il fantasma di lei, della creatura che dal capriccio vano e lussuoso è trascorsa per una fase di disperato ardore, accettando poi la norma del sacrificio, che anche là dove non parrebbe necessario (un esempio: la schiavitù ch'ella si lascia imporre da Carlino, suo fratello, nell'albergo romano <sup>(26)</sup>), si esplica come imitazione dell'abito penitenziale di Benedetto.

È vero che nel secondo romanzo di Jeanne i « santi » paiono due, all'inizio, giacché, prima d'imbattersi in Benedetto, don Clemente si impone come modello mirabile (d'ascetismo accoppiato a volontà di riforma) già dal capitolo che lo vede partecipare alla riunione costituente della « società modernista » <sup>(27)</sup>. L'abito della rinuncia, e di un'obbedienza che non vuol dire tradimento delle proprie idee coraggiose, evita peraltro una sovrapposizione delle due « santità », che risultano invece sgorgate, una dopo l'altra, da un sol fonte: magari anche da quella *Imitazione di Cristo* che Fogazzaro aveva carissima e che tanti suoi personaggi

<sup>(26)</sup> Cfr. *S*, pp. 279-280.

<sup>(27)</sup> Cfr. *S*, pp. 63-64.

leggono quotidianamente (in *Leila*, don Aurelio, il signor Marcello, donna Fedele). Le vicende della polemica relativa al *Santo* e alla sua messa all'indice sono risapute <sup>(28)</sup>; qui occorrerà pur tenerne conto per spiegarci la genesi del protagonista di *Leila*, Massimo Alberti, incontrato giovinetto nel *Santo* e primo, preferito discepolo di Benedetto. Massimo *deve* dunque nutrire i dubbi che nutre sulla propria fedeltà all'esempio del maestro: nella luce evoluzionistica che sente vibrare dentro di sé, scriverà a donna Fedele che il cattolicesimo per lui è « la religione di S. Agostino, di Dante e di Rosmini »; ma « come il Cattolicesimo ha compiuto Mosè, una forma religiosa superiore compierà forse il Cattolicesimo. La Chiesa uscì dalla Sinagoga che le vive misera accanto, un *quid* superiore uscirà dal Cattolicesimo. Vi devono essere dei Precursori che si sacrificino? Devo io sacrificarmi, predicare questo Verbo in opposizione al Verbo che ho predicato fin qui? Ecco l'angoscia mia » <sup>(29)</sup>. È chiaro che il personaggio di Massimo, creato dopo le pubbliche disavventure del *Santo*, serviva a mantener desto un animo critico, il soffio di un apostolato cristiano moderno, operante il riscatto dal dogmatismo e dal temporalismo; ma anche tralasciando per un poco queste radici autobiografiche, di nuovo è il motivo dell'equilibrio, trama e tensione organica, a premere sull'attenzione del lettore d'oggi, legittimamente portato a occuparsi delle proprietà strutturali della narrativa tra la fine del secolo scorso e il principio del nostro: sono infatti strutture che è possibile recuperare in una loro vasta efficienza paradigmatica, anche in rapporto a prove molto più recenti del romanzo italiano (insisterei nel suggerimento della sintomatica relazione D'Annunzio-Moravia, riferibile persino alla distribuzione delle parti all'interno dell'opera). L'equilibrio, dicevo, per Massimo Alberti, non avrebbe senso né storia esplicativa, ove si limitasse alla diffusione amplificata della lezione di Benedetto acquisita in un'adesione mimetica; in tal modo Massimo avrebbe solo una verità fissa alle proprie spalle, ma per quanto il Fogazzaro prediligia Manzoni, il suo mondo non sarà mai simile a quello dei *Promessi sposi*: sicché il protagonista di *Leila* apparirà teso a ricordare la condizione sentimentale e ideologica che si è formata alla scuola di Benedetto con la definizione profetica — che può diventare un'effettiva preparazione — del « *quid* superiore » cui allude nella lettera a donna Fedele.

Una volta di più i protagonisti fogazzariani hanno l'occhio rivolto all'*ultra* ispiratore di Elena e Daniele, o ad un valore che l'equivalga: se non in assoluto, certo relativamente al piano dell'evoluzione morale del personaggio, a quella che ci sembra di poter chiamare la sua tensione organica. È naturale che particolari modi di rapporto affettivo (specialmente se tenuti accesi a distanza: Silla-Marina e Massimo-Lelia, ai due estremi dell'opera fogazzariana), non che facilitarla, complichino la vicissitudine di questa tensione, mettendo a prova l'interna linearità della persona, o del suo itinerario perfettivo: e più che mai ciò accade quando nel rapporto sia implicato un precursore. La figura di Lelia — dalla quale,

<sup>(28)</sup> Cfr. ora PICCIONI, *F.*, cit., alle pp. 389-403.

<sup>(29)</sup> A. F., *Leila* (poi indicato con *L.*), Milano 1942, pp. 393-394.

oltre che da donna Fedele, dipende quasi per intero la vitalità d'azione nell'ultimo romanzo — è illuminante, in proposito, poiché non si limita a un ruolo subordinato alla vocazione inquieta di Massimo o a una strumentalità quasi passiva, com'era per Violet (così immersa in uno di quei « pasticci di metafisica azzurra »<sup>(30)</sup> cari al Fogazzaro di ieri); al contrario, Lelia-Leila è in grado d'influire sull'evoluzione di Massimo, restandone a sua volta condizionata, se nell'animo di lei la progressione corre dalla cupa e sterile fedeltà (al fidanzato morto) al tentato suicidio e infine alla decisione di raggiungere Alberti in Valsolda, secondo un nuovo equilibrio, favorito sì dalla mediazione di donna Fedele, ma più in profondità perseguito attraverso il dubbio che accentra i pensieri di Lelia su Massimo. Lo divide da lui uno scetticismo quanto alla speranza di riforma ch'egli espone, all'inizio; ma Lelia non è una copia di Jeanne se, ricongiuntasi per amore a Massimo, gli manifesterà un desiderio che sembra in carattere con la crisi della fede di lui, il desiderio di un Dio naturale e diretto, « un Dio », dice Lelia, « che io possa adorare nei boschi di Dasio, nel burrone della cascata, sulle onde del lago, in una camera nuziale; che non m'imponga mediatori ufficiali; che mi domandi solamente amore e mi proibisca solamente odio; che non mi torturi l'intelligenza con dogmi incomprensibili, non mi annoi con pratiche tediose, non pretenda allettarmi con paradisi né atterrirmi con inferni »<sup>(31)</sup>. Certo, se la tensione di Lelia si arresta a questa fase, altrettanto non può esser di Massimo, al quale il Dio auspicato da lei non basta, tanto sarebbe anteriore a ogni elaborazione culturale; e l'*ultra*, o *quid* superiore che sia, egli deciderà di cercarlo e di predisporlo all'interno della Chiesa, a cui torna, « tremando tutto »<sup>(32)</sup>, nell'emozione della cerimonia del trasporto in Albogasio dei resti di Benedetto. Non è una ritrattazione, ma un ardimento: il più difficile. Si verifica qualcosa di analogo a quanto ricordato per la vocazione di Piero Maironi, che dapprima si presenta come un impulso di scansare Jeanne, diretto poi a un ordine di « santità » con la morte della moglie inferma di Piero, Elisa, e con l'imperiosa visione che lo chiama a servire Iddio; il movente emotivo originario non costituisce un valore di scampo prolungato, bensì lo scatto della trama interna dell'uomo alla ricerca di ulteriori equilibri, una premessa insostituibile al chiarimento spirituale.

È un chiarimento che di rado può aversi in una storia personale separata dalle vicende del prossimo. Se poche comunioni sono così segretamente perfette come quella che lega oltre i limiti fisici dell'esistenza Elena a Daniele, qualcosa d'altrettanto solenne voleva il poeta del *Mistero*, raccontando in una lettera a Violet la « leggenda sublime del Diletto »<sup>(33)</sup>, quella già rammentata dell'« Io sono tu », che avrà felice corso nell'unione fra Giovanni Selva e Maria d'Arxel, sorella di un'amica di Jeanne. È pur vero che la fragilità del *Mistero del Poeta*

<sup>(30)</sup> Cfr. *MP*, p. 269.

<sup>(31)</sup> *L*, pp. 555-556.

<sup>(32)</sup> *L*, p. 588.

<sup>(33)</sup> *MP*, p. 83.

sta nell'enfasi malamente romantica, in un estetismo perfino ingenuo, che non permetterebbe mai il chiarimento della situazione, condotta a un grado di misticismo esasperato, se il Fogazzaro qui non avesse invece introdotto *ad hoc* la sola figura chiarificatrice, quella dell'ex-innamorato di Violet, un « altro » che nella sua veste di persecutore diabolico si colloca fra il decadentismo e un espressionismo *ante litteram*, se non vogliamo addirittura segnalarlo come un'anticipazione del personaggio-Morte quale s'incarna, alle soglie dei nostri anni Sessanta, nell'*Orfeo negro* di Marcel Camus. Oltretutto quest'apparizione tronca la monotonia inefficiente della sezione che nel *Mistero del Poeta* è occupata dagli incontri fra Violet e il suo promesso e dalle prime tappe del viaggio — letterariamente obbligatorio — lungo il Reno; ma a parte ciò, l'irruzione dell'« altro », mentre prende a chiarire il nebuloso protagonista a sé medesimo, dà una bella sforbiciata ai gusti del più ammanierato romanticismo fogazzariano, spostando altrove gl'interessi dell'autore: ben presto nel « piccolo mondo antico », dove agisce una lezione romantica in antitesi a quella esibita nel *Mistero* e dove l'equilibrio della provincia valsoldese argina e scioglie i drammi di una provincia tedesca eccessivamente letteraria. Anche ciò che Benedetto, nel *Santo*, arriverà a chiarirsi, facendo maggior luce nel suo proposito innovatore, gli si chiarirà in un contatto con gli altri, variamente impostato: nel colloquio col vecchio Papa, come in quello col ministro e col sottosegretario. E non importa che i contatti rafforzino poi la sua condizione di solitario; il fondo individualistico del Fogazzaro comprende due specie di relazioni umane: dall'una si esce disgustati, ma spesso più fermi nel proposito apostolico; dall'altra invece deriva di fatto la funzione dell'amore, in accordo col quadro generale dell'evoluzionismo spiritualistico più volte illustrato pubblicamente dal Fogazzaro, e sempre attivo nelle sue pagine (forse già da un racconto del 1885, *Un'idea di Ermes Torranza*, che si può riconnettere alla piccola polemica antimanzoniana sull'amore <sup>(34)</sup>, se stiamo attenti a questa frase: « Non vi è tanto amore nel mondo da gettar via questo ch'è pur fedele, pur tenero, e non toglie la pace » <sup>(35)</sup>). E dove l'amore non risulti una virtù positiva e producente (ma fa una sottile eccezione la Fedele della novella omonima, che mestamente gioca con le parole: « Fedele è il mio nome di battesimo. Non posso esser altro che fedele » <sup>(36)</sup>), come in Lelia non dà frutto la virtù di serbarsi in un vincolo di memoria al morto fidanzato Andrea, ecco allora la stasi animarsi, diventar dinamico l'equilibrio, la tensione organizzarsi di là dalla soggezione a un modello che non può ormai fornire gli strumenti orientativi adeguati allo stimolo vitale della persona.

Che a quest'orientamento possa contribuire l'arte, e segnatamente la poesia, ciò il Fogazzaro ha mostrato in più d'un caso di credere, affidando alla poesia oppure alla musica un ruolo di mediazione fra caratteri che altrimenti non troverebbero un punto d'incontro. Risalterà a volte la funzione, più o meno scopertamente galeotta, del *libro*: quello scritto

<sup>(34)</sup> A riguardo cfr. PICCIONI, *F.*, cit., p. 219.

<sup>(35)</sup> A. F., *Fedele e altri racconti*, Piacenza 1915, p. 49 (sottolineo io).

<sup>(36)</sup> Idem, *ibidem*, p. 24.

da Silla, *Un sogno*, che provoca il rivelarsi reciproco fra lui e Marina; o la novella in versi *Luisa* (e si legga pure *Miranda*, data l'aderenza autobiografica del *Mistero*), che Violet ha trovato per una misteriosa coincidenza a Roma, «presso alla pietra [tombale] di Percy Bysshe Shelley»<sup>(37)</sup> — e qui è duplice l'incidenza letteraria sulla vita. È comprensibile che nel *Mistero del Poeta*, per lo specifico ideale del protagonista, l'entità della funzione affidata all'arte sia sovrabbondante, a scapito della fluidità narrativa; ad ogni modo le coordinate su cui si organizza il messaggio estetico (con la sua speranza di rigenerazione esistenziale) sono ben inscrivibili entro una cornice di passionalità lirica di primo Ottocento, a cui si riporta comodamente anche la parabola del Diletto, data l'inclinazione mitico-esotico-archeologica del filone romantico che parla qui al Fogazzaro. C'è dunque Shelley, questo per esempio: «Nothing of him that doth fade / But doth suffer a sea-change / Into something rich and strange»<sup>(38)</sup>; e c'è Leopardi, coi *Canti* un po' galeotti anch'essi, ai primissimi approcci fra Violet e il poeta a Lanzo d'Intelvi. Un Leopardi, peraltro, di cui si citano passi non certo dei più popolari intorno al 1872 (l'anno d'ambientazione del *Mistero*): sette versi della *Ginestra*, cominciando da «Nobil natura è quella ...»<sup>(39)</sup>; e i primi tre di *A se stesso*, riportati in disordine<sup>(40)</sup>; un Leopardi che il protagonista dichiara di amare più di Manzoni, sebbene lo giudichi «assai meno grande»<sup>(41)</sup>, con un ragionamento che ci fa quasi pensare alle riflessioni critiche di un Saba. È un fatto che già a questo punto Fogazzaro guardava ammirato al mondo manzoniano, quantunque — per costituzione — non potesse mai aderirvi in fase creativa.

Fra Elena e Daniele, tuttavia, un libro come i *Mémoires d'outretombe* di Chateaubriand stabilisce una più solida connessione, intonata alla forza di caratteri che nei testi non cercano sfumate suggestioni, quanto rapporti diretti con la vita. Così torna in Elena, da Chateaubriand, la paura di «urtar di passaggio, senza volerlo, nel destino di un altro»<sup>(42)</sup>, dando un impulso per nulla marginale alla vocazione al sacrificio che la cugina di Daniele saprà attuare. Quanto di più significhi poi la frequentazione in vari personaggi, secondari e di primo piano, di un'opera come la *Imitazione di Cristo*, si è accennato; è un trasferirsi nella prospettiva, quotidianamente coltivata, dell'*ultra*, ed è naturale che il celebre testo di pietà se lo tengano a portata di mano gli anziani, più che i giovani, per i quali — se li anima un'attiva vocazione apostolica — l'«imitazione» sarà piuttosto il metro a cui comparare l'entità della propria rinuncia e l'effetto della missione intrapresa. Pressoché negativi, in ogni senso, risulteranno invece gl'inserti della voce lirica del Fogazzaro medesimo nei vari romanzi: è

<sup>(37)</sup> *MP*, p. 75.

<sup>(38)</sup> *MP*, p. 107. Si riscontra in un mottetto di EUGENIO MONTALE, *Il ramarro, se scocca...*, una parziale ripresa di questo spunto («... *Luce di lampo* || *invano può mutarvi in alcunché* | *di ricco e strano...* »).

<sup>(39)</sup> *MP*, p. 60.

<sup>(40)</sup> *MP*, p. 94 («*Peri l'inganno estremo, | Or poserai per sempre, | Stanco mio cor...* »).

<sup>(41)</sup> *MP*, p. 60.

<sup>(42)</sup> Cfr. *DC*, pp. 46 e 144.

ovvio che l'autobiografismo sostanziale del *Mistero* comporti un eccesso di simili intrusioni: e qui purtroppo il protagonista non è un poeta a riposo, ma un cantore in piena attività, che s'avvale della linea Shelley-Leopardi per sentirsi più che mai autorizzato a comporre in proprio a sua volta. Un'antologia di questi versi sarebbe inclemente, né vogliamo farla: si va comunque dalle quartine di novenari di « Ah no, se tu m'ami vorrei / Posar nel più fondo vallon... » a quelle endecasillabiche di « Ecco superbo ascende il fior de l'agave, / Arde nel cielo splendido il mio sol »: due piatti della bilancia che oggettivamente pesano, l'uno, quella che è la portata comica suo malgrado del romanzo; e l'altro, il suo afflato simbolico, che s'illude di una già perfetta fusione delle anime dei sognatori, mentre tutto è sospeso a un grado di poco felice ambiguità (quell'ambiguità che non è un risultato, del genere che sarà ottenuto col personaggio di Jeanne Dessalle, ma l'indice di un risultato mancato). Brutti versi appariranno anche in *Leila*: doppi senari volti a catalizzare la passione della giovane protagonista, e capaci di tanto perché sono « adattati » a una cara musica <sup>(43)</sup>, ovvero alla forma d'espressione che per Fogazzaro è la più strettamente intrecciata all'arte della parola <sup>(44)</sup>. Ma in *Leila*, ad ogni modo, il verso più vibrante — « Or sappi che brucio, che moro di te » — viene *dopo*, non pretende di rivelare l'amore, ma semmai di contrassegnarlo con un marchio a fuoco: chiara subordinazione dell'arte alla vita, quanto ai tempi cronologici e funzionali.

La poesia può, in questa situazione spiritualmente matura, abbreviare una distanza, aiutare due vicende a farsi, da parallele, convergenti; ma non direi che sia un rapporto determinante, di fatto, benché il romanziere in qualche pausa di rallentamento ideologico possa indursi a crederlo. Resta semmai da segnalare un *unicum* fogazzariano, nel capitolo di *Piccolo mondo moderno* che descrive la visita all'abbazia di Praglia. È la tirata contro un famoso poeta, « il Carucci » (che pare davvero un Carducci appena deformato nel nome e non poi sfigurato nella sostanza), messa in bocca a Carlino Dessalle, il quale è un artista velleitario ma non fa drammi della propria scarsa capacità costruttiva. Per Dessalle dunque il Carucci è un « monolito » e « non ha che una nota...; è un ipocrita intellettuale. Ha finto per tanto tempo di sdilinquirsi per la bellezza che ora si crede sincero. In fondo non gusta che vino *bleu*, formaggio pecorino e cuoche. Il Carucci non è uno specchio delle cose multicolore, mobile, ora piano, ora cavo, ora convesso... Per il Carucci lo specchio è nelle cose; egli non ci vede che sé, dappertutto sé... » <sup>(45)</sup>. È la definizione di un cattivo modello; ma la polemica tra Fogazzaro e Carducci risaliva ormai a diversi anni addietro <sup>(46)</sup>, così che nelle parole del fratello di Jeanne dovremo ravvisare un'ostilità non occasionale verso i falsi profeti delle lettere: un'avversione che in fondo ha più peso — dichiarazione negativa qual è — degli

<sup>(43)</sup> Cfr. *L*, p. 448.

<sup>(44)</sup> Le « Versioni dalla musica », del 1886, fungono da intermezzi ai racconti di *Fedele*, cit., come tentativi di trascrivere in una trama narrativa un « tema » musicale.

<sup>(45)</sup> *S*, pp. 92-93.

<sup>(46)</sup> Cfr. PICCIONI, *F.*, cit., pp. 236-237.

spunti fumosi che altrove mirano a qualificare l'arte in una formula positiva.

L'arte insomma fallisce il suo compito quando viene concepita e immessa nel romanzo con una carica operosa troppo intenzionale; non sta a rappresentare, come il Fogazzaro forse presume, la più eletta delle determinazioni individuali di fronte alle lusinghe del fatalismo. È che la poesia, se scende in campo tanto oberata di funzioni, non si è ancor liberata di un sottile brivido fatalistico, non rinuncia alla propria suadente suggestività di parola in quanto tale, alla propria magica essenza primitiva. Si registrerà così il senso fatalistico dell'amore del poeta per Violet (talmente acuto da convincere anche l'ottimo e pacifico Topley senior), contro il quale non ha sufficiente potere eversivo lo stato permanentemente lirico, rapito, del protagonista rievocante. Altro è il caso di Daniele, ma egli ha rinunciato a battere le vie di una esistenza poetica, sulla scorta diremmo dell'*exemplum vitandum* offertogli dal suo immediato precedente Corrado Silla. Cortis è il più volitivo, dei caratteri ideati dal Fogazzaro; e dalla sua specifica determinazione, proprio perché tanto laboriosa e contrastata, può derivare quella di Franco Maironi in *Piccolo mondo antico*. In Cortis si tocca l'equilibrio più fortunato, all'interno del sistema fogazzariano, che non implica l'evasione dalla società, ma solo il naturale disagio del giusto e del precursore in rapporto alla sordità circostante. Ma c'è poi una trama ancora differente, se ritorniamo al già descritto «sereno fatalismo» di Jeanne, là dove appare scosso per «un Che misterioso» intravisto negli occhi di Piero, al punto che Jeanne è «divenuta schiava dell'Ineluttabile»<sup>(47)</sup>. Sono perciò due fatalismi, in una connessione consecutiva di serenità e di turbamento, a designare in Jeanne la dilazione *ad infinitum* dell'equilibrio organico del suo universo, illuminato da una costante inappagata ambiguità. Per niente fatale, a confronto, sembrerà il «Destino» atteso da Lelia in procinto di rivedere Massimo, giacché quel Destino lei stessa ha concorso a determinarlo, lasciandosi alle spalle il passato, l'ingombro di un padre stupido e meschino, le convenienze esteriori. È qui, anzi, il vertice dell'ardire individuale, mosso dalla considerazione che sono proprio quelle convenienze, e le consuetudini ch'esse ispirano — a non saperle vincere — l'amaro fato, il freno alla volontà in terra.

Del resto, il problema è agitato molto spesso all'interno dell'opera fogazzariana: l'urgenza dello scarto dall'abitudine, il superamento delle convenzioni non liberamente sottoscritte. Dall'evasione in follia di Marina — protesta voltata in chiave di assurdo — la strada è lunga, per arrivare agli ultimi esempi di relazione fra individuo e ambiente. Cercando di approfondire il tema, oltre i risultati conseguiti stabilmente dall'esercizio della critica novecentesca, sembra lecito distinguere varie radici in quest'ulteriore zona di equilibri a base antinomica. Il Fogazzaro, insospettabilmente borghese, ha tuttavia una rara capacità di dar spicco a certi conflitti storici e sociali. È ben vero che la mente del narratore non coglie fermenti se non dentro il contesto borghese, o più in alto ancora; ma vorrei suggerire — per spiegare nel sistema ideologico fogazzariano la proprietà di questa limitazione — che il

<sup>(47)</sup> Cfr. *PMM*, pp. 162 e 163.

restringersi del quadro a « creature d'eccezione, appartenenti alle classi alte della società, colte, raffinate, sensibili »<sup>(48)</sup> non è solo una riprova delle accertate preclusioni classiste di un letterato borghese, ma corrisponde anche, nel caso del Fogazzaro, alla sua generale concezione evoluzionistica. Come il più contiene il meno, da cui deriva, così la classe alta si produce nei romanzi fogazzariani come uno stadio evoluto da quelle inferiori, i cui problemi virtualmente conterrebbe, secondo una deduzione di astratto rigore (con la quale, è ovvio, non saremo noi a consentire; ma l'ipotesi non ha bisogno di questo consenso).

Il conflitto fra persona e ambiente, data la conformazione ideologica dello scrittore, assorbe o esclude ogni concreta ipotesi di lotta fra la società costituita e un alternativo modello di società articolata, reale (il programma di Cortis definisce l'isolamento del precursore, più che prospettarsi attuabile). È un conflitto che può provocare la ribellione evasiva, o meglio la perplessa inibizione, di un Silla, feconda solo nel processo della linea narrativa fogazzariana, in quanto vi suscita le idee difficili e contraddittorie, ma pur sempre politiche e potenzialmente mobili, che Cortis espone assai presto, il suo ideale di « democrazia cristiana », « luminoso e possibile »<sup>(49)</sup>. Possibile, però, se al di fuori delle organizzazioni partitiche si troveranno molti « gentiluomini » dello stampo di Daniele (che chiede il voto innanzitutto in nome della sua nobiltà d'animo); e invece il mondo è pieno di « cuori volgari », ovunque: volgare perfino quello della contessa Carré, madre di Elena<sup>(50)</sup>. A incidere fortemente sulla condizione interiore e sulle scelte dei maggiori personaggi del Fogazzaro, è la loro comune disoccupazione (per eccesso di reddito): chi escluderebbe in partenza che l'impegno politico in Cortis, quello apostolico in Piero-Benedetto, e altri ancora, non nascano proprio dal fondo della noia sociale, quasi come fisica esigenza di applicazione — naturalmente in forme consone al rango del tediato? — Nel *Mistero del Poeta*, solo al diciassettesimo capitolo il protagonista si rammenta degli « uffici pubblici che teneva nella sua città e che avrebbe dovuto trascurare se l'attuale incertezza fosse durata lungamente »<sup>(51)</sup>; ma altri personaggi appaiono anche più immemori di doveri simili, forse perché in questo campo non hanno nulla da ricordare, nessun impegno da mantenere.

L'impegno, in prima fase, si esplica allora in un'attenta osservazione del costume contemporaneo: ciò che ha scrutato Cortis, più intensamente di Silla, lo riscontra pressappoco uguale anche Piero Maironi: la minuta mediocrità del partito clericale, scontentandolo, non lo farebbe mai propendere per la grettezza di quello liberale, ma gli suggerisce piuttosto una strategia dell'attenzione verso il socialismo (Piero ha anche letto Marx, « un compendio francese » del *Capitale*<sup>(52)</sup>). E per quanto legati alla commozione suscitata in lui dalla morte

(48) Cfr. SALINARI, *Miti e coscienza...*, cit., p. 233.

(49) *DC*, p. 112.

(50) Cfr. *DC*, p. 247.

(51) *MP*, p. 175.

(52) Cfr. *PMM*, p. 225.

di Elisa, sua moglie, che ha recuperato il senno nelle ore estreme, i primi avvisi della vocazione di « santità » di Piero ben si coordinano con la sua esperienza di osservatore e di politico, che sopravviverà in lui nel periodo della penitenza e della predicazione (un periodo che si svolge dal precedente, secondo la debita traiettoria evolutiva terra-cielo). Basta pensare al colloquio, nel *Santo*, fra Benedetto e i tre giovani contestatori <sup>(53)</sup>, oltre alla predica ardita al cospetto delle Eccellenze, in quella Roma di cui sembrava a Benedetto di sentir risuonare perentorio il nome nella « voce » dell'Aniene <sup>(54)</sup>. In *Leila* poi, la missione che, nel solco dell'insegnamento di Benedetto, Massimo si ascolta illustrare da don Aurelio, è alternativa a quella che detta a D'Annunzio *Le vergini delle rocce*: « Tu non sei fatto per il celibato, tu sei fatto per una unione idealmente umana, idealmente cristiana, idealmente bella. Tu sei fatto per una progenie forte e pura. La tradizione delle grandi famiglie devote eroicamente al Re è spenta. Bisogna fondare famiglie devote eroicamente a Dio, dove la devozione a Dio si perpetui come un titolo di nobiltà, come il sentimento giusto, tradizionale della nobiltà. Tu ne devi fondare una... » <sup>(55)</sup>. Di stirpe dannunziana sembra il disprezzo « per tutte le plebi », senonché Fogazzaro qui è aristocratico, non classista, se Massimo parla in suo nome di una « plebe clericale fanatica », di una « plebe modernista presuntuosa » e di una « plebe dei salotti aristocratici, delle donnine inverniciate di cultura o anche gregge, che si arrogavano di sentenziare per dritto e per traverso, senza intelletto, abitatevi dalla cortesia servile degli uomini » <sup>(56)</sup>. Sicché, se da un lato vediamo dilatarsi in senso interclassistico (che non vuol dire popolare, certo) quell'immagine repellente e incredibile di plebe, abbozzata nell'epilogo del *Santo* (« Finito di scolare il fiume del popolo, Mayda fece aprire la finestra perché l'aria era viziata »!! <sup>(57)</sup>), dall'altro si fa più percettibile la nausea verso le idee correnti. Non è soltanto, ora, la protesta contro la vistosa « immensa processione » <sup>(58)</sup> esibita dalla Chiesa contemporanea e denunciata da Massimo sulla scia dell'esempio del suo Maestro; ma è anche l'avversione al fatuo regime dei salotti, magari esternata al modo di Massimo, cioè col recingersi in una « torre d'orgoglio » <sup>(59)</sup>. E salottiere sono le assemblee di partito — Cortis vi è stato a contatto —, non meno delle riunioni mondane che anche Corrado Silla ha frequentato. A insistere per far venire Benedetto a Roma sono d'altronde certe dame della buona società, curiose e vogliose di raffinare con esperta malizia il mito del « Santo » alimentato con intuito sincero dalla povera gente di Jenne, che lo venera e non ne accetta la partenza, così come in *Leila* il trasferimento d'autorità di don Aurelio provoca la sommossa della popolazione di Lago, che Massimo cerca di calmare.

<sup>(53)</sup> Cfr. *S*, pp. 221-225.

<sup>(54)</sup> Cfr. *S*, p. 239.

<sup>(55)</sup> *L*, p. 178.

<sup>(56)</sup> *L*, p. 259.

<sup>(57)</sup> *S*, p. 413.

<sup>(58)</sup> Cfr. *L*, p. 443.

<sup>(59)</sup> Cfr. *L*, p. 282.

Un compromesso fra coscienza attiva e mondanità, come fra rettitudine e intrigo, non è lecito; se si rileva in D'Annunzio, è perché in lui la mondanità s'è fatta natura. Il provinciale Fogazzaro ripugna a una soluzione di tal sorta, che arresterebbe nei suoi personaggi la tensione organica che li distingue e li qualifica. Si comprende allora che il mito della città non ha corso nella narrativa fogazzariana, a dispetto della sua contemporaneità, piena o parziale, con l'esperienza scapigliata, col verismo di Emilio De Marchi, col « nuovo romanzo » di Oriani e D'Annunzio. E non è esatto dire che il Fogazzaro non conobbe le grandi città (Milano e Torino furono i centri della sua formazione e dei suoi studi; e a Roma anche soggiornò, e spessissimo dopo la nomina senatoriale); Roma è, sì, un mito — ma destituito di storicità — che agisce a un dato momento sull'ispirazione apostolica di Benedetto; ma la città reale è quella, maestosa eppur senza gioia, assaporata nel *Cortis*, la Roma del calcolo parlamentare e del tatticismo; o quella degli alberghi dove alloggia l'indebitato marito di Elena, il barone di Santa Giulia; ovvero è quella dell'opportunismo governativo con cui si scontra Benedetto. Le emozioni (estetiche) nel *Cortis*, quella notturna al Colosseo e quella mattutina al museo tiberino, non ribaltano il quadro d'insieme della città intesa come sede inamena e sorda, ove i fattori d'equilibrio e di tensione non trovano spazio vitale; la persona n'è risospinta violentemente fuori, in cerca di un altro *ubi*, che dia al dolore il senso autentico del dolore, ad ogni sentimento restituisca la sua forma, sbandando la finzione in modo che la storia dell'uomo s'addentri nel proprio itinerario drammatico, di contraddizioni e di raccordi (contraddittorio in cento particolari, forse, non nella linea generale di evoluzione e di chiarimento progressivo). Quel che rappresenti, al contrario, Norimberga — nel *Mistero del Poeta* — è intuibile: ma la sua caratterizzazione positiva è di tipo estetico, un'evasione dal nucleo del problema-città. E di Milano, invece, s'è detto: mancandovi la « grande » politica, i personaggi del Fogazzaro vi conoscono appena la meschinità dell'intrigo mondano, gioco di società volgare e snervante; Milano ha un volto affabile solo in armonia col momentaneo affiatamento fra Edith e Corrado, in *Malombra*: ma non è un mito né contiene una verità. Dove se ne può reperire una, in antitesi?

L'affezionato lettore di *Piccolo mondo antico* sa quasi già tutto, in proposito; il « paese nascosto tra le ultime pieghe della terra lombarda » <sup>(60)</sup>, peraltro, non annulla i contrasti: solo, li contempera, ne favorisce l'evolversi graduale, e mentre propone un'immagine di borgo-provincia alternativa a quella amara del mezzogiorno celebrata nel verismo più intenso, corregge anche l'idillio letterariamente stilizzato del *Mistero del Poeta*, che ritardava divagando la definizione delle misure ideali e stilistiche del Fogazzaro, quali si potevano intravedere fino da *Malombra*, nell'idillicità della trama Edith-don Innocenzo-Steiniegge (funzionale per lo spiraglio schiuso a un'eccezione al dramma della follia che si prepara all'intorno). Se il *Cortis* non concederà molta evidenza alla vittoria di questo particolare

---

<sup>(60)</sup> Cfr. GALLARATI-SCOTTI, *La vita di A. F.*, cit., p. 268.

provincialismo — ma anche lì ha un bel risalto il comportamento del conte Lao, signore di campagna, a Roma —, e se nel *Mistero* la sostanza morale del borgo si esterna nella retorica di un romanticismo fiabesco, da *Piccolo mondo antico* in poi la vita paesana o villereccia assume pienamente la sua parte, eletta o mediocre, configurandosi la « villa » come unico luogo, compiuto microcosmo, ove s'esprimano le qualità naturali dell'uomo. La « villa » di provincia è appunto una sede naturale: il personaggio o ci vive da sempre o vi si è trasferito per una scelta, che potrà essere stata inizialmente evasiva ma che poi si articola in una varia trama d'impegni. Non si dànno casi di reinurbamento definitivo, eccetto che per la vicenda di Benedetto: ma la sua mira è diretta a Roma poiché risponde a un'infrenabile vocazione di apostolato ad ampio raggio. Al provincialismo pettegolo, da metropoli in sedicesimo, saggiato da Piero Maironi in *Piccolo mondo moderno*, fa riscontro, nel medesimo libro, la villa Flores di don Giuseppe, poi la necessità che prende il figlio di Franco e Luisa di rivedere Oria e il lago: punti di contatto con gli scenari agresti e montani di *Leila*, ivi descritti con una insistenza che significa fedeltà a un *topos* letterario acquisito tempestivamente e consapevolezza del supporto efficace ch'esso offre al ritmo tensivo delle personalità operanti nel romanzo, specie di Massimo che ha avuto esperienza della statica, inerte gravezza della vita cittadina.

Sono del resto scenari tipici, in Fogazzaro, fino da *Malombra*, modificati di volta in volta solo in qualche particolare accessorio: la loro presumibile perennità accoglie, e talora so-pisce, uno dei più interessanti fra i potenziali conflitti fogazzariani, quello tra generazioni diverse e distanti. Si potrebbe sostenere l'ipotesi che, tagliando trasversalmente la materia di questi romanzi, ci sarebbe da ricavare un nuovo libro e da intitolarlo, un po' in anticipo su Pirandello, « I vecchi e i giovani ». La galleria è folta di ritratti: da una parte stanno i conti Cesare e Lao, Steinegge, la contessa Tarquinia e la madre di Daniele, l'ingegner Ribera e la marchesa Maironi, la marchesa Scremin suocera di Piero, Selva, il signor Marcello...; e i sacerdoti esperti, che hanno il loro vertice ideale in don Giuseppe Flores; dall'altra ecco i protagonisti più volte citati, coi loro destini che per natura e per determinazione fuoriescono dal sentiero degli anziani, dalla loro prospettiva di equilibri che i giovani si spingono a cercare in altri campi e altre forme (e per tutto ciò ha un rilievo sostanziale, esemplare, la struttura di *Piccolo mondo antico*). Una volontà, quella senile, che può avere o il volto paterno del suggerimento — lo zio Piero — o quello arcigno dell'imposizione — la marchesa Orsola —; ma è un dato di fatto che i giovani in Fogazzaro non rinunciano a un'autonomia di movimento, almeno in teoria, e se ne illude perfino Silla, prima che il caso romanzesco e tragico gli piombi addosso. I personaggi anziani sono invece ritagliati in una materia meno perplessa: s'impongono in una segreta parentela coi grandi modelli manzoniani: sia nel burbero isolamento del castellano (conte Cesare o conte Lao), sia nella gentilezza di altri vecchi separatisi dalla moltitudine (il signor Marcello, che muore dopo aver reinterrato i ciclamini divelti); oppure in scene di approcci fra eminenti canizie (il colloquio fra il com-

mendatore e don Giuseppe). Ma nel Fogazzaro la vecchiaia non attraversa crisi, benché a volte si trascini in un patimento continuo (come per la marchesa Scremin, colpita nella figlia Elisa, malata e demente): e ciò perché rappresenta in ogni caso il passato, con la sua lezione che, accettabile o riprovevole, è sempre legata alla realtà di ieri, verso la quale la posizione polemica dei giovani è in primo luogo costituzionale, avanti di configurarsi come alternativa storico-generazionale, in Daniele in Piero in Massimo. L'elegia paesana sarà il registro più gradevole su cui scorre questa galleria senile; è logico che il dramma più acre investa la tensione dei personaggi giovani, che spingono lo sguardo lontano, siano precursori o debbano solo esprimere una pura vitalità naturale. La funzione dei buoni sacerdoti sarà spesso quella di colmare il divario di generazioni, in una prospettiva dilatata oltre le misure temporali e terrene.

È ancora la stessa cornice ambientale (borgo, lago, campi, vette, boschi) a includere e a favorire la fluidità di un altro rapporto, connesso a una tematica romantica che il decadentismo eredita. È il motivo dell'equilibrio cosmico, fra l'io e il divino, che nell'universale concetto evoluzionistico passa per il tramite della natura: natura intesa sia come indole (umana) che come quadro del visibile, spettacolo percepito dai sensi. È una trama di sviluppo difficile; a volte qualcuno (Piero Maironi) penserà di dover fuggire questo stato mediano, agendo su di lui la suggestione monastica (Praglia); ma Benedetto, l'uomo nuovo espresso da Piero, avrà già vinto questa tentazione. E non è giusta neppure la via dell'uomo che misticamente s'immerge nell'avvincente mistero della visione di natura (l'orrido di *Malombra*), come non è produttivo abbandonarsi al profumo voluttuoso e all'ingenuità irresponsabile che emanano, nel *Mistero del Poeta*, dall'arcadica colazione nei boschi di Eichstätt. L'arcano è arcano: né lo decifreranno gli spiritismi (prima che in *Piccolo mondo antico*, se ne parla in *Un'idea di Ermete Torranza*), dei quali il Fogazzaro avverte pure lo sforzo ascensionale dall'umano al sovrumano. Un'antologia del « mistero » fogazzariano dovrebbe comprendere l'origine della follia di Marina e il prologo del *Mistero del Poeta*, con la voce ignota che parla in sogno al protagonista due volte, con un intervallo — dantesco — di nove anni, e che si svelerà poi come la vera voce di Violet (e potremmo includervi gli esperimenti del professor Gilardoni). Ma più avanti l'aspirazione a Dio si precisa nell'accettare il mistero come un segno della Sua grandezza: uno dei più sensibili e dei meno interpretabili, ma un segno fra tanti, come lo è — nel *Santo* — l'anima stessa del paesaggio di Subiaco o di Jenne (dannunziano solo nella conformazione geologica), ascetica e penitenziale e perciò gloriosa. Un paesaggio francescanamente denso di allettamenti mistici, da cui il « Santo » è pur chiamato a svincolarsi, dopo averne saggiato l'ebbrezza nutriente: ed è dopo quest'atto volitivo che la sua predicazione si organizza praticamente.

L'esempio del D'Annunzio non è estraneo a certi spunti scenici del *Santo* (posteriore di oltre un decennio al *Trionfo della morte*); nel capitolo eponimo del libro fogazzariano, il sesto, si confrontino le pagine sugli infermi che sperano nella guarigione miracolosa col sesto

capitolo del quarto libro (*La vita nuova*) del *Trionfo* dannunziano. Ma, a parte l'assenza in Fogazzaro del compiacimento, ormai non più naturalistico, che D'Annunzio prova per la materia umana disvelantesi nella sua fanatica brutalità, quel che conta è la differente direzione presa nei due casi dalla scena. Selva, che assiste a quella del *Santo*, è indotto ad astrarne un concetto non privo di carità, sia pure alquanto intellettuale: « A lui sarebbe parso di offendere il Creatore e Donatore della ragione, facendo viaggiare a lungo sul mulo degli ammalati perché un simulacro, una reliquia, un uomo, li guarisse miracolosamente. Però era fede. Era, dentro un involucro d'ignoranze caduche, il senso, negato alle menti superbe, dell'ascosa Verità che è Vita, radio misterioso dentro un ammasso di minerale impuro. Era fede, era incolpevole errore, era amore, era dolore, era un che visibile degli accolti più alti misteri dell'Universo »<sup>(61)</sup>. La tensione evolutiva traluce dunque anche dal fanatismo vistoso degli infelici, che si scatena da un raccoglimento istintivo originario, da una purezza di sentimento che non ha luogo nel *Trionfo della morte* e nel sistema dannunziano in genere. È quel raccoglimento che i protagonisti del Fogazzaro cercano in modo diverso dagli ammalati di Jenne: sovente appartandosi in vicinanza di un lago, sia quello sottostante al palazzo del conte Cesare, in *Malombra*, sia — in veste più decorativa — il Brennersee nel *Mistero del Poeta* o il lago di Bruges (*Lac d'amour*) in apertura del *Santo*; e poi il lago di Lugano, prediletto, da *Piccolo mondo antico* a *Piccolo mondo moderno* e a *Leila*. Ma in *Leila* c'è subito anche un « piccolo lago nascosto », da cui scende « un'acquicella querula »<sup>(62)</sup> a rinnovare vitalmente il *topos* (così l'Aniene aveva una « voce » per Benedetto; e una l'Adda per Renzo). Sia pure vagamente nordica, prima che manzoniana, la radice letteraria del lago fogazzariano, la sua ricorrenza frequentissima ha il compito di ridurre il mistero universale a una misura di umana perscrutabilità: questi laghi, che non sono mai sterminati, valgono sempre come una raffigurazione microcosmica, proporzionata e compiuta, dell'arcana infinità del Tutto.

Si dice che il lago simboleggerebbe l'angustia del mondo fogazzariano e che le tempeste che lo agitano (come in *Malombra*) sono tempeste in un bicchier d'acqua, inutili; dal canto nostro vorremmo almeno aggiungere che il bicchiere è pieno d'acqua minerale in effervescenza. E non ha senso insistere sulla brevità del perimetro apparente, ché in tal modo si screditerebbe tanto del nostro più schietto verismo. Si tratta di vedere se l'assunzione elettiva dell'ambiente-lago è in relazione con il chiarimento psicologico-drammatico del personaggio, sulla linea che abbiamo tracciata finora. *Piccolo mondo antico* consegue in tal senso il massimo d'equilibrio: credo per la sua qualità « antica » — cioè sottratta all'urto col presente autobiografico del Fogazzaro — piuttosto che per il suo esser « piccolo »; ed è questo il momento più affrancato dalla lusinga degli strascichi romantici e più partecipe di un ideale di « mediocrità », suscitato per un contraccolpo abbastanza comprensibile dall'enfatica romanticheria invadente nel *Mistero del Poeta*. Ma altrove il lago è un braciere acceso o in pro-

<sup>(61)</sup> *S*, pp. 186-187.

<sup>(62)</sup> *Cfr. L*, p. 9.

cinto di accendersi: quando il mistero naturale i personaggi non sanno percepirlo come un aspetto riflesso del divino, e si configura invece ai loro occhi turbati come una minaccia sublime, da cui potranno venir calamitate Marina — nel finale di *Malombra* — o Lelia che, tentando il suicidio nell'acqua gelida, inconsapevole cerca di dare una soluzione affrettatamente mistica (il rituale è l'immersione nella natura) alla propria storia, acerba perché non ha ancora imboccato la via d'una responsabilità attiva. Quella via può anche passare per uno stadio mistico — ma solo preparatorio, quale l'ha avvertito Benedetto fra Subiaco e Jenne, traendone una linfa vivace per la sua predicazione futura —; o sarà il supremo compimento di una fede tenace, l'« aurora mistica » di donna Fedele (cioè la morte fisica che la congiunge all'Eterno), un moto che pur si esplica in uno stato di lucidità razionale, poiché fede e ragione, insegna Giovanni Selva, non sono antitetiche, debbono anzi armonizzare. Il misticismo positivo dunque non potrà essere una fusione conclusiva dell'angoscia della natura umana nell'arcano profondo della natura-spettacolo, ma dovrà concepire in senso dialettico questo contatto speculativo, spostandolo dal piano dell'inconscio a quello dell'intelligenza che più saldamente unisce l'animo della creatura alla sua sorgente divina: il misticismo finalistico della più autorevole tradizione cristiana.

La natura-visione sopporta anche l'eventualità di cessare dal suo ruolo mediatore, quando appaia investita da una forza alterante, da un meccanismo posto in opera dall'uomo, ma in forme di energia disumana. Rileggiamo l'avvio di *Malombra*, questo bellissimo notturno, col treno travolgente e alienante: « Uno dopo l'altro, gli sportelli dei vagoni sono chiusi con impeto; forse, pensa un viaggiatore fantastico, dal ferreo destino che, ormai senza rimedio, porterà via lui e i suoi compagni nelle tenebre. La locomotiva fischia, colpi violenti scoppiano di vagone in vagone sino all'ultimo: il convoglio va lentamente sotto l'ampia tettoia, esce dalla luce dei fanali nell'ombra della notte, dai confusi rumori della grande città nel silenzio delle campagne addormentate: si svolge sbuffando, mostruoso serpente, tra il labirinto delle rotaie, sinché, trovata la via, precipita per quella ed urla, tutto battiti dal capo alla coda, tutto un tumulto di polsi viventi »<sup>(68)</sup>. Potrebbe essere un'amplificazione del suggerimento carducciano — se *Alla stazione in una mattina d'autunno*, 1875/76, precorre, e non è detto, l'ideazione di *Malombra* —; ma si osservi piuttosto come da lontano l'incipit del Fogazzaro prelude a un mottetto di Montale, *Addii, fischi nel buio...* E più direttamente si pensi alla soluzione suicida di Adolfo Romani, protagonista di *Vortice* (1896) di Oriani: egli si getta sotto il treno dopo un prolungato indugio in meditazioni che stanno fra materialismo lirico e lirismo cosmico: finché l'attrazione mistica verso la macchina prodigiosa e terribile prevale sulla repulsione biologica e sull'istinto di conservazione. Questo, in *Vortice*. *Malombra* però è una fase aurorale della narrativa fogazzariana, ove il caso ha tuttora questo volto di fatalità, ben esemplificato nella corsa divoratrice del treno. Più avanti, la persona si porrà in altra attitudine di fronte alla macchina: così Lelia: « Intanto il treno cor-

<sup>(68)</sup> *M*, p. 7.



3 - Giuseppe Pellizza; *Panni al sole* (1925)



4 - Giorgio De Chirico: *Melanconia* (1912)

reva verso l'evento, e nella sua mente, nei suoi sensi, il correr del treno diventava violenza di forze cieche obbedienti a lei che le avesse poste in moto e non potesse frenarle più» <sup>(64)</sup>: almeno qui l'individuo non ha perduto la nozione che la fonte di questo scatenamento è in se stesso, a suggello della sua forza naturale, che è fantastica, dunque superiore al meccanismo che ne contrasta la trama finalistica.

Fra l'esigenza di un realismo senza sobbalzi e i diritti dell'intreccio si prospetta ancora una questione d'equilibrio, che pertiene più che mai all'area delle strutture narrative. È un discorso che per esser svolto interamente necessita di una quantità di esempi che qui non è possibile fornire: diamo ora solo alcune indicazioni di fondo, sulle direttrici lungo le quali si esplicano gli equilibri strutturali del romanzo fogazzariano, linee che sono poi sempre i fili della tensione organica del personaggio. Fra medietà realistica e gusto dell'intreccio, non è una regola lo squilibrio dal versante di *Malombra*, del mistero e dell'ignoto (che in Fogazzaro fanno le veci del « colpo di scena » tipico, da cui il suo amore per Manzoni contribuiva a tenerlo distante); una variante di rilievo si ha nel *Cortis*, con l'apparizione repentina della signora Fiamma, madre del protagonista che la riteneva morta da anni. Più che una virata decisiva del corso del romanzo, è un imprevisto che scava in profondo l'animo di Daniele, non ne modifica però la prassi; si noti semmai come il fatto inatteso generi in lui una crudezza insolita di sguardo e di riflessioni, trasferita direttamente nel linguaggio del testo, che designa l'assoluta antipatia di Cortis per il « volgare artificio » <sup>(65)</sup> di questa donna ch'egli avverte come un'intrusa ed osserva senza pietà: già vecchia a cinquantadue anni, livida, il « lungo collo giallognolo » <sup>(66)</sup> come le occhiaie. Un estetismo capovolto, se vogliamo, è in quest'eccesso di precisione fotografica, a cui faranno riscontro molti anni dopo, in senso opposto, i ritratti degli amici raccolti attorno a Benedetto morente: ciascuno troppo esteticamente rilevato, in uno sforzo di adeguamento alla carità purissima che dovrebbe spirare dalla pagina (dal « biondo giovinetto lombardo », cioè Massimo, « prediletto dal Maestro », al giovine operaio abruzzese..., bellissimo, dalla faccia di apostolo » <sup>(67)</sup>). Entrambi i casi ci portano fuori dell'orbita di un realismo manzoniano, che invece sussiste all'origine del problema linguistico in Fogazzaro, come punto nodale ma non per questo punto d'arrivo. Il realismo del linguaggio fogazzariano s'affida a un parlato di estrema duttilità, quando ricorre a un dialetto — lombardo, e più spesso veneto — dotato di un'energia spiccatamente comica: e per comicità s'intenda qui soprattutto una funzione dinamica, quella di far da sottofondo o da basso continuo all'azione, in partenza; ma anche di ritmarla, e non solo

<sup>(64)</sup> *L*, p. 505.

<sup>(65)</sup> Cfr. *DC*, p. 95.

<sup>(66)</sup> *DC*, p. 81, dove il ritratto si prolunga in chiave grottesca, e più cruda che mai (anche se va detto che Daniele non ha identificato per ora sua madre in quella donna che « Portava un abito nero, a coda, di taglio molto elegante; e camminava un po' come Lady Macbeth quando viene in scena, dormendo, col lume in mano »).

<sup>(67)</sup> *S*, p. 403.

come pausa o intermezzo leggero inserito nel dramma serio o tragico. Se in *Malombra* l'intrigo (variante mediocre, accomodamento realistico, dell'« intreccio » del canone romanzesco) eccede forse la misura, nel soggiorno a palazzo dei Salvador, mentre ha più penetrazione individuante l'incerto italiano di Steinegge, si tenga conto piuttosto dell'inizio del *Cortis*, con la « macchia » borghese e aristocratica che si delinea subito e cresce in un invadente cicaleccio. Ed è un errore riconoscere felicità e giustezza strutturale solo a *Piccolo mondo antico*; si dovranno rammentare, per èsiti non inferiori, tanto *Piccolo mondo moderno* che *Leila*: nel primo, almeno la sottile discrezione della marchesa Scremin a colloquio con don Giuseppe, o la stessa tentennante figura di Scremin, oltre a un capitolo sapientissimo come *Il caffè del commendatore* (che non basta ricondurre a una matrice goldoniana); nel secondo, poi, le « sante alleanze » contro Massimo e don Aurelio, o le combinazioni affaristiche tra il sior Momi e il dottor Molesin. Accordi presi e svolti su di un piano dialettale, che qui è alternativo alla « lingua » anche in termini di mentalità, se nell'organismo del romanzo essi servono a stimolare, in quanto ostacoli, la tensione dei protagonisti (i quali non per caso sono sempre al di sopra del livello dialettale).

Il senso dell'ostacolo, radicato innanzitutto nell'inquietudine spiritualistica del narratore, si avverte nella scissione all'interno delle varie opere fra i personaggi che sono i motori immediati della trama e quelli che, dalla parte opposta, fanno barriera. È d'altronde anche una caratteristica manzoniana, e dal Manzoni assai più drasticamente attuata. Quanto a Fogazzaro, non è il caso di rammentare qui una volta di più le figure dei precursori, degli apostoli in missione; ma oltre a quelle, note, l'agilità di un'amica di Violet, Luise, che nel *Mistero del Poeta* entra come una Edith meno pensosa e perciò capace di muoversi negli intrecci d'amore con una scioltezza primaverile; mentre, nel *Santo*, il pedinamento di Benedetto in cui s'impegna Noemi d'Arxel, per conto dell'amica Jeanne, prelude — con un di più di curiosità mondana — al pertinace itinerario di donna Fedele, faccendiera sì come tutte le donne di mezza età, ma (prima ed ultima fra i personaggi di spicco) pervasa anche da un « piccolo demone comico »<sup>(68)</sup>, che perfino nel cuore della più animosa battaglia — tale il suo scontro con don Tita e don Emanuele — la mette in grado di captare, critica e auto-critica, appunto l'oggettiva comicità di una situazione.

Se compaiono personaggi come questo di donna Fedele, che convoglia su di sé la materia del libro, imprimendole una direzione decisamente progressiva (di pari passo al cammino nel suo corpo del cancro che l'uccide), non giova molto discorrere di partizioni tematiche più o meno proporzionate, dei due romanzi distinti che si potrebbero trarre da *Malombra*, o della lentezza di certi capitoli interamente epistolari, rispondenti a un gusto esattamente datato: tali il IX della seconda parte di *Piccolo mondo antico* (*Per il pane, per l'Italia, per Dio*), bruscamente interrotto; ma già prima, il IX (*Piccola posta*) della seconda parte di *Malombra*; l'XI (*Tra Cefalù e Roma*) del *Cortis*; il XXXVII del *Mistero del Poeta*; e poi, nel V capitolo

<sup>(68)</sup> Cfr. *L.*, pp. 153 e 161.

(*Numina, non nomina*) di *Piccolo mondo moderno*, la lettera di Piero, da Oria, che Jeanne non riesce a leggere tutta d'un fiato; ancora nel *Santo*, il VI capitolo (*Tre lettere*), e in ultimo l'abbondanza epistolare di *Leila*, tra Massimo, Lelia e, al centro, donna Fedele. Sono espedienti tradizionali, originalmente riscattati quando valgono da chiarificazione all'interno del dramma: nel punto in cui la prima persona viene a sostituire la terza d'uso, anche per un impulso di presa più diretta, che in personaggi così gravati di complessi, come lo sono quelli fogazzariani, equivale spesso a un'ansia di giustificarsi, che adotta lo strumento della confessione, del diario spirituale. La stasi, al solito, mette la propria intima carica dinamica a disposizione del ritmo dialettico delle tensioni fogazzariane; del resto, a proposito di questo gioco d'antinomie raccordate, basti dare un'occhiata al rapporto, costantemente verificabile, fra il personaggio quale si proietta nell'oggettivazione letteraria e la sua prima radice, legata in più casi a un'esperienza autobiografica del Fogazzaro <sup>(69)</sup>.

È un rapporto che il narratore controlla e sviluppa agevolmente, conscio del divario che intercorre fra occasione empirica e trasposizione inventiva; e anziché indursi a sovrapporvi la chiosa di un giudizio moralistico, inclina a dare agli eventi un accompagnamento « musicale » (talora altrettanto marcato). Così in *Malombra* e nel *Mistero del Poeta*; o nel *Santo* con il ricorso al motivo della tempesta, come al clima che commenti in modo adeguato le vicende del libro (e per l'ultima volta in un brivido apocalittico d'attesa e di trasfigurazione, coordinate all'attesa della morte di Benedetto: « La luce venne meno rapidamente nella camera mentre i discepoli uscivano. Si udì il rombo del tuono, la suora andò a chiudere la finestra...; Benedetto... apprese... che una pioggia tempestosa era imminente » <sup>(70)</sup>). O in *Leila*, su una linea che in parte è manzoniana, si rivada al paragone fra don Aurelio e don Emanuele, coi due ritratti che si differenziano mentre sono proiettati su uno sfondo comune <sup>(71)</sup>; com'è ancora il paesaggio, in *Leila*, a predisporre segretamente, col suo evolversi in chiarezza, la soluzione unitaria delle storie lungamente parallele di Lelia e Massimo <sup>(72)</sup>. Alla base di queste scelte, è la fiducia nella funzione mediatrice della natura, che in quasi tutto l'*iter* fogazzariano appare sospesa a una fase storico-culturale che ha ormai lasciato dietro di sé il misticismo romantico, mentre non ha raccolto (lo farà, lo sta già facendo, la letteratura dei pionieri novecenteschi) la visionaria ipotesi del *gouffre* simbolista. L'isolamento del Fogazzaro nasce anche dalla consistenza di questi argini; ma non ne resta smiunita l'intrinseca ricchezza del suo microcosmo narrativo, nel quale lo stato del personaggio non è protetto da alcun riparo di comodo, ma è anzi costantemente esposto, nello sforzo di fondare su idealità positive la propria organica e naturale tensione: anche a rischio di uscire dalla traccia dell'equilibrio euritmico segnata dalle fortune della nostra scuola realistica.

---

<sup>(69)</sup> È a questo punto che i biografi soccorrono con una infinità di notizie, che noi qui abbiamo pur cercato di trascurare il più possibile, per i motivi accennati alla nota 6.

<sup>(70)</sup> *S*, p. 411.

<sup>(71)</sup> Cfr. *L*, pp. 462-463.

<sup>(72)</sup> Cfr. *L*, p. 520 sgg.

# *Le idee contemporanee*

## I PIANI DELLA CRITICA

I piani della critica sono, ai limiti estremi, due: la fotografia aerea e la fotografia al microscopio. Chiamo, per metafora, fotografia al microscopio l'analisi ravvicinatissima di un testo, tale da attribuirgli l'organicità di un mondo a se stante. Tali operazioni sono ormai frequentissime ed hanno quasi sempre un'intima connessione coi criterii di accertamento dello strutturalismo. Ma il punto che ci preme affermare è questo: che la somma delle fotografie a obiettivo raccostato non sarà mai uguale alla fotografia aerea. Cerchiamo di avvicinare i termini della metafora e s'immagini una campagna fotografica che abbia il proposito di ritrarre le facciate delle chiese, i palazzi o insomma tutti i monumenti insigni di una città. Or dunque, quelle immagini — e per quanto la campagna sia capillare e non trascuri nemmeno gli edifici privi d'importanza artistica — non riusciranno mai, una volta montate come tessere musive, a tradursi in quella somma che è la fotografia panoramica.

Questa palese smentita di una proprietà aritmetica sta nel fatto che se gli oggetti delle due operazioni fotografiche sono i medesimi, sono diverse le angolazioni, cioè l'elemento soggettivo. A riprova: l'ingrandimento dei particolari di una fotografia aerea non avrà niente a che fare con le fotografie scattate nella campagna documentaria di cui si diceva. Uscendo di metafora, l'analisi dei testi, visti nelle loro microstrutture, per quanto tale operazione possa essere pianificata ed estesa al maggior numero di esempi di una stessa famiglia, non uguaglierà mai la descrizione delle macrostrutture di una situazione storica; non darà mai un contributo a quelle esigenze di nuova storiografia, di nuova periodizzazione letteraria, che sono essenziali ed urgenti non meno di ogni operazione di lettura al microscopio.

Questo per dire che i registri nei quali ha luogo l'accertamento critico (evito di proposito la parola giudizio) sono molteplici e diversi e che la loro diversità non è riferibile ad elementi quantitativi, di graduale distanza dall'oggetto. È indubbio che a un certo momento

scatta l'aspetto qualitativo della questione. C'è un punto in cui un solido diventa liquido, in cui un liquido passa allo stato di ebollizione. La scala d'intensità del calore non subisce soluzioni di continuità, ma le metamorfosi dei corpi appartengono al dominio della qualità.

Tutto questo per dire che se non può esistere la supremazia di una visione o di una angolazione, d'altra parte gli oggetti della critica (e qui entriamo forse in un discorso nuovo) sono provvisti di un loro perentorio carattere che li sottrae alle nostre pretese di metodo. Ora appunto si verifica oggi un fenomeno, che non è solo d'oggi, s'intende, ma che va acquistando proporzioni allarmanti: da una parte si ritiene che ogni operazione dall'alto, di carattere storiografico o descrittivo, appartenga a quel modo di far critica che era ed è del vecchio storicismo; dall'altra si privilegiano, evidenziandoli nella loro autonomia, i metodi della critica rispetto agli oggetti, e si tende a classificare i metodi, laddove sarebbe più necessario classificare gli oggetti.

Cerchiamo di chiarire meglio questi due punti. Non è vero che il vecchio storicismo abbia esaurito il suo compito storiografico. Anzi proprio tra i debiti che esso non ha adempiuti c'è quello del rapporto tra poesia e storia della letteratura e tra storia e geografia (come ha ben visto il Dionisotti), e non è vero nemmeno che questa esigenza (inadempiuta) di una storia e di una geografia letteraria appartenga o sia appartenuta alla sensibilità dello storicismo. Dunque, sarà sempre il benvenuto il saggio di analisi strutturale e linguistica di un sonetto (venti pagine contro quattordici versi); ma non è giusto sostenere che ormai alla critica non resta altro da fare o (con un tono di maggiore aggressività) che quello è l'unico investimento fruttifero. L'altro punto è questo. Non mi pare proficuo dire che il metodo dei tali e tali critici si richiama ad interessi sociologici, il metodo dei tali e tali altri ai problemi posti dalla psicoanalisi, ecc. Mi sembra invece più giusto dire che il tal critico, per i suoi caratteri di formazione e di vocazione, si rivolge di preferenza a quegli scrittori nei quali la realtà e i segreti della psiche individuale hanno più forte rilevanza, e che il tal altro, per opposti motivi, privilegia scrittori d'altro genere.

È sconsigliabile, per esempio, accostarsi ai romanzi di Giovanni Verga con strumenti psicoanalitici. È vero che lo ha fatto recentemente uno studioso olandese, il de Meijer, e con ottimi risultati; ma egli ha indagato la preistoria psicologica della narrativa verghiana (i temi-simboli che sono un *a priori* rispetto ai testi); ma io non credo che il rapporto conflittuale di Gesualdo col padre possa essere fatto oggetto di psicoanalisi: laddove è assolutamente di dominio psicoanalitico il rapporto tra figlio e padre nei romanzi di Federigo Tozzi. E l'esempio è calzante: perché il critico d'ambito sociologico che si accosti a Tozzi fallisce il bersaglio, come lo fallisce (o ne coglie solo una porzione minima) il critico psicoanalista che si accosti a Verga o a Manzoni o a D'Annunzio. Autori diversissimi, ma tutti riportabili a un denominatore negativo: cioè che se un trauma psichico c'è stato, questo ha avuto luogo nella loro preistoria d'uomini, e non è mai in atto sulla pagina, com'è, continuamente, nella narrativa di Tozzi. Così, chi abbia vocazione per definire i sistemi lingu-

stici di un poeta, ottimamente si applicherà a quel grande sistema linguistico che è la poesia di Pietro Bembo, ma darà deboli risultati quando trasferisca quella vocazione alla lettura di Giovanni Della Casa: il quale ha anch'egli, certo, un suo sistema, ma tutto di specie autobiografica e che si fa linguistico solo nel rapporto in cui la cultura petrarchistica codifica o censura l'autobiografia.

Insomma saremo noi a scegliere gli scrittori e i testi o saranno loro a scegliere noi. È pur sempre una questione di scelte, che impone una doppia consapevolezza: quella della nostra parzialità e quella di una irriducibile forza ed autonomia dei testi e degli scrittori. E questa forza ed autonomia agiscono in due sensi: sottraggono i testi ai nostri metodi tutte le volte che i metodi non siano in armonia con loro, e li sottraggono altresì alla nostra pretesa di risolvere il problema nella microfotografia, poiché il problema di *quidditas* che quegli autori ci pongono è essenzialmente un problema di *qualitas* e noi ci lusinghiamo di ridurlo a una questione di quantità: il *multum in parvo*, il dinosauro che si può ricostruire tutto dalla vertebra che abbiamo ritrovata.

Vogliamo distruggere il Carducci analizzando un suo sonetto? In realtà non distruggeremo che quel sonetto: e l'operazione potrà essere, più che lecita, doverosa. Vogliamo verificare la grandezza di Leopardi attraverso una lettura dell'*Infinito*? In realtà non faremo che verificare la ben nota grandezza di quella lirica: altra operazione lecita, ma forse non così doverosa. E Leopardi sta all'*Infinito* come Dio sta a un suo miracolo; e si sa che Dio ne operò di eccezionali, come fermare il sole, separare le onde del Mar Rosso, ecc.; ma il teologo che per parlare di Dio cominciasse col riferirsi al miracolo del sole, confonderebbe miseramente la potenza con l'essenza, la manifestazione col nume: che è molto peggio che confondere la parte col tutto, perché, in questo caso, il tutto non è neppure il risultato di *quelle* parti. Si vorrà dire che parlare di un poeta è un'operazione teologica e che è lecito solo parlare delle sue poesie? A ciò rispondo che questa sarebbe un'appropriazione indebita della mia metafora. Eppoi i poeti non sono fatti di pura essenza poetica, ma in essi la poesia coesiste con la *letteratura*: in senso alto, come intendeva il Croce nel libro che *La poesia* s'intitolò. Ora appunto si ha quasi l'impressione di un ritorno a una fase paleocrociana, per cui Leopardi è quello dell'*Infinito* e Petrarca quello di *Erano i capei d'oro*. La poesia, quella poesia, ridiventa il diamante che la natura ha maturato nelle sue viscere; e il magma e le scorie non contano. Così, l'operazione critica sovrana (o l'unica lecita?) è la descrizione di quella gemma, di quel cristallo. E allora, per restare a Leopardi, come la mettiamo coi *Nuovi credenti*? Certo che la *Palinodia* o i *Nuovi credenti* pongono dei problemi di linguaggio; sono il loro stesso linguaggio: ma la valenza linguistica di *A Silvia* non è quella della *Palinodia*; anzi la prima, in quanto valenza, è solo ipotetica e la seconda è realissima, perché la *Palinodia* è già tutta *combinata* con lo *Zibaldone*, con le *Operette*, ecc., cioè con sistemi linguistici pratici. Perciò quando tuttodì s'incontrano scopritori delle Americhe i quali vanno proclamando che il soggetto di un libro è il suo linguaggio medesimo e non è qualcosa d'altro che sia

stato calato in quel linguaggio, delle due l'una: o costoro si dilettono d'innocenti tautologie o, com'io credo, privilegiano un piano della critica inducendo che sia l'unico possibile: vale a dire il piano dell'autonomia, al quale si addice la fotografia di facciata, e non il piano della valenza, al quale si addice la fotografia aerea. E i metodi? A volte saremmo tentati di credere che i loro detentori siano come i nobili maniaci della *Notte* pariniana: ognun d'essi nobile in grazia della sua mania e ogni mania priva di rapporto con la realtà. Chi spiega tutto con la crisi di crescita del capitalismo, chi col complesso di Edipo, chi con la corrispondenza a chiasmo del verso uno col quattro e del due col tre. Ora tutte queste cose sono degne della massima considerazione, nella misura in cui esse sono maieuticamente sollecitate dai testi e non in quella in cui usano violenza a testi estranei. E noi le osserviamo e le pratichiamo: una per una, secondo i casi, o tutte insieme, nella convinzione che il critico debba essere un generico piuttosto che un maniaco. Del resto proprio questa è la conclamata specificazione interdisciplinare della critica; ma poi si ha l'impressione che, fra tutti, uno sia il re dei metodi: quello di leggere un sonetto come un sistema atomico o un canzoniere come un sistema planetario; cioè che il metodo s'identifichi col privilegio di un certo piano, che è quello delle facciate e non mai delle riprese aeree. Che cosa potrà accadere? Che dove lo storicismo ha lasciato insoluti tanti problemi di storia e di geografia, noi ci avventuriamo con le nostre temerarie staffette a conquistare i continenti del linguaggio; ma quegli altri problemi restano alle nostre spalle come tanti castelli e municipii non arresi. E rimane così da vedere se quel fronte di conquista potrà tenersi a lungo e se tale conquista sarà davvero fruttuosa.

Una nota autobiografica, se mi è concessa. Colui che qui si firma, non bastandogli né forze né vocazione, non ha in animo di scrivere una storia della letteratura italiana né una storia della toscanizzazione della poesia veneziana ad opera di Pietro Bembo. Ha più semplicemente in animo, nel suo prossimo futuro, di descrivere il sistema di simboli linguistici dietro i quali si celano i traumi, le regressioni, le censure della poesia dellacasiana; e perciò ringrazia tutti coloro che possono averlo, coll'esempio, incoraggiato a questo studio. Ma, con ciò, egli è convinto soltanto di fare un lavoro più facile, perché di suo talento, senza credere minimamente che l'unico problema della critica sia quello del linguaggio poetico. Non tutti possiamo far tutto; ma non si pensi che questa spartizione dei compiti debba essere istituzionalizzata. Il critico non è il chirurgo che a un certo momento licenzia l'anestesia e interviene lui; per non ripetere una malignità abbastanza fondata: che i grandi chirurghi sono assai spesso dei cattivi medici.

LUIGI BALDACCI

## IL MANOSCRITTO DEL GATTOPARDO

*Per chi ama i «fattacci filologici» la recente pubblicazione del Gattopardo in «edizione conforme al manoscritto del 1957», diciamolo subito, sarà una delusione. Fra il testo curato da Giorgio Bassani (prima edizione: Feltrinelli, novembre 1959) e questa trascrizione dell'ultimo manoscritto autografo dell'autore (curata da Gioacchino Lanza Tomasi: Feltrinelli, dicembre 1969) le varianti ci sono, non mancano gli spunti a insinuanti sottigliezze filologiche, quello che manca, semplicemente, è il «fattaccio»: il colpo di scena che cambia, se non i personaggi, i contorni, il senso dei particolari di un romanzo. Del Gattopardo, come avverte il più recente curatore, esistono «una prima stesura a mano raccolta in più quaderni (1955-1956), una stesura in sei parti (o capitoli) battuta a macchina e corretta dall'autore (1956), una ricopiatura autografa in otto parti del 1957, recante sul frontespizio: Il Gattopardo (completo)».*

*Quest'ultima è quella riprodotta nel testo di cui ci occupiamo; la precedente, dattiloscritta, fu quella che fece il giro degli editori e approdò infine al tavolo di Bassani.*

*Benché il dattiloscritto contenesse già il capitolo del ballo — il sesto — «trasmessogli in una copia dattiloscritta fatta redigere dalla principessa vedova», Bassani, una volta decisa la pubblicazione, si recò a Palermo perché «aveva il sospetto di avere un testo incompiuto, forse scorretto». Né si può dire che avesse torto. A Palermo gli fu affidato il manoscritto del '57, dal quale ricavò intero il capitolo quinto, quello delle vacanze di padre Pirrone, e inoltre lo usò «per ritoccare qua e là nelle bozze le altre sette parti già composte». Il testo di Bassani contamina, per dirla in gergo, il dattiloscritto del '56 col manoscritto del '57; di suo aggiunge una più razionale punteggiatura, scambia liberamente Don Fabrizio con il Principe, variabili equivalenti per indicare il protagonista, fa alcune — poche — inversioni nell'ordine delle parole: interventi che tutti si giustificano «sul piano dell'aufonia». Le varianti insomma, ivi compresa la caduta di qualche pleonasma o la normalizzazione di qualche forma grammaticalmente fantasiosa, se quantitativamente sono abbastanza, qualitativamente sono irrilevanti.*

*Spigolando, ne riferiremo una non riportata nell'attenta disamina del Lanza Tomasi, non perché sia più rilevante delle altre, è solo più pittoresca: all'inizio del capitolo terzo Don Fabrizio è a caccia in compagnia di Don Ciccio Tumeo, organista, nei dintorni di Donnafugata. Fra i due c'è stato il gran dialogo sul plebiscito del 21 ottobre 1960. Hanno mangiato e si riposano. Per terra una piccola orda di formiche si avventa su alcuni chicchi d'uva sputati dall'organista. Il comportamento poco nobilmente individualista delle formiche, che muovono a gruppi serrati alla conquista di quei «beni di consumo», ispira a Don Fabrizio una serie di sprezzanti considerazioni appuntate contro la radice democratica dei recenti «fatti» garibaldini. La tirata principesca culmina con le parole: «i dorsi lucidi di quegli inetti vibrano di entusiasmo e senza dubbio, al di sopra delle loro teste trasvolano le note di un inno». Dove il sostantivato «ineti» sembra una sforzata — e pochissimo congruente con l'attivismo delle formiche — variante a un precedente e più banale, descrittivo, «insetti» — che*

ovviamente congetturiamo. Nel testo di Bassani « quegli inetti » è stato corretto in « quegli imperia-  
listi »: insieme all'incongruenza verbale, il tono antidemocratico della tirata ha finito per urtare l'editore,  
che ha deviato bruscamente la traiettoria del discorso. È necessario ripetere ancora che si tratta di minuzie?

Non solo, o non propriamente filologici, ma latamente critici sono altri spunti contenuti nella presente  
edizione, che ci aiutano a far luce, per esempio, sulla zona d'impatto fra un romanzo come il Gatto-  
pardo e il suo vastissimo pubblico.

Fermo restando l'apprezzamento per la poesia del romanzo, per il suo continuo delicato svariare  
da toni ironici a toni mortuari, per la nobile armonia cercata — e trovata — negli accordi delle parole  
che lo compongono, ci siamo sempre domandati che cosa era veramente avvenuto fra questo romanzo e  
il suo pubblico sterminato.

Ora Gioacchino Lanza Tomasi dà dei suggerimenti puntuali che in questo senso ci sembrano  
preziosi. Là dove osserva che « le due sole essenziali discordanze fra dattiloscritto e manoscritto sono  
meticolose descrizioni di oggetti ». Là dove suggerisce che nel romanzo le cose sono le uniche depositarie  
di un senso non equivoco: « la Sicilia, l'aristocrazia, i contadini, le zitelle hanno ciascuno le proprie  
" cose " e sono definiti attraverso di esse ».

Esplicitando, il Gattopardo non è un romanzo storico, è un romanzo antiquariale, in esso la misura  
non è data dalla storia ma dagli oggetti, le « care cose ». Ricordiamo a verifica la scorribande di Angelica  
e Tancredi nelle stanze abbandonate del palazzo di Donnafugata. È un idillio in un paradiso terrestre  
— un paradiso terrestre come potrebbe sognarlo la fantasia di un antiquario. Per non dire del dialogo  
di Don Fabrizio con Chevalley, il piemontese giunto apposta a Donnafugata per offrirgli un seggio  
al senato del Regno — nel capitolo quinto. Da parte di Don Fabrizio il rifiuto del « laticlavio » è  
così secco, la difesa della fissità, dell'estraneità della Sicilia e dei siciliani, che lo giustifica, è  
così ostinata e priva di sfumature, da essere irragionevole in chi difende un'idea politica, ma ragione-  
volissima in chi difende un partito stilistico. Lasciate che poche gocce dell'acqua limacciosa della storia  
penetrino nel ben connesso fasciame del racconto del Lampedusa e addio unità di stile; addio senso  
profondo e univoco di tutto; addio poesia. Perché il Gattopardo lungi dall'essere l'ultimo dei romanzi  
storici è il primo romanzo antiquariale.

A questo punto ci balena il sospetto che il pubblico, così innamorato dell'univoco e rassicurante  
significato dei vecchi oggetti, ha capito prima dei critici la novità del romanzo e l'ha amato senza  
tante storie.

Certo, la storia, Garibaldi, in qualcosa devono entrarci, i capitoli del romanzo sono scanditi da  
date storiche. Difatti la storia in quelle pagine ha una funzione ritmica, di illusione temporale, ma  
è del tutto esterna alla fissità degli oggetti, della gente di Sicilia, così come la vede il Gattopardo.

Garibaldi entra nelle fibre più intime del romanzo, ma del tutto svincolato dalla storia; ci entra  
in essenza, rispecchiato nel suo opposto, in Don Fabrizio. Se ci pensiamo bene, Don Fabrizio, così  
ingenuamente bello, robusto, coraggioso, leale e bonariamente sensuale, tanto devoto al suo re ma ben

determinato a non fargli la spia, cos'altro è se non un Garibaldi voltato in borbonico? Un Garibaldi della perplessità quanto l'altro lo fu dell'azione: la biondezza del pelame che hanno in comune è addirittura un di più.

Da un'angolazione diversa, un po' in controluce, a rischio di essere oscuro: Giuseppe Tomasi era troppo buono — nel senso percettivo, attivo, estetico del termine — per non capire, per non amare, suo malgrado, certo, suo malgrado, la gran bontà — nel senso come sopra — del ferito di Aspromonte.

Per di più Lampedusa era un ottimo conoscitore della letteratura garibaldina, c'è da stupirsi se qualcosa dell'eroe, anzi molto, ha finito per entrare nel sangue del suo personaggio?

Non basta; se ora, tornando alla stretta filologia, riflettiamo alla sua punteggiatura mitemente libertaria, a certi plurali di qualunque, a parole come qualche d'uno scritto in tre pezzi, rivelatici dalla presente edizione, anche questo, molto alla lontana lo imparenta a quel grande — a nostro avviso — scrittore para-grammaticale che fu il Generale Garibaldi, in persona.

FERNANDO TEMPESTI

# Documenti

## IO SPARO

inedito di

Beppe Fenoglio

(da « L'Approdo », in onda sul Programma Nazionale il 20 aprile 1970)

Introduzione di Lorenzo Mondo

Personaggi: PEREZ - BOB - NICK - IVAN - IL NEGOZIANTE - IL TABACCAIO

LORENZO MONDO — *Non è senza qualche emozione che vediamo affiorare dalle carte postume di Beppe Fenoglio un racconto sceneggiato intitolato « Io sparo », ennesima reincarnazione dello scrittore nella divisa del partigiano. Viene in mente l'inizio di un capitolo del romanzo « Il partigiano Johnny » quando il protagonista sbandato e solo, dopo un duro rastrellamento, sente la fitta della nostalgia e scende dalle alte colline a contemplare i tetti di Alba, la sua città occupata dai fascisti: « Era tremendamente eccitante, e pregnante; marciare al basso in quella sospensione di partigianesimo. Johnny si sentiva come può sentirsi un prete cattolico in borghese od un militare in borghese: le armi razionalmente celate sotto il vestito, il segno era sempre su lui: partigiano in aeternum ».*

*Non era un segno, un'unzione destinata a durare per Fenoglio soltanto nello spazio reale della guerriglia e in quello ideale d'una rievocazione di tipo memorialistico. Stanno lì a dimostrarlo una serie di opere che vanno dai « Ventitrè giorni della città di Alba » al « Partigiano Johnny », ad « Una questione privata ». E questo racconto sceneggiato, una scheggia soltanto della grande saga, ma pure così toccante, nella volontà che in esso si esprime di un più diretto rapporto con la gente.*

*Che cosa fu dunque per Fenoglio la guerra partigiana da riproporsi con tanta urgenza, con tanta forza di prevaricazione nella sua attività di scrittore? Per rispondere occorre rifarsi più lontano, tener conto forse, nella vita e nell'opera di Fenoglio, della presenza unificatrice delle Langhe, come paesaggio e come mondo morale. È la terra della sua infanzia assorta; un'infanzia incline*

*a cogliere, oltre il gusto dell'avventurosa evasione, i nodi duri dell'esistenza: fatica, dolore e violenza; subiti con passività contadina, scrollati a volte con contadino furore. È la terra dove la lotta civile ha avuto fasi durissime e sanguinose, quasi estremo riflusso di una smisurata violenza che si scatenò sul mondo.*

*Ed ecco che i racconti contadini trapassano naturalmente in quelli partigiani; trovano in essi, per via d'intensità, una almeno ideale prosecuzione, con tutte le possibilità di discorso civile che questo comporta. La guerra partigiana cioè, come riscoperta dei contadini disperati della « Malora », come momento della speranza, sia pure fioca e contrastata, di un riscatto, di una nuova faticosa fraternità; come uscita da un mondo di elementari bisogni e abiezioni. Ma la guerra civile viene anche a configurarsi, per Fenoglio, come emblema dell'esistenza, come estrema concitata drammatizzazione della vita quotidiana. Il partigiano di Fenoglio, oltre il nemico accertato, deve combatterne molti altri sconosciuti e mutevoli; non è soltanto la natura che può essere impassibilmente materna e ostile ma è la tentazione della debolezza e della pietà, la fuga da se stessi, il disarmo morale. Il fascista rastrellatore, il tedesco occupante sono le maschere di un destino oscuro, le proiezioni di un mondo aspro e crudele contro il quale l'uomo è chiamato a combattere ogni giorno per realizzare la propria dignità e libertà.*

*È difficile cogliere tutte queste implicazioni nelle scarse battute di « Io sparo », ma il capitano Perez del racconto è indubitatamente della stessa stoffa degli altri eroi di Fenoglio. Di fronte alla sconfitta certa, continua a ripetere ossessivamente il suo « Io sparo », alto come un grido di trionfo, sommerso come una professione di fede. Nemmeno l'ipotesi impopolare e gravosa di una rappresaglia nemica sul paese riesce a scalfire la sua caparbietà. È proprio il caso estremo a liberare il racconto, non dico da ogni sospetto di reducismo, ma dalla contingenza storica; a sollevare quelle colline, che ci pare di intravedere dalla finestra aperta, in un mondo di geometriche e morali categorie.*

Tardo pomeriggio di un giorno verso il 12 novembre 1944, nell'ultimo paese prima del fiume. Aula di scuola elementare. I banchi sono stati accatastati tutti in un angolo. La cattedra è rimasta al suo posto e vi siede Perez, con alle spalle una carta geografica stracciata in più punti. Lontani colpi di artiglieria si susseguono.

PEREZ — Come va dalla tua parte, Bob?

BOB — Ne arriva un altro branco.

PEREZ — Chiedi di dove.

BOB — Questi di dove arrivano? Ah, da Neviglie, di già da Neviglie.

PEREZ — Chiavated boys, come dicono gli inglesi. E dalla tua parte, Nick?

NICK — Saremo ancora in cento. Meno dieci, in questo istante. Gli urlo dietro?

PEREZ — Guardatene bene.

IVAN — Perez, due del paese ti vogliono parlare.

PEREZ — Ci siamo. Il tabaccaio e il negoziante di maiali.

IVAN — Son proprio loro. Come l'hai indovinato?

PEREZ — Fa' passare. Ci siamo.

*Entrano il negoziante e il tabaccaio.*

IL NEGOZIANTE — Buona sera, capitano.

IL TABACCAIO — Buona sera, Perez. Veniamo a nome di tutto il paese.

PEREZ — Nessunissimo bisogno di credenziali. Ma com'è che il prete non fa parte della deputazione?

IL NEGOZIANTE — Veramente siamo passati a prenderlo...

IL TABACCAIO — Ma ha risposto che conosceva già fin troppo bene il tuo punto di vista, Perez, così...

PEREZ — E così è rimasto in chiesa a pregare. Non per questo vi sentite persi, non è vero? Voi avete delle lingue di ferro. Tutti avvocati io vi farei.

IL TABACCAIO — Non scherzare, Perez. Dio volesse che si potesse ancora scherzare...

IL NEGOZIANTE — Capitano, quelli... quelli ci saranno addosso per domani a quest'ora.

PEREZ — Prima, dico io. Per mezzogiorno li avremo al bivio.

IL TABACCAIO — E tu, Perez?

IL NEGOZIANTE — Eccoci al nocciolo del discorso.

PEREZ — Io? Io sarò qui.

IL TABACCAIO (*eccitato*) — Vuoi dire che... resisti?

PEREZ — Non è che resisto, sparo.

IL TABACCAIO — Tu spari?

IL NEGOZIANTE — Non spari, capitano! Non un colpo, per carità.

PEREZ (*calmo*) — Io sparo. Credo che sparero dai dieci ai quindici minuti.

IL TABACCAIO — E poi te la batti, eh?

PEREZ — Possibilmente.

IL TABACCAIO — Ma che spari a fare? Quelli sono un esercito, un vero esercito. Che spari a fare?

PEREZ — Oh bella! Per ammazzarne.

IL NEGOZIANTE — E quando ne abbia ammazzati due, tre, sei?... Capitano, noi che abbiamo fatto l'altra guerra, noi sappiamo che ammazzare il nemico non risolve niente, non serve a niente.

PEREZ — Nell'altra guerra, la vostra, era così. Ma in questa nostra guerra ammazzare il nemico è essenziale.

IL TABACCAIO — Ascoltami, Perez. Anche se tu stai buono buono, quelli entreranno arrabbiati. Se tu gli spari, entreranno imbestialiti. Se poi gliene ammazzi qualcuno, entreranno come demoni... E da dove gli spareresti, Perez? Da dentro il paese?

PEREZ — No.

IL NEGOZIANTE — E da dove allora?

PEREZ — Dalla migliore posizione possibile. Dal costone del cimitero.

IL NEGOZIANTE — Dal costone del cimitero...

PEREZ — Non fatevi illusioni. Ai fini della rappresaglia, sarà tale e quale gli avessi sparato dalle finestre del paese.

IL NEGOZIANTE — Vede dunque, capitano, che lei ci distrugge il paese?

PEREZ — Loro lo faranno.

IL TABACCAIO — No, se tu non spari. Sappiamo che cosa ci riservano. Ci prenderanno il bestiame, il grano, il fieno, il vino e qualcos'altro ancora. Ma è tutta roba che si rifà.

IL NEGOZIANTE — Sì, con santa pazienza si rifà.

IL TABACCAIO — Ma se tu spari...

PEREZ — Io sparo.

IL TABACCAIO — Anche se siamo noi a dirti, a pregarti di non farlo, noi che vi abbiamo dato sempre tutto — tutto, dal colpo d'ago delle nostre donne ai vitelli, tutto — e non vi abbiamo mai rifiutato niente?

PEREZ — Mi dispiace. Vorrei potervi accontentare in tutto, a mia volta. Ma io domani sparo.

IL TABACCAIO — Così, eh, senza nessuna responsabilità... tanto per sparare...

PEREZ — No, tabaccaio. Per finire la guerra. Non ti meravigliare, e ascoltami. Se io domani non sparo non avrò più l'animo di ricominciare dopo. Ma se domani sparo, arrivo alla fine della guerra, perché non avrò smesso mai.

IL NEGOZIANTE — Son belle cose, queste, ma solo per lei. Se almeno ci fosse una probabilità, una su cento, di fermarli, di respingerli... ma qui non c'è da illuderci. Non si possono fermare, nessuno li ferma più. Il coraggio sta bene, ma la ragionevolezza anche. Ma non ha visto, capitano, che i suoi arrivano giù a catafascio, a torrenti?

IL TABACCAIO — Non hanno resistito gli altri...

PEREZ — Qualcuno l'ha fatto...

IL TABACCAIO — Sì, ma soltanto il primo giorno e nei paesi più alti, più arroccati. Noialtri siamo bene informati, Perez, quasi quanto te. Abbiamo interrogato gli uomini che son passati di qui diretti al traghetto, a passare il fiume. Ce n'era di quelli tanto impressionati che nemmeno volevano rispondere alle nostre domande, per paura di tardare. Hanno resistito sì, ma solo il primo giorno e nei paesi più alti. Ma le colline mediane non hanno resistito. E vogliamo resistere qui, quasi in pianura, col fiume alle spalle?

PEREZ — Sì, io sparo.

IL TABACCAIO — Ma è possibile, Perez, che tu non ti renda conto della situazione? Gli altri partigiani arrivano giù a catafascio, a torrenti.

PEREZ (*sorridendo*) — Per questo tipo di osservazione c'è Bob alla finestra.

IL NEGOZIANTE — E deve anche contare, capitano, che nemmeno i suoi uomini stanno fermi. Parecchi hanno già alzato i tacchi.

PEREZ (*sorridendo*) — Per questo c'è Nick, a quell'altra finestra. Ma nessuno dei due spettacoli mi fa cambiare idea.

IL TABACCAIO — Senti, Perez, quello che avevamo rimuginato noi nelle nostre teste. Te lo voglio dire, anche se pare ora che non serva più, ma ci siamo tanto scervellati sopra che te lo voglio dire ugualmente.

PEREZ — Ascolto.

IL TABACCAIO — Voi ve ne sareste andati, in un'ora qualsiasi di stasera e tranquilli tranquilli avreste passato il fiume. Noi vi avremmo dato tutto quello che ci avreste chiesto: viveri e qualunque altra cosa. Poi, tutto il paese, uomini e donne, si sarebbe messo subito al lavoro, a cancellare ogni traccia della vostra presenza qui. Avremmo lavo-

rato tutta la notte, uomini e donne, con torce e candele, e sta' tranquillo, Perez, che domattina non si sarebbe visto né trovato niente di voi: non un bossolo, non un fazzoletto azzurro, nemmeno più un bottone. Poi, verso mezzogiorno, come prevedi tu, sarebbero arrivati loro, e noi li avremmo aspettati. Così, con gli occhi un po' bassi e le braccia larghe. Ci vuole questo teatro, Perez.

PEREZ — Certo, certo.

IL TABACCAIO — Ci strapazzeranno; ci prenderanno in giro, con voi e con Badoglio, ci insulteranno, daranno delle sguadrine alle nostre donne, ci riempiranno i muri con le loro scritte... ma non c'è altro che possono farci. D'accordo, ci piglieranno il bestiame, il grano, il fieno, il vino, i salami, ma è tutta roba che con santa pazienza si rifà.

IL NEGOZIANTE — E non potranno farci niente di più. Passeranno un paio di giorni e poi se ne andranno. È una vera fortuna che non possono fermarsi più che tanto. E appena li vedremo allontanarsi oltre il bivio, manderemo oltre il fiume il più svelto dei nostri ragazzi e voi potrete tornare.

IL TABACCAIO — E magari faremo un po' di festa.

IL NEGOZIANTE — Sì, con quel po' di roba che resta.

PEREZ (*sospirando*) — Io sparo.

IL TABACCAIO (*scattando*) — Così sarai la morte e distruzione del nostro paese!

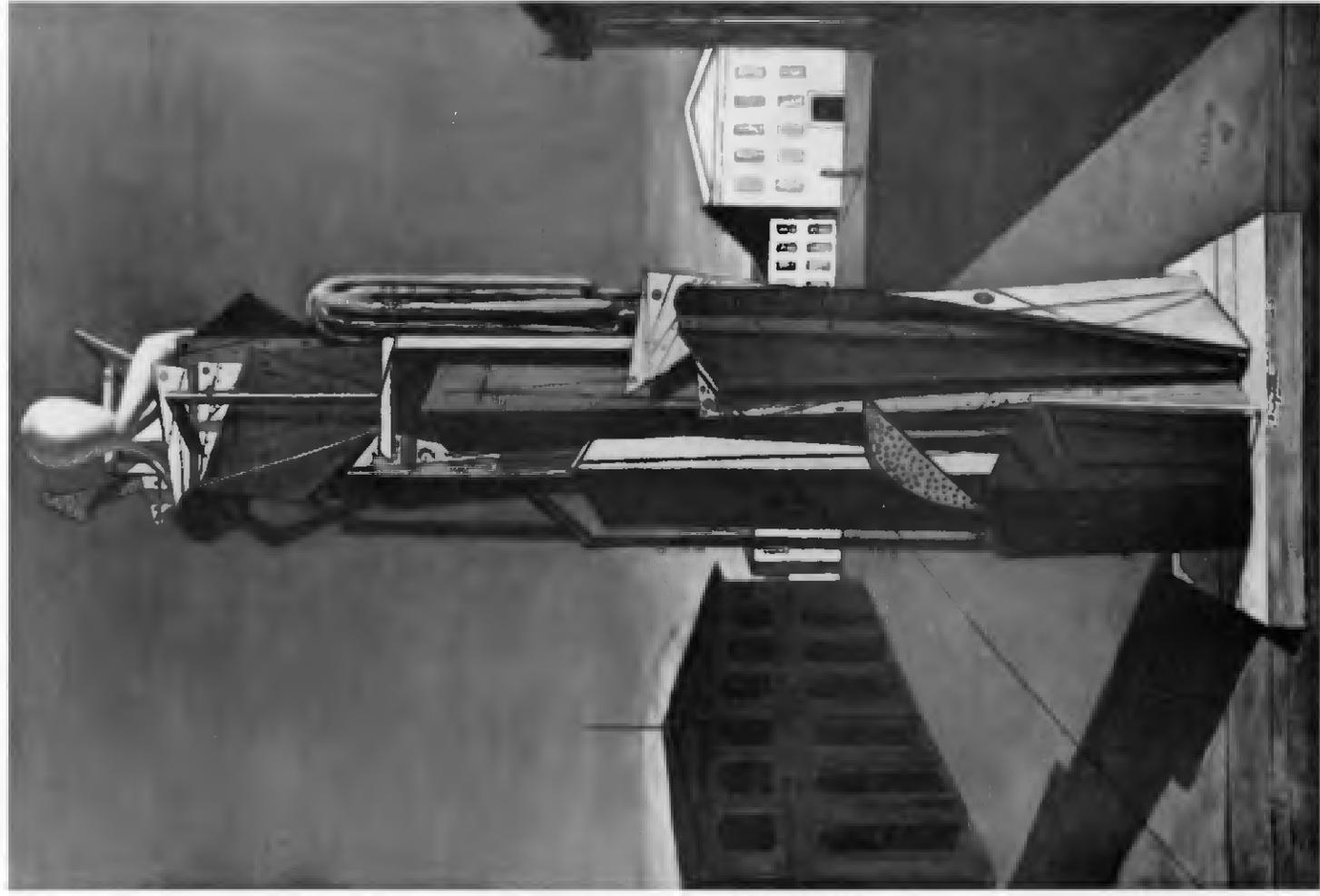
IL NEGOZIANTE — Poveri noi!

IL TABACCAIO — Dovremo maledirti!

PEREZ — Cominciate a farlo.

IL TABACCAIO — ... dovremmo... dovremmo denunciarti!

PEREZ — L'hai detto. E allora facciamo così. Tutti e due prendete buona nota di quel che vi dico. Io, che mi chiamo Perez, sono in realtà il dottor Piero Ducci, e ho casa e studio a Torino, via Cibrario 10. Ve lo siete scritto in mente, ve ne ricorderete? Ebbene, alla fine della guerra mi denuncerete a un tribunale militare italiano per aver causato la distruzione del vostro paese. A un tribunale militare italiano. Dottor Ducci, via Cibrario 10, Torino. E ora andate... (*I due escono*) Bob? Va' dal salumiere e fornaio e ordina per stasera un centinaio di sardine e pane e salame e lardo, quello che c'è... E paga contanti. Almeno stavolta... Nick, tu comanderai stanotte la guardia al bivio. E facciamolo bene, almeno stavolta.



3 - Giorgio De Chirico: *Il grande acquedotto* (1917)



6 - Giorgio De Chirico: *Autoritratto* (1922)

## LETTERATURA ITALIANA

### *Narrativa*

#### **Il gioco e il massacro di Ennio Flaiano**

*Il gioco e il massacro* (edito da Rizzoli), di Ennio Flaiano, raccoglie due racconti, *Oh Bombay!*, e *Melampus*, che, nei propositi dell'autore, si « completano » e « si riflettono l'uno nell'altro ». Il « filo » che li unisce, avverte Flaiano in una breve premessa, è la trasformazione dei protagonisti. In realtà i racconti sono indipendenti, ma il « filo » indicato dallo scrittore riguarda un giudizio sul rapporto tra esperienza e creazione artistica, che introduce direttamente, nelle due storie, l'autore, e spiega come possa dirle « sempre meno improbabili in una società dove la metamorfosi è una vita di ricambio, tra il gioco e il massacro ». È, appunto, il titolo del volume: che riflette il consumarsi e perdersi delle forme dell'intelligenza, per una loro metamorfosi in stati di puro istinto o di elementarità esistenziale. Nel primo dei due racconti, un omosessuale, al declino dell'età, crede di retrocedere a una scoperta dell'altro sesso; in *Melampus* invece il protagonista, scrittore, e soggettista cinematografico, durante un soggiorno di lavoro negli Stati Uniti ha una relazione con una ragazza, Liza Baldwin, che tende a mutarsi in cane. La metamorfosi è un modo allegorico d'in-

dicare il disagio sociale di una giovane americana di buona educazione, che vuol trovare un rifugio solido ed elementare, come un affetto paterno, istintivo, in una pur accesa passione amorosa. Trasforma l'amico scrittore in questo oggetto nuovo e, per lei, naturale perché diverso dall'ambiente sofisticato e elegante in cui si è formata. Perciò è positivo per lei l'insuccesso letterario dell'amico; e può sostituirlo o con un idolo momentaneo più semplice, uno psicanalista, o con un breve ritorno agli amici del suo ambiente. Le manifestazioni canine di Liza accennano a una indole ereditaria degli americani, che li fa intellettualmente meno condizionati degli europei. Flaiano non considera tale diversità come un fatto positivo: gli serve invece per indicare due diversi gradi di una condizione, che resta ineluttabile, della società e della cultura d'oggi: lo scadere delle forme dell'intelligenza, destituite d'impegno, e dei vantaggi dell'esperienza, a gioco. E, quindi, la consunzione, lo sperpero dell'interiorità abbassata a livello d'una vita puramente fisica: in un massacro, infine, d'ogni autonomia della coscienza. Alla metamorfosi, almeno tendenziale, di Liza nel cane Melampus corrisponde nel primo racconto un dono: un piccolo televisore, che sottomette il protagonista con la suggestione delle sue confuse comunicazioni, e visioni.

Se diversi, protagonisti, e vicende, nei due racconti, parla e agisce sempre, nell'uno e nell'altro, il disagio costante d'una esperienza che si sente destinata al fallimento, in ogni tentativo di istituire rapporti sottratti all'usura della realtà. Parla in nome di una simile esperienza l'autore direttamente, e centro dei suoi interessi è l'ambizione di portarsi mediante tentativi diversi a un'oggettivazione della vita nelle forme della cultura, e dell'arte. Ambizione che si risolve nel gusto satirico della denuncia di costume dell'ambiente in cui vive e opera, ambiente internazionale, quale è quello non solo della cultura e dell'arte, ma di una società che trasforma in propri prodotti di consumo, a livello fisiologico, arte e cultura. Di qui che l'autore si allegorizzi discretamente nei suoi personaggi, quanto è sufficiente appena a rafforzare la satira d'un gioco, volto, non del tutto inconsapevolmente, ad assumere certe virtù istintive degli animali, o ad abbandonarsi a flussi di comunicazioni arcanamente suggestive. Un gioco che denuncia il massacro d'ogni tentativo d'esperienze d'una diversa sostanza. E come si allegorizza appena velatamente, così dà invece libero corso a riflessioni in proprio, che son la vera materia dei due racconti, sugli attori comici; e sul realismo, per quanto concerne l'Italia e il cinema italiano; sulle avanguardie dei primi anni del secolo, e quelle dell'ultimo decennio e vi rientra un confronto tra Europa e Stati Uniti; inoltre, sul teatro corrente, e su quelli d'avanguardia: riflessioni dell'autore, appena incidentalmente accordate con i racconti. Questi non hanno né struttura né carattere stilistico particolari, ma un linguaggio discorsivo e corrente, fortuito non perché risponda in un simile carattere a una libertà d'elementi espressivi, — a una scelta, infine —, ma per un frammentarsi, che resta internamente statico, di incidenti ricevuti quali conferme d'una improbabilità generale e indizi d'una passività senza limiti.

Perduta una effettiva capacità di giudizio, l'individuo cade preda di suggestioni. Flaiano vuol mantenere, almeno nel limite della testimonianza, la capacità di dar prospettiva, in un distacco satirico, a un costume di cui si sente, almeno in

quanto contemporaneo, corresponsabile. E il ritratto ch'egli fa della condizione servile dell'intelligenza creativa nel mondo d'oggi, e la sicurezza con cui fissa tale situazione in aspetti molteplici della società in diversi paesi e continenti, diventa il centro dell'uno e dell'altro racconto. È un limitare la disponibilità di così ferma consapevolezza, farne un tratto distintivo della sua pur indubbia indole di moralista, che, proprio per quella disponibilità, riesce a proporre nelle sue linee essenziali l'immagine mossa e concreta d'un mondo, del quale testimone e parte è l'autore: un mondo in cui costume e cultura si complicano d'aspetti che sono attualmente al centro di tante dispute e polemiche. Flaiano ne coglie dimensione e prospettive, per una dote immediata e viva, per una virtù espressiva, di rappresentazione, veramente singolare. Che però, in *Ob Bombay!* traluce soltanto, frammentariamente, e nemmeno in *Melampus* s'accampa con continuità. I due racconti hanno pur radice in una coscienza allarmata e capace di portare il giudizio con sicurezza ove, per lo più, operano l'evasione, o la copertura protettiva del sentimento. È la dote, né solo d'intelligenza, di Flaiano, e che aveva avuto modo di dimostrarsi già in *Un marziano a Roma*, che rappresenta il suo contributo al teatro, nelle precedenti raccolte di novelle, e nel romanzo *Tempo d'uccidere*.

### **Le stelle fredde di Guido Piovene**

Da un incontro di lettori particolarmente sperimentati è risultata la forza di sollecitazione del nuovo romanzo di Guido Piovene *Le stelle fredde* (edito da Mondadori) a cavarne significati in direzioni diverse e magari opposte. Dei romanzieri italiani Piovene è quello che più attentamente muove da una condizione culturale che ha le sue punte, su un orizzonte internazionale, in narratori problematici, e nuovi. Nasce di qui un fondo ideologico piuttosto allusivo e aperto che non costituito di riferimenti a precise scelte, se non filosofiche, culturali. Ed è opportuno evitare traduzioni in termini logici della materia del romanzo; d'altra parte, la sostanza saggistica se non strettamente razionale del libro invita il lettore a una

partecipazione, a una ricerca del significato ultimo della rete d'analogie di cui è intessuto: quanto può risolversi nell'arbitrio di una interpretazione rigida, che ne scarti altre non meno legittime. Questo s'è verificato infatti nell'incontro tra filosofi, narratori, e critici, cui s'è accennato: le interpretazioni diverse confermano la molteplicità d'addentellati che il libro offre, considerato sul piano delle intenzioni o del problema che vuol testimoniare.

Il protagonista, giovane ancora, rinuncia alla vita sociale, si ritira in campagna, per una crisi di credibilità nella dimensione umana tradizionale. I caratteri, i personaggi che portano «l'eterno dell'umano», e perciò chiamiamo classici, Cordelia, Oreste, Ettore, Achille, non esistono più: «Hai mai visto una mosca quando ronza furente perché il freddo la fa morire? Lo stesso loro, i caratteri, i personaggi, i morali, i fanatici, i missionari, i predicanti, i passionali, i credenti, i sinceri. Orribilmente falsi. Orribilmente ebeti. Orribilmente spettri. Disgustosamente parlanti. Mi ripugnano e io ripugno a loro. Che risposta puoi dare? Non esiste risposta. È come parlare con esseri di un altro tempo proiettati dagli astri. Ma la cosa peggiore è che li portiamo anche dentro. Anche in noi, estinzioni furenti. Ci fanno male perché soffrono molto, dentro le nostre viscere, negli spasimi della fine. La gelosia, l'ambizione, l'invidia, vuote, secche e rabbiose. Le vere arpie, sempre più magre. Ma con esse anche i grandi amori, le passioni morali, le certezze che ci trascendono, i grandi sacrifici, le ex bellezze del mondo. Spaventosi in quelli che parlano, dolorosi in quelli che tacciono. Figure gelide, irreali...». Da tale situazione si esprimono i tre episodi nei quali descrive compiutamente la sua parabola il romanzo.

Dal ritiro in campagna del protagonista, che parla in prima persona, si abbassano a stimoli e risentimenti sterili, varie passioni; scattano, esse, in un vuoto di motivazioni e credibilità: da un delitto, di cui potrebbe venir accusato il protagonista, a un nodo di incomprensioni tra lui e il padre, che si estenderà per l'abbattimento d'un ciliegio, cresciuto tra le pietre d'un muro della casa, e che, inutilmente, aveva vietato al padre d'abbattere. Esito, di vicende del genere, un'ac-

cresciuta ragione d'isolarsi. Un poliziotto filosofo, che gli fa visita e dimostra di capire quel suo rifiuto e la definitiva sterilità delle passioni, dei moventi umani, e offre intanto con la propria presenza una partecipazione che è una forma di obiettiva pietà, introduce al secondo episodio, al cui centro è un altro personaggio, il grande romanziere Dovstoevskij, dal mondo dei morti tornato al nostro per l'apertura tra le pietre del ciliegio sradicato. La descrizione che Dovstoevskij fa dell'al di là conferma la mobilità perenne e la condizione di fasi di trapasso delle appartenenze di cui son costituite le vite degli uomini: non sentimenti, non passioni, nemmeno veri esseri umani, ma forme incerte, mobili, mutanti, sospese in una incertezza della direzione d'un cammino che ha pur l'istinto delle vite vegetali, e lascia trasparir l'obiettività di quelle, attraverso rotte e degradanti conati di rifluire in qualcosa d'umano. Come incontrerà un residuo di convenzioni e settarismi passionali, Dovstoevskij scomparirà, per la stessa apertura da cui era già passato. Questo episodio dà un'ampiezza descrittiva, ma interna — quasi di radici sotterranee innaturalmente strappate al loro terreno, esplorate «in vitro» — all'iniziale istintivo sollievo cercato dal protagonista nel rifugiarsi in capanni celati entro campi e terreni, cattivanti nella loro trasparenza silenziosa e sfumata. Si è venuta determinando e insinuando un'oggettività, della natura, che si comunica a tutto e tutto pervade, con l'attrazione esercitata già dal ciliegio, macchia bianca che rompeva il diffuso panorama collinare, vibrazione suscitatrice d'analogie, energico grumo o tessuto vitale. E infatti il terzo episodio, o meglio la terza fase, risolti i nodi apparenti — l'omicidio, e la morte del padre — ridivenuto libero, dunque, l'ingresso del protagonista nella casa, si risolve in un inventario, che tende a farsi vasto, infinito, come gli oggetti naturali, di tutto quanto il suo occhio documenta: cose, e ricordi, frammenti di infanzia, di quella propria e dei genitori: quel flusso, che è l'unica probabilità d'una identificazione oggettiva di parti vere solo in se stesse e comunicanti, ma fuori dall'irrigidimento delle passioni, o d'una separata univoca sorte vitale.

L'inventario è un disporre da capo la vita, è volto a reperire una continuità, e un accrescimento: « So — dice il protagonista — che il mio è lo stesso lavoro che fa il mondo, lo scopo stesso della sua esistenza ».

Non si hanno in questo romanzo piani distinti, né forme diverse di linguaggio, riflesso di fasi diverse di conoscenza: piuttosto, tre successivi momenti di un'acquisizione di pietà ma in un distacco assoluto da forme convenzionali e svuotate — passioni, credenze, valori —, sostituite dalla ricerca d'inserirsi in un processo che investe tutta la realtà, natura e al tempo stesso vibrazione, comunicazione, e infine, quindi, qualcosa d'interiore ma depurato di maschere e schemi in cui oggi l'uomo constata decaduta un'età remota, irrecuperabile, assente nella nostra esperienza. Piovene sa tenere il romanzo su un piano narrativo, nell'equilibrio tra la natura in cui si rifugia il protagonista, e quella descritta da Dostoevskij che è, della prima, una vibrazione interna; e, d'altra parte, tra la sospensione che si fa progressivamente dolorosa, amara, sdegnata di fronte alla sopravvivenza d'un mondo finito, che ha trovato, Dostoevskij, al suo ritorno tra i vivi, e quella specie di discesa a una coscienza inserita nel flusso della realtà, che è la ricerca del protagonista, non solo nell'inventario che chiude il romanzo, ma nella nevrosi, nell'allucinato scoprire segni, e significati, nella natura, già attraverso i vagabondaggi del protagonista nella prima parte del libro. Il clima del romanzo è dato dalla fluida continuità tra paesaggio, e pietà sofferta, dei protagonisti, o del protagonista nelle sue tre identificazioni: il poliziotto filosofo, Dostoevskij, e la propria: « Ero come nascosto nel cuore delle cose, partecipavo alla loro lucidità, nettezza e potenza, godevo che occupassero il posto prima occupato da me », e, quando ancora ha al fianco i due compagni: « Il luogo, che pareva deserto, si popolava. L'aria aveva una strana tinta e una strana vibrazione come se vi fosse mischiata la luce di varie sorgenti, di mare e di montagna, di sole e di luna ». Un riflesso, una vibrazione, da seguire con gli occhi con cui descrive Dostoevskij: « Si vedevano invece

macchie bianche, pulite, tra liquide e gasee, gelatine di nebbia, piatte, diluite per terra, e ormai tanto trasparenti che potevamo scorgere tutto quello che c'era sotto, come le pervinche, le pervinche e le viole; ma anche, vagamente, i contorni di una figura umana di fantasia e divenuta parte d'una natura floreale. Nessuno emanava un odore. A taluno ridotto al minimo si poteva passare accanto senza accorgersi della sua presenza, a meno di vederlo in uno scorcio favorevole, come accade con l'erba rada su un deserto di sabbia; o anche perché la sostanza residua talvolta brillava alla luce ». Ne *Le stelle fredde* la continuità tra paesaggio e creatura umana è depurata di certa sensibilità o sensualità che la caratterizzava nei suoi precedenti romanzi. Su tale piano andrà considerata anche la continuità e coerenza del linguaggio, riflesso della continuità dell'esperienza rappresentata nel protagonista, senza voler risolvere nel problema di fasi diverse di crisi del linguaggio, o in quello religioso, o in altri considerati astrattamente, la unità, che s'è indicata, e che è d'ordine narrativo, del romanzo.

ALDO BORLENGHI

## *Critica e filologia*

### **Parini e Leopardi**

Dante Isella continua a servire nel migliore dei modi la causa della cultura e della letteratura lombarda. Dopo le pagine acutissime, tra lingua e stile, dedicate al Dossi e le perfette edizioni delle opere del Maggi e del Porta, e delle postille manzoniane al Vocabolario della Crusca, adesso è la volta del Parini di cui Isella ci restituisce, in lezione finalmente sicura, l'opera « principe », cioè *Il Giorno*, rimasta, come è noto, incompiuta. Nella collana « Documenti di filologia », diretta da Contini e Schiaffini per l'editore Ricciardi, vede infatti la luce l'edizione critica del *Giorno* pariniano: un libro in aperta e mai conclusa elaborazione, che gli studiosi sino ad oggi hanno stampato e utilizzato in ricostruzioni testuali ibridamente combinatorie o insufficientemente selettive, in ogni

caso approssimative e per niente tranquillanti. È vero che il problema filologico di fondo s'era venuto in questi ultimi tempi chiarendo almeno nelle sue linee essenziali, imponendo la necessità di distinguere nettamente le prime due parti del *Giorno*, date alle stampe negli anni 1763 e 1765, dalla più tarda stesura dell'intero poemetto, in quattro parti, mai pervenuta a definitivo compimento e rimasta perciò affidata alla testimonianza, complessa e intricatissima, dei numerosi autografi ambrosiani. Ma è anche vero che detta chiarificazione era rimasta soltanto programmatica e che nessuno prima di Isella s'era impegnato in una rigorosa e metodica esplorazione della tradizione manoscritta in modo da identificare i vari strati dell'opera e quindi il profilo più probabile, con le interne varianti (locali e strutturali), delle quattro parti del *Giorno* quali sono deducibili dagli autografi. L'operazione non era certo agevole perché il Parini era correttore di se stesso alquanto imprevedibile: non procedeva, cioè, in una direzione rettilinea, sì da lasciare scorgere con immediatezza la successione cronologica degli emendamenti, ma spesso recuperava lezioni antiche, fasi anteriori, reimmettendole nel giro delle nuove stesure. A questo ostacolo Isella ha fatto fronte brillantemente rinunciando alla «scrutinio di ciascuna variante isolata» e puntando piuttosto «al riconoscimento di un sistema correttorio». Trascorrendo così dal piano della correzione puntuale allo spazio del sistema, costituito da tutte le varianti e dagli istituti linguistici «privilegiati della poetica dell'autore», Isella ha potuto dare un preciso ordine diacronico ai vari momenti dell'elaborazione del poemetto. Alla ristampa, rigorosissima, delle prime due parti del *Giorno*, quali apparvero nel 1763 e 1765, Isella ha così fatto seguire il testo del poemetto secondo la lezione autografa, arricchendolo di un apparato eccezionalmente efficiente per una futura storia dello stile pariniano colto nel vivo della sua storia «in progresso». L'edizione nel suo complesso (testo, apparato, appendici) è, oltre tutto, un modello di chiarezza tipografica, sì che per questa opera pariniana sembra proprio che dal punto di vista filologico la partita sia ormai definitivamente chiusa.

Dal Parini al Leopardi, secondo la linea di forza del nostro migliore «classicismo», ci conduce un libretto tanto discreto quanto prezioso. È la raccolta degli *Scritti leopardiani* di Sergio Solmi che l'editore Vanni Scheiwiller ha stampato or ora. Vi trovano posto pagine scritte intorno agli anni 1955 e 1956, e altre ancora degli anni 1966 e 1967: studi veri e propri, nati come ampie introduzioni a scelte di opere leopardiane, oppure note essenziali su aspetti particolari del Leopardi, come l'ultima, e forse più importante, relativa al duplice concetto di *natura* e quindi alle due «ideologie» leopardiane, alla cui genesi si colloca un carteggio privato tra Solmi stesso e il giovane Timpanaro. È nota l'incidenza che la lezione del Leopardi (formalmente e soprattutto concettualmente) ha avuto ed ha tuttora sulla poesia solmiana, né qui è il caso di insistervi; ma giova richiamare questo intrinseco rapporto di elezione per suggerire una precisa chiave di lettura che tenga conto da un lato del sostrato fortemente «autobiografico» di questi saggi, e dall'altro ne misuri contemporaneamente anche la loro forza di intervento oggettivo nel più recente dibattito sul Leopardi. Nel primo caso risulterà arricchita cospicuamente la nostra cognizione della «poetica» di Solmi; nel secondo invece si coglierà l'alto valore di uno strumento critico come quello solmiano, non predeterminedato da schemi astrattamente metodologici, né da presunzione di scientificità descrittiva, ma duttilmente capace di mettere a profitto, con assoluta libertà e originalità di iniziativa, l'accertamento dotto e lo scandaglio psicologico, il referto stilistico e l'appassionata disamina etico-storica. Refrattario felicemente alla reazionaria «divisione del lavoro», Solmi stabilisce dunque col Leopardi un dialogo che nulla sacrifica al presunto dominio della competenza specifica e tende invece a reperire proprio nel profondo, con una tensione intellettuale e una guardatura interiore di qualità rara, le «ragioni» difficili e complesse (non esemplificabili quindi in formule decisive) che generano e poi sorreggono sino in fondo la eccezionale esperienza, ideologica e poetica, del Leopardi.

## Strumenti di lavoro

Non si intende qui parlare, almeno per ora, degli strumenti critici vecchi e nuovi, dei metodi critici in crisi o in pieno sviluppo, ma molto prosaicamente richiamare l'attenzione sulla sempre più frequente pubblicazione di strumenti tecnici (glossari, rimari e concordanze: ora in appendice alle opere ed ora in forma autonoma), i quali sono da considerarsi utilissimi, se non addirittura provvidenziali (ma non per questo taumaturgici), ai fini della ricerca letteraria. Questa fortunata divulgazione non è certo casuale e si lega sicuramente al mutato orientamento della nostra storiografia critica adesso prevalentemente incline a forme di razionale oggettività dimostrativa secondo un diagramma che registra un trapasso, persino troppo vertiginoso, dal formalismo allo strutturalismo e infine alla semiologia. È indubbio dunque che questa nuova « retorica » è valsa a creare il clima adatto ad iniziative del genere, volte a fornire strumenti di lavoro sempre più efficienti e in qualche misura di per se stessi stimolanti; così come è altrettanto evidente che le macchine calcolatrici hanno a loro volta esercitato anche in questo campo come in quello lessicografico, un impulso determinante.

Anche attenendoci a questi ultimissimi anni non mancano esempi altamente significativi. Tra il 1967 e il 1969 infatti hanno veduto la luce, in ordine di tempo: *Concordanze degli « Inni Sacri » di A. Manzoni*, Firenze, Accademia della Crusca, 1967; *Novella del Grasso legnaiuolo*, con « lista di concordanza », Firenze, Accademia della Crusca, 1968; W. PAGANI, *Repertorio tematico della scuola poetica siciliana*, Bari, Adriatica Editrice, 1968; G. LEOPARDI, *Canti, ecc.*, a cura di C. Muscetta e G. Savoca, con le « concordanze dell'opera poetica leopardiana », Torino, Einaudi, 1969; A. BUFANO, *Concordanze dei « Canti » del Leopardi*, Firenze, Le Monnier, 1969; *Poeti del dolce stil novo*, a cura di M. Marti, con un « rimario » completo dei vari poeti stilnovistici, Firenze, Le Monnier, 1969; NICCOLÒ DA CORREGGIO, *Opere*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, con un « glossario », Bari, Laterza, 1969; P. ARETINO, *Sei giornate*, a cura di G. Aquilecchia, con un « indice dei wellerismi »,

un « elenco dei proverbi » e un importante « glossario », Bari, Laterza, 1969; *Saggio delle concordanze del Canzoniere del Petrarca. La canzone « Italia mia »*. *Rimario del Canzoniere*, Firenze, Accademia della Crusca, 1969. Mentre da Edimburgo Peter Brand ci annuncia le concordanze della *Liberata*, realizzate con calcolatore elettronico, escono adesso a stampa (costituendo un avvenimento d'eccezione) le *Concordanze del « Decameron »*. Le ha curate Alfredo Barbina che ha posto mano all'opera nel 1955, per iniziativa dell'Istituto di letteratura italiana della Facoltà di Magistero di Roma diretto da Umberto Bosco, e che ha pubblicato or ora i due grossi tomi di queste attempatissime concordanze boccacciane sotto il patrocinio dell'Accademia della Crusca (*Concordanze del « Decameron »*, a cura di A. Barbina e sotto la direzione di U. Bosco, Accademia della Crusca, Firenze, Giunti-Berbèra, 1969). Le *Concordanze* si valgono del testo curato da Vittore Branca (Firenze, Le Monnier, 1960), di cui adottano anche la paragrafatura per i rinvii, e si offrono come un repertorio veramente unico per uno studio sistematico non solo del lessico e della lingua del Boccaccio in generale, ma anche delle parole-tema che governano come emblemi le diverse giornate nella loro fenomenologia romanzesca. Basti pensare alle possibilità offerte ad una indagine semantica e quindi strutturale condotta sulla scorta della intera casistica dei termini « mercantili » oppure « cavallereschi », o anche dei termini della « sciocchezza » o « semplicità » e quelli, a contrasto, dell'« ingegno » o « saviezza ». Abbiamo in effetti imparato a leggere meglio le concordanze, a farle funzionare ad un grado più alto che nel passato: proprio là dove lo stile inventa i suoi artifici e fonda le sue istituzioni, sceglie e fa variamente operare le sue « costanti », e quindi dove la parola muove energicamente l'azione, ne è addirittura il primo motore. Questa è la ragione per cui ci pare propizia questa stagione di lessici, rimari e concordanze: perché corrisponde ad una nuova capacità di interpretare nel profondo i « cataloghi », costituendoli a sostrato di un discorso critico non meramente effusivo.

LANFRANCO CARETTI

## LETTERATURA TEDESCA

### *Al vincitore sconosciuto* di Hans Erich Nossack

Poiché questo scrittore compare per la prima volta in questa nostra rassegna non sarà fuori luogo qualche dato biografico, di quelli che servono anche a individuare la sua opera. Nato ad Amburgo nel 1901, figlio di un commerciante di caffè, cercò dapprima di studiare filologia e giurisprudenza, poi aiutò il padre nel suo lavoro, quando nel 1933, senza che avesse ancora pubblicato un libro (ma scriveva sui giornali) gli venne inflitta dai nazisti la proibizione di stampare. Ma non di scrivere, ché molti manoscritti, specialmente di drammi, si accumularono nella sua casa di Amburgo, sinché non vennero quasi totalmente distrutti, insieme all'edificio, in uno dei tanti bombardamenti a tappeto. Così Nossack si trovò alla fine della guerra come un uomo « senza passato » e dovè trovare la forza di ricominciare tutto da capo. Appartenne così alla cosiddetta « letteratura delle rovine » (Trümmliteratur), però con un suo particolare tono che lo impose subito all'attenzione del pubblico. Il fatto che tra i suoi drammi perduti ce ne fosse uno imperniato sulla figura di Lenin, dimostra che aveva poca tenerezza per il mondo borghese. Ma sia le esperienze della guerra come quelle del dopoguerra hanno maturato in lui un senso di distacco dal mondo degli uomini comuni, dei filistei, per cui non prova più un odio violento, ma da cui sente di essere completamente estraneo. Del primo periodo è forse tipico il volume *Interview mit dem Tode* (Intervista colla morte 1948) ripubblicato già nel 1950 col titolo *Dorothea*, che è un motivo che ritorna di frequente nella narrativa di Nossack. Ma alle rovine, reali e morali, del primo dopoguerra, non si poteva naturalmente restare fermi in eterno, se non col rischio di diventare monotoni. Questo ha sentito Böll e anche Nossack, seppure in altro modo. Negli ultimi tempi, dopo aver ricevuto molti ricono-

scimenti, premi ecc. (tra l'altro in Germania fu uno scrittore della vecchia guardia, Hermann Kasack e in Francia un uomo della statura di Sartre a proclamarne la grandezza) la sua attività è andata crescendo. Nel 1968 è uscito il romanzo *Der Fall d'Arbez* (Il caso d'Arbez) e lo scorso anno un altro romanzo intitolato *Dem unbekanntem Sieger* (Al vincitore sconosciuto, ambedue editi dalla casa Suhrkamp, Francoforte sul Meno). Prendiamo in esame quest'ultimo, perché non solo è una opera della maturità ma la sottile arte di Nossack dà qui una prova forse più completa delle sue possibilità. Sarà bene innanzi tutto dire che Nossack è stato uno dei pochissimi scrittori del dopoguerra che ha profittato di quella che un tempo, quando si era giovani noi, si diceva la « lezione » di Kafka. L'autore del *Processo* è stato letto da milioni di tedeschi, perché nel dopoguerra era uno sconosciuto, ma pochissimi — e forse con ragione — si sono arrischiati a seguire la sua arte inimitabile. Nonostante il chiasso che suscitò, il romanzo di Walter Jens *Nein- die Welt der Angeklagten* (No- Il mondo degli accusati 1950 tradotto anche in italiano) è apparso, a pochi anni di distanza una macroscopica esagerazione della sottile tecnica kafkiana. Nossack invece specie negli ultimi romanzi da *Der jüngere Bruder* (1958) in poi ha dimostrato come si possano usare certi principi kafkiani, anche raggiungendo risultati differenti. Intanto egli scrive in uno stile chiarissimo, preciso, in cui ogni parola è, se non calibrata al milligrammo, come nei brevi racconti di Kafka, per lo meno pesata accuratamente, senza che questo generi un senso di oppressione, anzi rendendo più scorrevole il fluire della narrazione. Questo gli consente, nel suo ultimo romanzo, di cominciare dal principio alla fine senza alcuna interruzione, senza titoli, senza frammenti, ma facendo restare ugualmente il fiato sospeso. Si è parlato per Nossack dell'esempio di Camus — e va benissimo, purché si tenga presente quanto anche lo scrittore francese ha derivato una parte del suo mondo da Kafka.

Il racconto si svolge come una specie di confessione fatta dal figlio del protagonista della vicenda, a un notaio, probabilmente in un caffè, tanto è vero che termina colla richiesta del conto. È una specie di rimprovero che questo figlio si rivolge in chiare lettere, perché, come professore universitario (forse c'è in questo una intenzione satirica) ha scritto un libro « scientifico » sopra un episodio di un putsch rivoluzionario avvenuto ad Amburgo alla fine della prima guerra europea. Il padre del professore, che si è letto accuratamente il lavoro del figlio, gli fa via via delle obiezioni, che dimostrano come egli sia stato profondamente al corrente della vicenda. Ce n'è soprattutto una che sconvolge in qualche momento il professore, ed è che se uno ha consultato tutti i documenti, esaminato le testimonianze scritte, ha trascurato però quelle che non sono state fissate in qualche modo, ma non sono per questo meno vere. Durante la rivolta di Amburgo un ignoto ha fatto conquistare agli spartachisti il Comune, perché sapeva maneggiare il cannone, ha saputo far sloggiare giovani reclute da una caserma, giovandosi del patteggiamento di due ragazze, per impadronirsi delle armi e infine è scomparso, senza lasciar alcuna traccia, quando, per l'intervento della *Wehrmacht*, le cose sono cominciate ad andare male. Ma come si può dire che questo sconosciuto sia stato proprio il padre del professore, che si trovava in quei giorni ad Amburgo, sposo novello, in una gita di affari? Innanzi tutto lo propone lui stesso, come ipotesi di discussione (pag. 96), e poi dopo la sua morte il figlio trova un vecchio vestito, che non poteva essere della misura del padre e che poi risulta esser servito a lui per camuffarsi e tornare in tempo, e senza essere scoperto, a casa. E il figlio si rimprovera di non aver mai compreso niente. Con parole degne di un romanzo giallo ha inizio la confessione del professore: « Appunto! Un vestito grigio non è una testimonianza » (pag. 7). Solo dopo la morte del misterioso vincitore, a cui egli, sia pure in ritardo vuol dar il merito che non poté dargli in vita, il figlio si accorge che non aveva a suo tempo inteso il senso vero del racconto paterno e che soltanto dopo la sua scomparsa, da un particolare apparentemente

trascurabile egli ha la sicurezza che « il vincitore sconosciuto » era suo padre. Si noti subito la sottigliezza del procedimento e il lento districarsi della matassa. Ché questa è la più precisa differenza da Kafka: alla fine di ogni romanzo di Nossack c'è, di solito, una conclusione, il che avviene qualche volta anche nello scrittore praghese (v. *Il Processo*) ma senza che la vicenda appaia in una luce chiara. Comunque il racconto è tenuto sempre sopra un filo di rasoio e le obiezioni che si possono muovere alla trama vengono esaminate con grande acutezza e via via annientate, come avviene spesso anche in Kafka. E c'è poi quello stile piano che par semplice e tale non è, perché conduce ogni ragionamento in tutto il suo arco sino alla fine, senza orpelli inutili e divagazioni noiose. Una bella opera narrativa che speriamo di vedere presto in veste italiana.

### L'edizione storico-critica di Nietzsche

L'iter delle edizioni di un filosofo-poeta come Federico Nietzsche è stato per questi 80 anni piuttosto complicato. Una prima edizione riveduta dall'autore, ma necessariamente incompleta venne stampata da E. W. Fritsch a Lipsia tra il 1886 e il 1887. È naturalmente preziosa — e oggi pressoché introvabile — ma gli ultimi *pamphlets*, i *Ditirambi di Dioniso* e quell'insieme di aforismi che vanno sotto il nome di *Wille zur Macht* (Volontà di potenza) mancano completamente; i primi, perché non erano ancora stati scritti, i secondi perché non erano stati scelti, con criterio molto discutibile, dalla sorella Elisabetta, che, tornata vedova dall'America, quando Nietzsche era già caduto in quella forma di follia, in cui rimase purtroppo più di un decennio, pensò bene di fondare un archivio nietzschiano a Weimar e di presiedere alla pubblicazione delle sue opere e delle sue lettere, sicura ormai di un successo editoriale senza precedenti. Si giunse così alla grande edizione detta, della casa editrice che la pubblicò, del « Musarion » in 20 volumi (1893 e successivi) da cui derivarono più o meno le altre edizioni, ivi compresa quella « popolare » della casa editrice Kröner

(allora a Lipsia, ora a Stoccarda, 1911), che servi di testo alle molte traduzioni nelle lingue europee, anche in italiano. Tra il 1938 e il 1942 erano usciti 5 volumi di una edizione che voleva essere « storico-critica » ma tale non era né sarebbe potuta divenire, ché vi collaboravano studiosi specializzati sì, ma per la maggior parte preoccupati di mostrare come Nietzsche, coll'assenso della per lo meno ingenua sorella, fosse un precursore del nazionalsocialismo. L'edizione stampata lussuosamente a Monaco, dalla casa editrice C. Beck, non sorpassò gli anni giovanili, per fortuna, ma vi si trovarono svarioni notevoli: tra l'altro, copiando alcuni quaderni di appunti di Nietzsche, gli eruditi curatori dell'edizione non si accorsero che il giovane filologo e filosofo si era annotato alcune poesie che gli erano piaciute, ma non erano sue, ma quasi sempre di Theodor Storm. Per degli studiosi tedeschi, cui l'opera dell'autore di *Im-mensee* doveva esser ben nota fu un granchio notevole. Nel 1954 uno di coloro che era stato diversi anni all'archivio nietzschiano di Weimar fece una edizione parziale (*Ausgewählte Werke* cioè Opere scelte, in 3 volumi, Monaco) che fece molto chiasso, in quanto rivelò che la sorella di Nietzsche aveva compiuto dei veri e propri falsi. Grande fu l'allarme, perché si pensava che certi aforismi dell'ultimo periodo non fossero del filosofo-poeta e ne nacque una grossa polemica, per cui Karl Schlechta si sentì di riassumerla in un libro intitolato, seguendo una suggestione nietzschiana *Der Fall Nietzsche* (Il caso Nietzsche, Monaco 1956, così come questi aveva intitolato uno dei suoi ultimi *pamphlets*: *Il caso Wagner*). In realtà i falsi c'erano, ma erano talmente macroscopici da perdere un po' di importanza: la sorella si era limitata a mettersi al posto della madre in alcune lettere degli ultimi tempi, particolarmente affettuose. Più grave era la scelta del titolo *La volontà di potenza*, se non fosse venuto fuori che l'espressione era di Nietzsche, anche se non destinata a raccogliere l'immenso materiale di aforismi e notazioni accumulato negli ultimi anni di vita cosciente (sino al 1889).

Per fortuna, a togliere di mezzo ogni dubbio viene ora una grande edizione storico-critica a cura di Giorgio Colli e Massimo Montinari, stam-

pata con grande cura e lusso dalla casa Walter De Gruyter di Berlino. Ne sono usciti sino a oggi 4 volumi che costituiscono la quarta sezione; ché l'edizione completa dovrebbe raggiungere i 30 volumi. Insieme all'edizione tedesca, l'unica provvista, come è naturale, di apparato critico, escono anche una traduzione francese (presso Gallimard, Parigi) e una italiana (da Adelphi, Milano, ne sono usciti già 6 volumi). Questa quarta sezione comprende l'ultima delle *Considerazioni inattuali* e cioè *Richard Wagner in Bayreuth* (362 pagg.), i due volumi di *Umano, troppo umano* (586 e 482 pagg.) e il grosso volume degli inediti e dell'apparato critico (pagg. VIII e 615 il tutto al prezzo di DM 211). Vien fatto di chiedersi come i 30 volumi previsti siano stati divisi. Da principio può stupire che l'ultima delle *Considerazioni inattuali* sia pubblicata a sé, in un gruppo distaccato dalle altre. Ma occorre ricordare che Nietzsche stesso ne fece, come si sa, una pubblicazione a sé, in occasione della inaugurazione del teatro di Bayreuth e che quindi un distacco, per ragioni di proporzioni tra le varie sezioni, è più che giustificato, tenendo presente che nel *Nachlass* (cioè negli inediti) si hanno moltissime notazioni antiwagneriane, quasi a dimostrare quel principio di avversione a Wagner e insieme di contraddizione permanente con sé stesso, che divenne per Nietzsche la vera, addirittura l'unica fonte di conoscenza. Il metodo usato dai due curatori si ispira alle migliori tradizioni filologiche e certo particolare cura essi hanno rivolto a questi primi volumi che faranno la buona fama della loro fatica. Non si può fare a meno di notare che il quarto volume è uscito alla fine del 1969, mentre gli altri, il cui testo originale era più o meno stabilito, apparvero già nel 1967. Ma sino a questo quarto volume non si poteva dare un giudizio nel suo complesso sulla intera sezione e perciò si è atteso sino a oggi a parlarne. La lettura apparentemente difficile dell'apparato critico viene facilitata da una ottima appendice biografica, in cui Mazzino Montinari, riferendosi sempre al periodo in cui sono state composte le opere di questa sezione, traccia, direi giorno per giorno, l'esistenza di Nietzsche. Ritengo questa parte, nella sua apparente

modestia, di grande valore perché scritta in forma piana, senza esaltazione, come una cronaca; ma così ricca che anche allo specialista insegna o rammemora qualcosa. È la maniera migliore per mettere in rapporto la vita colle opere di un autore — e anche ammettendo che tra l'una e le altre il divario sia notevole. Sarà bene che una volta ultimata l'edizione — che a quanto pare procede rapida — queste pagine biografiche siano raccolte a sé, onde segnare rapidamente e senza esagerazioni la vita terrena — triste per quanto si può dire — di Federico Nietzsche.

Né va trascurato che a questa immensa edizione in 30 volumi si dovrebbe affiancare una edizione

delle lettere di Nietzsche in 15 volumi con molti inediti, nonostante il fuoco a cui furono destinate le sue lettere da persone sconsiderate, sicché nel volgere di pochi anni si dovrebbe avere una edizione di scritti e lettere di circa 45 tomi. Non è un merito piccolo per i due curatori di essersi messi a un'impresa simile, ed è forse la prima volta che l'opera di un autore tedesco viene affidata a due studiosi italiani. Capitava prima sempre il contrario. Giorgio Colli e Mazzino Montinari stanno dimostrando che la filologia e la critica italiana stanno ponendosi sul piano europeo. Non è piccola lode, dato l'andazzo dei tempi.

RODOLFO PAOLI

## LETTERATURA SPAGNOLA

### Poesia Ispanoamericana

« La prima cosa che distinse la poesia dell'America ispana da quella della Spagna fu la sua sensibilità per quanto è temporale, il suo desiderio di affrontare la modernità e fondersi con essa, la sua nostalgia per l'avvenire, si potrebbe dire ». Queste parole si trovano in un articolo fondamentale scritto qualche anno fa da Octavio Paz: egli inizia osservando che, seppure da cinquant'anni esistono, nell'America Latina, poeti, non è altrettanto certo se esista un qualcosa da designarsi come poesia latinoamericana. Dopo aver spaziato attraverso tutte le difficoltà riguardanti un discorso sulla cultura latinoamericana, Paz termina con un atto di fede nella poesia stessa: « la mia generazione ha visto i due estremi della discordia e dell'armonia. La maggior parte di noi, e ciò è anche vero per i poeti più giovani, non hanno ceduto alla tentazione del soliloquio o della retorica degli *slogans*... ma non hanno mai dimenticato fino ad oggi che la poesia, anche in tempi di armonia, è dissenso... la poesia non può essere ridotta a idee o sistemi... la poesia è *l'altra voce* ».

Il discorso di Octavio Paz può servire come punto di partenza per indagare il problema della poesia latinoamericana, e non è, invero, molto diverso da quanto è detto nella bella introduzione fatta da Marcelo Ravoni, alla antologia *Poeti ispanoamericani contemporanei*. Coadiuvato dal traduttore Antonio Porta, egli ha operato una ricchissima scelta « spaziotemporale » che va dal « *Creacionismo* » e « *Ultraismo* » degli Anni Venti fino ai poeti nati dopo il 1930. Fondandosi su una visione abbastanza unitaria dell'America Latina, sulla fede del suo linguaggio come « strumento di libertà di scelta, di disponibilità, di ricettività », sulla carica rivoluzionaria, storica, ideologica, sociale di questa cultura, il Ravoni, nella lirica ispanoamericana, ravvisa soprattutto le contemporaneità, la coscienza universale e liberatrice.

Conviene ricordare come in quella vasta plaga del mondo che è l'America Latina ci siano non una ma due letterature, la brasiliana e l'ispanoamericana, del tutto separate; nella stessa letteratura ispanoamericana, tendenze che non coincidono con le frontiere politiche, ma le attraversano e

le aggirano: una lingua unica, il castigliano, non più soggetto a spinte dialettali ma a quelle, non meno importanti, degli idiomi e degli ibridismi degl'immigrati.

Elementi diversi, anche più essenziali: la distanza critica che il poeta ispanoamericano prova nei confronti della sua lingua, adoperata ora come maschera, ora come passione, in un turbine di barocchismo che coinvolge i maggiori scrittori di oggi e, primo fra tutti, il poeta cubano José Lezama Lima. Poi, la scoperta recente dell'Africa in America, delle mode negriste (passate attraverso Parigi), dei conflitti del meticcio: si pensi all'altro grande cubano Nicolás Guillén. Poi, ancora, il ritrovamento della propria identità in un mito che precede la storia: tale la *Residenza in terra* di Pablo Neruda.

Non è un caso che qui, all'incrocio di civiltà preistoriche e nuove tecniche, di religioni rivelate e riti magici, si anticipino oggi i traumi dell'uomo di domani. Qui, nella poesia del peruviano César Vallejo, si è anche compiuta l'invenzione dell'« orfano »: il diseredato, il reietto, tale per natura e non per eredità né bianca né nera né india. E da qui sono partite per la Spagna le avanguardie: la « modernista » di Rubén Darío nel 1890 e l'altra, di Huidobro, di Vallejo e di Borges, che, verso il 1920, fa da pendolo tra Santiago-Buenos Aires-Parigi e Madrid.

E qui si trova la solidarietà dell'equatoriano Jorge Carrera Andrade che, « uomo planetario », situato pienamente nel mondo naturale, abbraccia tutti gli uomini, superando ogni differenza di paese e di razza. (Si veda a questo proposito il

volume *Uomo planetario* a cura di Giuseppe Bellini, Sansoni Accademia, Milano 1970).

La visione del Ravoni implica, con scelte ottime, esattezza di traduzioni e vastità di panorama, altre più discutibili: Borges in una sola poesia, la Mistral assente, il Neosurrealismo minimizzato, e, più importante, l'esclusione del Modernismo e della poesia dei più giovani. Perché destinata a un pubblico, come il nostro, che di questa cultura conosce soltanto pochi nomi sparsi, sarebbe stato forse più giusto offrire tutta la traiettoria della lirica ispanoamericana, dal grido antiyanqui di Rubén Darío (« se c'è della poesia nella nostra America, essa è nell'Inca sensuale e fine, nel grande Montezuma dalla sedia d'oro... tutto il resto è tuo, democratico Walt Whitman... ») fino alla lirica rivoluzionaria, seppure un po' monotona, di oggi.

Al di sopra dell'ufficialità e della retorica, malattia congenita e non ancora guarita dell'America ispana, si ode costante il suo tema profondo e ricorrente: la coincidenza tra la vita e il bisogno quasi fisico della propria terra, che cantò Vallejo, prima di spegnersi a Parigi nel 1938: « *Morirò a Parigi durante un acquazzone / un giorno di cui ho già il ricordo. / Morirò a Parigi — non mi vergogno — / forse un giovedì, come oggi, d'autunno* », e Herberto Padilla (qui non tradotto) rivoluzionario, poi persona « non grata » a Castro: « *Io vivo a Cuba. Ho sempre / vissuto a Cuba. Quegli anni da vagabondo / nel mondo di cui tanto si è detto, / sono le mie menzogne, i miei falsi. / Perché sono sempre stato a Cuba* ».

ANGELA BIANCHINI

## STORIA E CULTURA

### *Storia della Resistenza Italiana* di Roberto Battaglia

Sono trascorsi circa sette anni da quando Roberto Battaglia è prematuramente scomparso, ma si deve escludere che la ristampa in edizione economica della sua *Storia* possa essere intesa come il postumo omaggio di un editore amico quale l'Einaudi o meno ancora come contributo, si dice così, alle celebrazioni imminenti del venticinquesimo anniversario della insurrezione dell'aprile 1945. È vero che negli ultimi tempi la letteratura sull'argomento si è di molto accresciuta ed affinata — merito primo dell'Istituto nazionale per la storia del Movimento di Liberazione in Italia e della sua rivista — e che si sono avuti altri tentativi di narrazione generale — si fa cenno per tutti alla puntigliosa *Storia dell'Italia partigiana* di Giorgio Bocca — ma il libro di Battaglia, pur lasciando magari intravedere qualche maglia più larga nella sua unitaria e rifinita tessitura, pare anche adesso, inizi del 1970, e richiamando le parole dettate nel 1963 da Ernesto Ragionieri per un commosso e puntuale ricordo del compagno e del collega, uscito su « Studi storici »: « ... un'opera, non soltanto oggi, dopo dieci anni ancora ineguagliata, ma, [che rimarrà] con ogni probabilità, anche domani, un punto di riferimento e di confronto obbligato di tutti gli studi futuri... ».

La *Storia della Resistenza* ebbe una lunga quanto travagliata gestazione. Avviata nel 1948 su commessa dell'editore, essa vide la luce per la prima volta nell'aprile del 1953; già nell'ottobre dello stesso anno ne compariva una seconda edizione riveduta ed integrata: la successiva doveva giungere in libreria soltanto dopo la morte dell'Autore, nel 1964. L'impresa fu condotta quasi esclusivamente su fonti a stampa; lo ricordava in tutta onestà anche Battaglia quando avvertiva che « ... restavano esclusi dal mio orizzonte di ricerca, salvo qualche eccezione, gli archivi della Resistenza, di cui, mentre lavoravo all'opera, s'era appena iniziato, ed in

molti casi nemmeno iniziato, l'ordinamento... », ma è del tutto impossibile ignorare che una di quelle eccezioni era pur rappresentata dalle ormai famose « cinque lettere » che i partiti politici riuniti nel Comitato di Liberazione Nazionale Alta Italia si scambiarono fra il novembre 1944 ed il febbraio 1945 in seguito ad una iniziativa del Partito d'Azione che si proponeva di individuare e definire il destino del Comitato stesso dopo la fine vittoriosa del conflitto e perciò il futuro medesimo del paese.

Tutto giocato, ed accortamente, e proficuamente, sul visibile modulo del rapporto fra intervento politico ed azioni militari, il libro è costruito con uno stile non fragoroso o trionfalistico ma disteso ed essenziale, che se da un lato rivela le non comuni doti di scrittore del Battaglia — ne disse a suo tempo Italo Calvino — dall'altro pare la riprova più sicura di una padronanza del tema rimasta insuperata: ed il tema, si badi bene, è non soltanto la resistenza come somma di eventi bellici e nella sua unità ma, al tempo stesso, la storia dell'Italia fra il 1943 ed il 1945 e della sua collocazione, sottomessa e minoritaria, nel difficoltoso ambito internazionale di quegli anni.

Emergono così in tutto il loro rilievo il lento organizzarsi delle formazioni, la originale maturazione politica, la tipicità delle varie « resistenze regionali » e le loro gesta, vittorie, sconfitte, esaltazioni, scoraggiamenti, problemi, ma insieme, e con essi indissolubilmente intrecciati, le forze motrici del fenomeno partigiano, il moto culturale e civile, oltreché politico-militare che esso suscitò, le delicate relazioni fra il governo centrale ed i C.L.N. e fra questi ultimi e le autorità militari alleate (tanto per esemplificare si pensi alla battaglia di Firenze ed al famigerato messaggio di Alexander agli inizi dell'inverno 1944), la « svolta di Salerno », gli scontri e le intese fra inglesi, americani e sovietici.

Ma le pagine a nostro giudizio più belle e vivaci, indimenticabili, ed anche politicamente calibrate,

devono essere considerate le ultime cinquanta dedicate alla insurrezione d'aprile, che è seguita nella sua complessa impostazione e nel suo concretarsi attraverso una pur esauriente cronaca che sfugge, miracolosamente vorremmo quasi dire, tanto alla sgradevole retorica esaltatrice frutto del senno del poi quanto alla monotonia del raccontare più corrente e pedestre: sono pagine da antologia.

E ad onore di Battaglia, azionista prima ma poi comunista, è doveroso rammentare ciò che egli annotava a chiusura del capitolo dedicato alla « vigilia dell'insurrezione ». Leggiamo le sue parole: « ... Sono convinti i comunisti che l'importante è concentrare gli sforzi nel presente, nella guerra di liberazione, per conseguire così le posizioni più avanzate possibili da cui partire per le lotte democratiche del futuro. Tale loro convinzione imprime di sé l'intero corso, ma soprattutto l'ultima fase della Resistenza armata. Ma pienamente valida nel momento in cui fu enunciata, al momento della

svolta di Salerno, è ancora valida nella stessa misura nella primavera del '45? Non sarebbe stato necessario, specie dopo che era stata di fatto sancita la provvisorietà del C.L.N., arricchirla o integrarla con una più lucida previsione del futuro? Sono domande cui non è semplice fornire risposta... ». Egli concludeva infine con una apertura difficilmente sottovalutabile e di portata non solo storiografica: « ... Resta comunque il problema dei "limiti" della Resistenza, l'esigenza di non ravvisare questi "limiti" soltanto nella presenza delle truppe anglo-americane in Italia, ma nella politica stessa dei partiti uniti nel C.L.N., nei rapporti di forze reali, economiche e sociali, che essi esprimono... ». La storia della Resistenza trovava così una impostazione alla quale è stato e sarà arduo sfuggire. È anche in questo senso che il libro di Roberto Battaglia può ormai essere ritenuto un « classico ».

GIORGIO MORI

## ARTI FIGURATIVE

### Il Divisionismo

Una ricapitolazione del Divisionismo sembrava necessaria; le opere vicine, il gruppo ricostituito, i rimandi da una regione all'altra verificati, avrebbero messo in luce, si pensava, un momento decisivo e dimenticato dell'arte italiana, la prima apertura europea di un secolo, per quell'arte, in fase di stanca e insomma l'inizio del periodo moderno. Ora che la cosa è realizzata, con la « Mostra del Divisionismo Italiano » alla Permanente di Milano, si vede che l'attesa aveva scavalcato la realtà: e gli acquisti che ne risultano sono più di arricchimento filologico che di novità storica. Non che venga meno il parlare europeo, per la prima volta dopo molto, o la felicità di alcuni esiti particolari, ma purtroppo non viene meno, e proprio in questo confronto con l'Europa, neanche un grave vizio

che mina la natura stessa del movimento e anziché un atto iniziale, di nuova visione, ne fa un riflesso finale, la chiusura, sia pur splendida, di un lungo periodo in cui l'arte era rimasta fissata, in Italia, a una misura minore, con tutto il suo bene e tutto il suo male.

Fermenti nuovi, cioè in qualche senso moderni, se ne agitano anche nel Divisionismo, sia originari, sia di assunzione europea, ma la cultura su cui si sviluppano è priva di spessore, ha una ridotta escursione intellettuale, va continuamente a battere la testa contro le pareti di una stanza angusta. Basta del resto leggere gli scritti teorici, le lettere, tutti i documenti, che per merito degli « Archivi del Divisionismo » e in parte anche di questa mostra, sono stati messi a disposizione negli ultimi tempi: che so, il quaderno di appunti di Angelo

Morbelli, i volumi «scientifici» e «tecnici» di Previati, gli articoli di Grubicy. È proprio la sostanza della cultura che appare dimessa, il tono quasi sempre enfatico, vuoto lo stile, difficile la coincidenza concreta col fatto figurativo.

In realtà di vero e proprio movimento divisionista non sembra si possa parlare: la poetica non è la stessa per tutti i pittori che si riuniscono sotto quell'insegna, talvolta si tratta solo di semplici assonanze tecniche; anche il «problema della luce» è troppo vasto e generico per caratterizzare un gruppo, tanto più che molto spesso nelle opere tale problema appare nonché risolto, neppur affrontato, se l'opacità crepuscolare del colore vi appare dominante, e poco squillano i toni, ma più spesso ingrigiscono e lentamente affondano nella coltre dei «punti», non tendente alla vibrazione ma all'annebbiamento. Non movimento dunque, ma tratto omogeneo della cultura figurativa italiana sul finire del secolo, accomunato da una innovazione tecnica, non sempre bene intesa e variamente applicata, di derivazione neo-impressionista.

A questo punto il discorso non può continuare, se non ci si affretta ormai a dichiararne escluso Giovanni Segantini. In lui, infatti, l'angustia del mondo ottocentesco, la povertà delle idee, i limiti della visione vengono di colpo superati, vanno in frantumi; la sua forza straripa e si misura a un incontro, a un rapporto nuovo, con la natura, da farlo pervenire, nelle opere di montagna degli ultimi anni, a uno dei più grandiosi e duri esiti del naturalismo europeo. Ma anche quando fa entrare nella sua opera temi e atmosfere del simbolismo appare stravolto e poetico in un modo dolorosamente eroico, quale appunto era negato all'enfasi rozza di Previati. A Segantini la tecnica divisionistica porta una novità di linguaggio, ma viene accettata con una tale libertà da perdere ogni scientifica e specifica connotazione; Segantini ne trae non un nuovo concetto della luce o un aiuto per l'altezza del tono cromatico, quanto uno stimolo per costruire la straordinaria tessitura delle sue opere. Qui è il punto geniale della sua invenzione e della sua poesia: una materia solida, potente, stretta dalle fibre minute della pennellata

come fossero le minime vene della roccia che stringe le montagne, assumendo ogni cosa, le erbe le nuvole gli animali, quella consistenza petrosa, quello spessore minerale e psicologico insieme, in cui si celebra drammaticamente la commistione dell'uomo con la natura.

Nessun altro lo può seguire per questa via, che egli percorre solo, come una sempre più terribile approssimazione alla morte, una volontaria conquista della propria morte. Ciò che trae Fornara dalla sua lezione è quasi soltanto la più esterna e addolcita scorza di quelle conquiste, un Segantini tradito proprio nella sostanza della sua opera.

Ma di tutti gli altri che restano chiusi nella dimensione più ristretta del loro mondo divisionista il migliore è Pelizza da Volpedo. Conviene dir subito che il suo *Quarto stato* è un'opera che valica i confini di quel mondo, un'opera di un'epicità, sia pure enfatica e ingenua, ma grandiosa e autenticamente socialista, umana e del tutto esente dal lezioso umanitarismo di Morbelli. Artista ricco Pelizza se, oltre questo aspetto, la sua opera presenta anche quell'altro della ricerca degli effetti luministici, nel quale egli raggiunge i suoi risultati più poetici: lo scintillio delle chiazze di luce che trapassano le figure fantomatiche degli alberi nel *Roveto*, e la fantasmagorica girandola delle scaglie colorate che invade lo spazio nel bozzetto per *Il sole nascente*, o il sentimento qui per la prima volta cosmico, della luce che si forma, nel quadro definitivo; e finalmente la stupenda chiarezza fantastica e abbacinata di *Panni al sole*.

Resterebbe da dire della preistoria divisionista dei futuristi. Ma non vedo il passaggio di mano, qui comincia un altro discorso, che è quello dell'arte moderna in Italia e che nel più grande di loro, Umberto Boccioni, si arricchisce subito di apporti fauve ed espressionisti.

## La mostra di De Chirico a Milano

Fin dai suoi inizi, che si possono fissare intorno al 1909, la pittura di De Chirico entrò nel campo della cultura figurativa italiana come una fortissima novità: poiché i suoi elementi fondamentali

contraddicevano quasi in ogni parte le linee di quella cultura.

E prima di tutto, l'opera esponeva idee, concetti, significati, atmosfere ambigue, e misteriose risonanze, tutto ciò insomma che allora si chiamava contenuto; non proponeva sensazioni, né « bella pittura ». Erano gli anni in cui nasceva il Futurismo; e l'*Estetica* di Croce era già alla sua quarta edizione: a nessuno veniva in mente di negare la « forma » italiana. A De Chirico invece riusciva subito un'operazione che sembrava incredibile, e difficile da riconoscere, nella sua struttura: la forza dell'invenzione fantastica era tanta, e così reale lo scandaglio del mistero, che una volta calati, incarnati, nell'immagine, ne costituivano essi stessi, per loro naturale energia, la qualità. L'idea si faceva direttamente poesia, riscattando la trasandatezza, o almeno il semplicismo, formale; e mettendo in questione, per subito superarlo, il dualismo tra forma e contenuto. Le opere di De Chirico furono così solitarie immagini di un mondo nuovo, di una poesia strana; rimasero per qualche tempo abbandonate nella loro oscura anticipazione, e cominciarono a dare conseguenze, in varie direzioni, solo più tardi, almeno dieci anni dopo il loro primo apparire.

Un altro aspetto di quelle opere che rendeva difficile la loro immediata assunzione in Italia era il carattere nordico. Il Nord visto da un italiano è un orizzonte cupo, plumbeo, greve di ombre e di tempeste, illuminato da inquiete visioni; da quel cielo corrusco usciva la pittura di De Chirico e portava con sé un dramma, che sembrava non essere mai stato esperito prima, se non da spiriti solitari. Tanto che risulta piena di significato e di fascino questa dichiarazione di De Chirico stesso: « Amo le lunghe notti d'inverno ed il sonno profondo in cui m'immergo in quelle notti. I due più bei mesi dell'anno sono per me novembre e dicembre; in gennaio la mia felicità lentamente declina, poiché in quel mese io già sento la primavera. Amo in quel sonno greve d'inverno sognare sonni lunghi e complicati, un po' affannosi, come se m'immergessi faticosamente in luoghi ed epoche antichissime ».

Non che questo desiderio di sogni possa avere riferimento alla pittura. La pittura metafisica di De Chirico non è onirica, non ha nessuna delle caratteristiche del sogno; anzi è una pittura della veglia, di occhi insonni, allucinati per troppo guardare. È una pittura degli oggetti, della precisione plastica, dello spazio fantastico in bilico tra il reale e l'irreale, dell'atmosfera inquietante. Infatti il quadro che pone in scena appunto *Le Muse inquietanti* può essere preso facilmente a simbolo della poetica di De Chirico. È inquietante, in arte, ciò che crea un turbamento, per l'incertezza dell'intelletto a stabilire la vera natura dei fatti o delle immagini rappresentate: fatti o figure irreali, e quindi incredibili, sono dati con aspetto e presentazione reali, quindi inseriti in una situazione di credibilità. Freud in uno studio su l'« Unheimliche », che corrisponde abbastanza bene all'italiano inquietante, ne riconosce l'origine, tra l'altro, nella magia, nell'animismo, in ciò che chiama « l'onnipotenza dei pensieri »: sono tutti elementi riscontrabili nell'inquietante metafisico dechirichiano e che servono a chiarirne la natura primitiva, non intellettuale. A sottolinearne anche l'aspetto nordico, originariamente romantico.

Già le prime esperienze culturali del giovane De Chirico sono tutte rivolte verso il Nord. E all'inizio della grande mostra, che gli è stata ora dedicata dal Comune di Milano e che riunisce nelle sale di Palazzo Reale quasi duecento opere scalate nello spazio di sessant'anni, si possono vedere alcuni quadri di derivazione nettamente boeckliniana; ma anche l'opera che nel 1910 fonda la pittura metafisica, *L'enigma dell'oracolo*, ripete elementi e atmosfere di un lavoro ben individuato di Boecklin. E ancora i saggi che De Chirico affianca, poco dopo, alla sua pittura sono dedicati a Max Klinger e a Boecklin, intendono spiegare il « romanticismo della vita moderna » come il « soffio di nostalgia che passa sulle metropoli moderne ».

Infine terzo elemento « nuovo » nei confronti della tradizione italiana, la presenza costante nell'opera di De Chirico di ciò che, in rapporto con quella tradizione, si potrebbe chiamare « cattivo gusto »: e cioè la scelta degli oggetti fatta secondo

la loro quotidianità, talvolta quasi banale, la loro possibilità di creare un effetto estraniante, non secondo la loro dignità formale; l'aspetto « infantile » di certi elementi; diciamo pure la « volgarità » di altri; e spesso la noncuranza del « bel dipingere », del portare al suo compimento lo splendore della forma. Quando questo « cattivo gusto » è calato nell'intensità delle opere del periodo più strettamente metafisico (decennio '10-'20) si fa tramite di una grande arte drammatica; quando in

opere più recenti sembra diventar fine a se stesso, si può prestare anche a un'assunzione in chiave avanguardistica molto moderna, e rimane ancora ambiguo ed inquietante.

In ogni caso, per tutte le ragioni qui appena accennate, l'opera di De Chirico entra come un cuneo fortissimo, inaspettato e misterioso nell'arte italiana del nostro secolo, e non cessa di scuoterla e di turbarla.

ROBERTO TASSI

## TEATRO

### L'Amedeo di Ionesco

Accade al discorso comune, al parlare quotidiano, d'essere equivoco, dacché il contesto in cui esso si inserisce non è sempre chiaro, com'è chiaro — invece — nel discorso scientifico, dov'è preliminarmente definito, o nell'opera d'arte, che forma essa stessa il contesto.

La ragione per cui un'opera d'arte può essere interpretata in mille modi è, infatti, appunto questa: che è *essa stessa il contesto*, talché può significare tante cose diverse. Perciò la chiamiamo « opera » (d'arte), chiamiamo cioè opera un discorso, intendendo quest'opera come un'opera compiutissima, quand'anche sapessimo con certezza che l'autore non ha potuto terminarla perché è morto innanzi tempo. Se un discorso arriva a farsi capire totalmente, se riesce a comunicarsi nella sua unità organica, se infine non ha bisogno di riferirsi ad altro che a se stesso per essere compreso, se trova cioè in se medesimo gli estremi della propria verifica e i dati essenziali della sua documentazione: allora diciamo che è un discorso artistico, ossia un'opera, *chiusa* nelle sue parti e perciò *aperta* all'interpretazione, al pari di un organismo, che, se tale, può essere recepito da molteplici angolazioni e quindi offrirsi a molteplici interpretazioni.

Ma ben diverso da tutto questo — come dicevamo — è il parlare quotidiano, che ci riserva non poche sorprese, specie poi se un simile parlare è logorato dall'uso. Parliamo ad esempio, di poppa, guardando il mare con le barche, ed ecco il solito maligno che va a pensare alle donne. Maligno poi perché? In realtà, il mare è frequentato parimenti di barche e di donne: perciò l'equivoco sulla parola usata (parlavamo di « poppa ») è abbastanza plausibile. In che consiste dunque l'equivoco? In uno *scambio di contesti*.

Naturalmente, se ci si accorge dell'equivoco, il riso è inevitabile. La commedia (il comico) registra infatti tra i suoi canoni appunto l'equivoco, ossia lo *scambio*. Scambio di *fisionomie* (la ricorrenza del *sosia*; i classici « Menecmi », ecc.), di *abiti* (il celebre scambio di vestiti tra Don Giovanni e Sganarello), di *situazioni* (da Amleto, che traveste la realtà col teatro e la tragedia con la commedia, giù giù fino all'espressionismo, al surrealismo e al teatro dell'assurdo): ininterrottamente, lo scambio, ossia l'equivoco, ha occupato il cuore del comico e il centro della scena. Oserei dire che il comico, investendo e tesaurizzando il giuoco della finzione, è divenuto la chiave di volta, la *condicio*, non *sine qua non*, ma *per quam* del teatro. Che altro è, dunque, lo scambio, l'equivoco, se non uno scambio

di contesti? Se intendo parlare con Tizio e invece parlo con Caio, perché Caio s'è vestito da Tizio oppure gli somiglia in modo sorprendente, è chiaro che il mio discorso diventi equivoco, venendo a riferirsi a un contesto diverso da quello richiesto.

Sull'equivoco, cioè sul canone più antico del comico, è imperniato il teatro di Eugène Ionesco; e l'interessante è che in esso l'equivoco assuma proprio il significato suo essenziale, come l'abbiamo ora esposto. Infatti, nel teatro di Ionesco è in giuoco la lingua: le situazioni sono determinate dall'uso delle parole. « State attenti — dice, in una commedia, la mamma ai suoi piccoli — non vi sfrenate, se no vi rompete la testa ». Ma chi può reggere i bambini? Vanno a giocare, si sfrenano e ritornano sulla scena senza testa: « Ve lo dicevo io — dice la mamma — vi sta bene ». L'Autore analizza le metafore, viviseziona le immagini, scinde i termini delle similitudini, mette un dito sulla polvere del logoro linguaggio comune della nostra società borghese, e tale linguaggio cade giù a pezzi. Ionesco scambia questi pezzi, mutua questi rottami, li scompagina e li rimescola; e dalle parole passa alle cose, quali dalle parole sono di solito definite. Queste cose sono, ad esempio, i mobili della casa dove abitano i coniugi che vediamo protagonisti di *Amedeo o come sbarazzarsene*, attualmente in scena al Teatro delle Muse di Roma: una sedia, delle sedie, un tavolino... Che cos'è, per esempio, un tavolino? Un coso con quattro zampe. Ma di un qualsiasi animale quadrupede si può dare la stessa definizione. Di questo passo, sul piano inclinato del genericismo — caratteristica dell'equivoco linguaggio del parlare comune — è ovvio che si possano prendere tutti i granchi che volete.

Tra i mobili della casa in questione c'è anche un cadavere. Il cadavere — pare — di un uomo, che cresce a dismisura e minaccia d'invadere l'intera abitazione cacciandone i padroni. Chi ve l'ha nascosto, lì dentro? I coniugi non lo ricordano: forse, essi stessi. Ma come vennero a cospetto del cadavere? Quest'uomo morto — nella loro casa — fu forse ucciso, ed essi (o uno di essi, ma chi dei due?) ne furono gli assassini. I coniugi non ricor-

dano, fanno congetture, formulano delle ipotesi: ma sono delle ipotesi piuttosto preventive (atte a difenderli dal futuro) che non giustificative, atte a spiegar loro la situazione in cui si trovano. A quanto pare, la loro preoccupazione è quella di buttar fuori questo mobile ingombrante dell'uomo morto, ma che dirà la gente nel vederli uscire di casa con un cadavere? Tentano di gettarlo dalla finestra, ma il cadavere è grosso e pesante e si tira giù il marito, che non tornerà più a casa: se ne va via col cadavere che piglia ora le strade del cielo.

« Piglia le vie del cielo »... E già, si dice infatti dei cadaveri, cioè dei morti, che essi volano in cielo. Il nostro cadavere non ha potuto farlo fino ad ora perché è rimasto tappato nella casa dei due coniugi: ma adesso che la via è libera, eccolo volare in cielo anche lui, come tutti i suoi colleghi, traendosi dietro il coniuge maschile. A questo punto, dice candidamente Ionesco in *Note e contronote* (Einaudi 1965, pagg. 30-31), riferendosi all'*Amedeo*: « È una commedia realista nella quale ho introdotto elementi fantastici, che servissero ad un tempo a distruggere e a sottolineare, per contrasto, il *realismo* ». Da parte mia non dubito affatto che, nel momento drammatico su cui ci stiamo indugiando, l'elemento fantastico consista nel fatto che il cadavere si metta a volare, trascinandosi col suo peso il fragile marito. A volare, invece, secondo il modo di dire, avrebbe dovuto essere l'anima del cadavere e non il cadavere (la tanto nobile ed esaltata anima, che nel linguaggio comune è tornata ad essere separabile dal corpo, quale era considerata dagli antichi pagani). Ma in tal caso non avremmo visto né capito nulla. Tanto è, dunque, che per rendere visibile (e cioè *teatrale*, che significa al postutto *visibile*) il suo finale, Ionesco s'è servito d'una finzione (« l'elemento fantastico »), animizzando un cadavere, vale a dire un corpo inanimato, e recuperando concettualmente, in ultima analisi, l'unità inscindibile di anima e corpo. È per mezzo del recupero concettuale di questa unità (ecco, in sostanza, il *realismo*, di cui egli ci parla), che Ionesco riesce a presentare con la massima tranquillità sulla scena (e quel che più conta, con la massima logicità), nonché l'enormità di questo cadavere, dei bambini decapitati a

causa delle loro impertinenze. Dalla tensione « visibile » dei traslati (la quale altro non è che una tensione estrema dell'equivoco, nel senso suddetto di « scambio di contesti »), è chiaro che la realtà, simile ad un elefante da circo uscito dalla sua gabbia, venga spazzando e calpestando gli assurdi e tuttavia storicissimi schemi verbali che intendevano contenerla. Lo dichiara lo stesso Ionesco (sempre in *Note e contronote*, pag. 31), quando addita i mezzi per « teatralizzare la parola », i quali sono questi: « portarla al parossismo, per dare al teatro la sua vera misura, che è una dismisura; la parola stessa deve essere spinta fino alle sue estreme possibilità, il linguaggio deve quasi esplodere, o distruggersi, nella impossibilità di contenere i significati ».

Ma torniamo all'*Amedeo*. L'equivocante Ionesco sembra aver fatto il giuoco dei due coniugi, ma è anche più probabile che essi abbiano fatto il giuoco di Ionesco. In realtà, essi non sono né giocatori né giocati, né tanto meno carnefici o vittime, perché non sono neppure cose, ma sono delle parole. Giunta all'essenza, la tecnica dell'equivoco, o dello scambio dei contesti, non può che rivelarsi una tecnica del caos e della nullificazione. Ne tirerà le somme, alla fine, il solo autore che, al pubblico in cerca di significati, potrà anche rispondere pirandellianamente: « Quello che a voi pare » (ove i più, opinabilmente, si crederanno incoraggiati a ritenere che il cadavere ingombrante è la vita coniugale, che i due protagonisti hanno fatto crescere); ma è più plausibile che risponda accingendosi a riprendere e continuare il suo giuoco. Giungerebbe così ad un'altra consuetudine canonica del teatro: alla *ripetizione* (chiave del teatro di Beckett), dalla quale emerge quella che prima ho chiamato la *condicio per quam* del teatro: il giuoco o l'arte dell'imitare, ossia del fingere, in cui Aristotele (nella *Poetica*) scorgeva addirittura la nota discriminante dell'uomo dalla bestia.

Tant'è, infine, che il teatro di Ionesco, appunto per le cose che ho detto (consistere nella tecnica dell'equivoco e della ripetizione), va recitato secondo le tonalità del parlare comune, quale s'ode sulla strada, nei salotti, negli uffici, nei negozi, nei congressi, nei luoghi di divertimento, nelle sale d'aspetto, nei cinematografi e nei teatri, della

società — ad esempio — attuale del nostro Paese. Niente voci stentoree e « impegnate », dunque — come quelle udite allo spettacolo delle Muse, eccezion fatta, forse, di Cristiano Censi (nella parte del marito) —, e niente toni parodistici o falsamente canzonatori. Solo a tali condizioni, da questo loicissimo teatro della più risibile illogicità, potrà sprigionare, tanto più mordace quanto più sbadata (com'è in genere del parlare comune), quell'asprezza fortificante che di *Amedeo* ribadisce l'artistica contestualità.

### Rappresentare un classico: *L'Orestide* del Teatro Stabile dell'Aquila

Rappresentare oggi un classico significa render conto d'un mutamento fondamentale: della caduta della maschera. Con essa è cambiato tutto: l'*ypocritès*, l'« ipocrita », da teatrale, ha acquistato un significato morale. Diciamo meglio: *direttamente* morale, poiché nel teatro covano ragioni morali (il problema della giustizia, il quale si articola in quello della libertà che esige di manifestarsi secondo la verità, ossia in quello della storia): ragioni che esso *indirettamente* si studia di proporre, dapprima attraverso il defilamento della maschera, e in seguito — ecco appunto il problema — attraverso la finzione dichiarata e scoperta dell'*ypocritès* smascherato.

Il problema, insomma, è questo. Con la caduta della maschera l'*ypocritès* è venuto a coincidere con l'attore. Diciamo attore nel senso, naturalmente, che questa parola ha nella Grecia antica, dove significa l'agonista nel dramma: esempio, Oreste, Edipo, Agamennone. Caduto l'indice del contesto drammatico (tale era la maschera, indicatrice della situazione e non rivelatrice d'una rassomiglianza somatica), l'attore sembra abbia assunto una responsabilità maggiore, apparendo non più *vittima* di un'azione che lo sovrasta (l'attore, in quanto tale, è uno che agisce senza vedersi, ma essendo nondimeno visto e giudicato: è perciò — poiché non si vede — innocente: *agnus*, agnello, come dirà il cristiano; *tragos*, o capro espiatorio, come intendevano gli antichi), ma piuttosto iniziatore di essa: colui che *ha deciso*

di agire assumendosene ogni peso. Personaggio, ora, non è più *uno che si maschera* (non già da Oreste o da Agamennone, ma per trasmettere con la sua voce ingrandita — ingrandita appunto dalla maschera — la voce di Oreste o di Agamennone): è bensì *uno che imita l'azione* (di Oreste o di Agamennone), coincidendo, come s'è detto, con l'*attore*, ossia con l'agonista della vicenda, cioè con la creatura poetica. La quale — si badi — nel mondo classico, che solo alla poesia riconosce dignità di arte (il resto — le altre arti — era ritenuto artigianato), è creatura poetica, cioè poesia, in quanto « imita un'azione umana » (v. *Poetica* di Aristotele), imita cioè — diremmo oggi, ma credo lo pensassero anche gli antichi — l'*inimitabile*. Un'azione umana è infatti già compiuta, se s'intende imitarla; ma un'azione, se compiuta, è irripetibile, inimitabile appunto, « irrapresentabile » (come ci diranno oggi i pirandelliani Sei personaggi). Il mito di Narciso è, del resto, istruttivo: la vanità del quale deriva non già dal semplice fatto che la propria immagine gli sfugge, ma dal fatto che essa è la fase irripetibile di una azione che è perciò inimitabile. Ma anche più istruttivo è il fatto che, parlando proprio della poesia, cioè della imitazione dell'azione umana, Aristotele ponga la differenza tra poesia e storia, aprendo così i due problemi congiunti della storia e della interpretazione.

Ecco allora l'*ypocritès* in senso moderno, ossia l'*ypocritès* smascherato, senza maschera: uno che *imita una imitazione*, che « interpreta » una « interpretazione ». Sarebbe quello che oggi noi chiamiamo « attore ». Ma è più proprio chiamarlo « interprete ». E interprete, direi, alla seconda potenza, poiché innanzitutto non è che egli si sostituisca al vero attore, il quale resterà sempre Oreste o Edipo o — in seguito — Amleto, bensì lo interpreta (ciò vuol dire che non agisce ma ripete o meglio *tenta* di ripetere mercé la finzione, a causa della sopraddetta irripetibilità, un'azione che è stata già compiuta), ma è che tale azione egli interpreta indirettamente: ne interpreta infatti l'interpretazione già offertane dall'autore.

In antico, all'*ypocritès* non incombeva questo compito, poiché egli era mascherato, ed essendo

mascherato, non era chiamato a fingere ma — a guisa di simbolo e di supporto insieme — a rappresentare la grandezza tragica e a ingrandirsi materialmente in ogni senso (coi coturni che lo alzavano di parecchio da terra, coi paludamenti che lo gonfiavano, ma soprattutto con la maschera che ne amplificava la voce) al fine di rendersi ben visibile e ben udibile dal pubblico, onde trasmettergli la parola « attiva » o, se preferite, l'azione « diretta » di Oreste o di Edipo. Egli era, in altri termini, un trasmettitore, un organo trasmittente: non era un interprete. L'interprete era Eschilo, era Sofocle: interpreti, beninteso, di Oreste, di Edipo e via dicendo. Lui, l'*ypocritès*, trasmetteva queste interpretazioni (queste « imitazioni »), quasi ne leggesse ad altissima voce (tanto più alta, in quanto ingrandita dalla maschera) la tessitura. Recitare, infatti, non voleva dire altro che pronunziare, dire, leggere appunto, che, nelle consuetudini degli antichi, non era altrimenti concepibile che ad alta voce.

Ma oggi, oggi che è caduta la maschera, la recitazione investe anche la mimica. Non solo: a rigore, dovrebbe investire anche la somatica e persino gli usi e costumi del recitante, poiché questi è venuto a identificarsi con l'« attore ». Ecco perché le rappresentazioni classiche hanno preso sovente un aspetto di ricerche archeologiche, miranti ad appurare come si vestisse ai tempi di Oreste (cioè ai tempi del mito!) e come fossero allora le case, le reggie, i cerimoniali ecc. Tutte assurdità, alle quali molti nostri contemporanei hanno cercato di rimediare distinguendo tra costume e costumistica, tra i costumi cioè propri dell'epoca storica cui fosse riferita l'azione scenica e i costumi in uso sulle scene all'epoca in cui fu composto il testo drammatico. Ricerche archeologiche anche queste, attinenti semmai al recupero filologico del testo in oggetto. Recupero indispensabile tuttavia, ma preliminare ai compiti della interpretazione teatrale, le cui vere ragioni non possono trasgredire dalle istanze storiche del tempo della rappresentazione.

Ed è appunto attendendo alle istanze storiche del tempo della rappresentazione, cioè del tempo odierno, che Antonio Calenda ha condotto la sua

magnifica regia della *Orestide* di Eschilo, per conto del Teatro Stabile dell'Aquila. Impresa davvero eccezionale, poiché l'*Orestide* è addirittura la matrice del teatro: tutti, a cominciare da Shakespeare, vi si sono abbeverati.

Ebbene, la prima cosa che colpisce è che l'*Orestide* vada in giro di sera in sera tutta intera: ogni sera se ne rappresenta una tragedia. All'Aquila poi, dove ha avuto il suo esordio, s'è rappresentata tutta insieme in una sola giornata (una tragedia ogni tre ore). E la rappresentazione ha avuto luogo nell'aula a cupola di uno dei quattro bastioni del Castello cinquecentesco, la quale era divisa a metà (almeno nell'*Agamennone*) da un oblungo palco di legno, una sorta di corridoio, che era la scena, ed era illuminata da cupi bagliori di riflettori dislocati a varie altezze: il pubblico sedeva da una parte e dall'altra dello spartiacque. A varie altezze era dislocato anche il coro, che — com'è noto — corre per l'*Agamennone* come un fiume in piena, e che genialmente Calenda aveva smembrato nei singoli coreuti, disseminandoli per l'aula e facendoli comparire da vari punti e altezze. Nelle *Coefore* il corridoio era più corto, lasciando tuttavia agli attori lo spazio frapposto tra esso e l'ampia porta d'ingresso, in modo da utilizzare anche questa, con effetto stupendo, per l'uscita di Oreste alla fine della tragedia. Nelle *Eumenidi* infine la scena, tutta raccolta nel centro, era circolare e rappresentava l'areopago di Atene. In essa si disponevano il popolo, i giudici, Oreste stesso, ma la tragedia finiva per svolgersi nelle alte sfere — diciamo così, brechtianamente, ricordando un'espressione dell'*Arturo Ui* — tra Apollo, Atena e il Coro delle Erinni, issati su alti piedistalli i primi, e l'altro, il coro delle Erinni — ridotto a una sola voce (quella dell'attore Bandinì) —, sospeso dentro un globo trasparente: sorta di casco astronautico, alludente con ironica contraddizione — dacché conteneva dentro il simbolo d'una tradizione chiusa e retriva — alla modernità in progresso. Costumi: nulla o quasi nulla. Alcuni, ed erano i cosiddetti attori principali (Agamennone, ad es., o Egisto), ma più plausibilmente gli attori nel senso autentico di attore-vittima (di uno che agisce senza vedersi:

come è anche il caso di Egisto, al quale toccherà nelle *Coefore* la medesima sorte che ad Agamennone è toccata nella prima tragedia), non indossavano costume di scena: vestivano il loro maglione abituale. Altri, come ad es. Apollo e Atena, nell'ultima tragedia (*Eumenidi*) che a differenza delle altre ha un tono discettante da diatriba giudiziaria, erano vestiti similmente di celeste e di ghirlande, come due angioletti da processione, mentre, all'opposto, il loro antagonista (il coro delle Erinni), quantunque rappresentasse una tradizione scontata, vestiva — in armonia col globo «astronautico» che lo conteneva — in maglione giallo. Quanto, infine, alle maschere, nulla: come, del resto, spero risulti chiaro dal discorso col quale ho introdotto la cronaca di questo singolare spettacolo, esso dichiarava con ogni sicurezza il suo punto di partenza, che è quello, appunto, della caduta della maschera.

È vero tuttavia che nelle *Coefore* il coro torna a indossare la maschera. Il già citato coro delle Erinni, mentre nelle *Eumenidi* appare concentrato in una sola persona e «spersonata» per giunta, cioè smascherata, è qui, nelle *Coefore*, mascherato. E a differenza del coro dell'*Agamennone*, disseminato nei più vari punti e altezze, appare qui omogeneo e compatto, ogni coreuta emergendo da un piedistallo della medesima misura e salendo a volte i coreuti tutt'insieme ad una identica altezza non già per la mobilità dei loro corpi, ma per l'ascesa simultanea dei piedistalli. Ciò dà un singolare rilievo, nonché alla fermezza insuperabile delle tradizioni (che le Erinni rappresentano), alla via senza uscite di Oreste, che ha il dovere di vendicare la legge offesa del suo sangue e che con l'osservanza del suo dovere, questa legge offende nuovamente.

Ma, oltre a questa impostazione, propria al finale delle *Coefore*, c'è l'altra, importantissima, del mutamento radicale con cui s'annuncia fin dall'inizio la terza e conclusiva tragedia delle *Eumenidi*. Il mutamento, che sposta in un lampo la tragedia dal tempo di Eschilo sul nostro, ci mostra alla fine che nel nostro tempo le cose sono rimaste ancora come al tempo di Eschilo. La qualcosa, se da un lato ci fa sentire ancor più

attuale l'*Orestide*, ce ne addita dall'altro più profonda e — per questa profondità inesaurita — direi quasi beffarda la tragicità. Si spiega così lo smascheramento finale, ma questa volta d'estrazione modernissima (facente capo cioè alle recenti tecniche della demistificazione), delle Erinni, che diventano un solo uomo, non già di ieri, ma di oggi, vestito come noi e come molti, moltissimi ancora di noi, ultraconvinto che bisogna ritornare indietro.

S'è detto all'inizio che ragioni morali covano nel teatro e che tali ragioni convergono sul problema della giustizia. Ebbene, questo problema, nella Grecia antica (ma ancor oggi, a malgrado degli sforzi di comporne positivamente il concetto), si mostra con ostinazione nell'aspetto negativo della giustizia penale: ossia di un indizio di giustizia mancata: indice di un'ingiustizia, cagionata dall'agire umano. Perciò, ad un punto dell'*Agamennone*, il Coro ammonisce di astenersi dall'agire, perché l'agire porta fatalmente alla empietà, alla *hybris*.

L'antica Grecia rimase ancorata alla definizione negativa della giustizia, in quanto non riuscì a comporre l'unità molteplice dell'uomo con la sua unità totale. Il che, nel lessico politico, vuol dire propriamente comporre i termini libertà e uguaglianza. Nondimeno la cultura greca fu sempre tesa a comporre questi termini. E basti pensare appunto all'*Orestide*, quale esempio di consapevolezza dell'*impasse* provocata dalla definizione negativa della giustizia e del graduale sforzo per uscirne. Le tragedie che la compongono, rappresentano infatti le tre fasi ascendenti di questo sforzo: l'*Agamennone*, la fase più antica della dogmatica inviolabilità del *ghénos*; le *Coefore*, la fase più matura e tragica della contraddizione, quale deriva dal fatto di riparare un'ingiustizia commettendone un'altra; le *Eumenidi*, infine, la fase più evoluta che vede Oreste giudicato da

uomini e individualmente affrancato — con l'assoluzione — dalla catena del *ghénos*.

Tuttavia, la liberazione individuale di Oreste non è ancora la liberazione piena dell'uomo greco, il quale, seppure composto organicamente nella figura del cittadino, non riesce a superare, proprio sul piano organico della società umana, delle discriminazioni inaccettabili: alla base della *polis*, nel suo nucleo elementare (che è la famiglia), quelle tra schiavo e padrone e tra uomo e donna; al sommo della *polis*, quella tra cittadino e non cittadino, vale a dire tra quelli che godono della cittadinanza e quelli che non ne godono e sono forse i più perché comprendono gli schiavi, le donne e gli stranieri. Ma fino alla universalizzazione del voto, avvenuta in quest'ultimo trentennio, le cose non sono mutate granché. Se pensate, ad esempio, alla distinzione introdotta dal moderno e liberale Kant tra cittadini attivi e cittadini passivi, avete tutto il diritto di chiedervi quale differenza ci sia infine tra questa distinzione e la distinzione greca tra cittadini e non cittadini.

Ed è ciò che si è chiesto Calenda sul punto di concludere la trilogia, allorché l'intervento di Atena decide l'assoluzione « per equità » di Oreste. Dinanzi a tale decisione, liberale avanti-lettera, c'è da rimanere stupiti, non tanto per la giovinezza del testo eschileo, quanto per la antiquatezza dell'idea liberale: e di un simile stupore, Calenda si è fatto interprete, introducendo nel finale una serpeggiante, sottile risata. Qualcuno ha parlato di cambiamento di stile. Le due prime tragedie, infatti, apparivano corali e assillate dal crescente urlo della contraddizione; l'ultima tragedia, invece, tutta loquace e dialogante e ironica. Ma è proprio in questa disparità — presente, del resto, già nel testo eschileo — che va colto, a mio avviso il bandolo di questa magnifica *Orestide*.

NICOLA CIARLETTA

## MUSICA

### La magia in *Armida* di Rossini

Fra le tante leggende che hanno inquinato per anni l'atmosfera critica intorno a Gioacchino Rossini, è quella della estraneità della sua musica, dell'argomento dei libretti e perciò dalla drammaticità e dall'ambientazione che sono alla loro base. « In sostanza — si diceva — Rossini è un musicista cui le parole servono solo per l'articolazione del canto, sicché avrebbe musicato la lista della lavanderia o l'orario delle ferrovie, creando i capolavori che sappiamo, perché l'astrattezza verbale sarebbe stata compensata dalla consistenza del linguaggio musicale ».

Certo è che guardando i melodrammi « seri » di Rossini, questo sospetto affiora di tanto in tanto: il compositore sta alla finestra, e i personaggi hanno l'aria di cadere per caso sotto gli occhi di lui che ne coglie, sì e no, l'aspetto fisico senza curarsi di quanto alla vista non appare, e cioè senza indagare sul loro carattere e sulle vicende che li hanno portati sulla scena ad esibirsi in azioni drammatiche. Leggenda arbitraria che allignò presso coloro cui ripugnava il preteso asservimento della musica alle parole ed ai concetti che esse esprimono, in quanto sostenitori, e accaniti, della musica strumentale, detta *pura*, e ostili a quella che si umilia, nei contatti con altre arti, a funzioni secondarie, se non addirittura servili. Era cotesto, tuttavia, atto di ammirazione per Rossini da parte di alcuni « puristi » della fine Ottocento che, nuovi profeti, annunziarono il divorzio imminente tra la musica e le parole. Il divorzio non ebbe luogo ché bastò l'apparizione tempestiva di alcune opere « serie » di Rossini nella realtà della rappresentazione, perché esse si rivelassero perfette per la tecnica teatrale e per la stretta intesa con l'ambiente scenico e la verità drammatica. Eppure, qualche cosa c'era stata, che aveva dato luogo all'equivoco: la ricchezza degli abbellimenti, dei virtuosismi e delle variazioni che infiocchettano di fioriture acrobatiche le « arie », i « duetti » e i « concertati ».

Cosa erano coteste fioriture per i soliti critici se non il trasferimento del canto da funzioni vocali a responsabilità strumentali? Anche detta opinione valse, purtroppo, a isolare molte opere di Rossini nell'ignoranza del pubblico e della critica.

La storia delle esecuzioni delle opere di Rossini offre un quadro significativo dell'interesse che il nostro autore ha suscitato dalla fine dell'Ottocento ad oggi: nel secolo scorso esse ebbero una vita intensa che andò attenuandosi fino agli inizi del Novecento quando rimasero in vita *Il Barbiere* con frequenza serrata, *Giulietta e Romeo* soltanto quando veniva finalmente reperito un tenore capace di affrontare la tessitura acuta della sua parte, e *Mosè* che ricordiamo aver ascoltato qualche volta negli anni della nostra giovinezza: fu dopo la prima guerra mondiale che per merito di Vittorio Gui, specialmente, tornarono alla vita *L'Italiana in Algeri*, *Cenerentola*, *Il Turco in Italia*, *Il Conte Ory* ed altre che costituiscono rivelazioni sorprendenti.

Le opere serie invece rimanevano sepolte sotto le preoccupazioni vocali.

Nell'esaminare i vecchi spartiti di *Otello*, *L'Assedio di Corinto*, *Semiramide*, ecc., tutti erano colpiti e sconcertati dalle difficoltà vocali che si pensava costituissero solo un omaggio ai meriti di cantanti celebri ai quali Rossini volle affidare responsabilità proporzionate alle loro virtù. Si era diffusa, circa l'ineseguibilità di quelle opere, una rassegnazione assoluta come di fronte alle imposizioni del destino.

Per nostra fortuna gli studi del Radiciotti e l'insistenza di Vittorio Gui nella sua azione costante, diedero inizio a considerazioni meno draconiane sulle partiture discusse. Ci accorgemmo che l'ineseguibilità proclamata era conseguenza della crisi lirica.

Le voci dei cantanti in tempi assai vicini ai nostri si erano andate frazionando in settori: la specializzazione era il riflesso negativo di studi approssimativi e pigri per i quali il soprano

leggero divenne il destinatario unico del virtuosismo, il soprano « lirico » della melodica pucciniana, il « drammatico » della forza richiesta dagli operisti del secondo romanticismo ottocentesco. Come affidare a un soprano leggero parti che richiedevano, insieme con le agilità obbligate, la potenza che consente l'accento drammatico? E come ottenere da un soprano drammatico i « pianissimi » che permettono la varietà di espressione tanto necessaria in quel repertorio? D'altra parte perché rinunciare a conoscenze necessarie per la vita del teatro e dell'arte di un nostro grande musicista?

Dalle prime esecuzioni di opere sconosciute di Rossini apparve evidente che il diavolo non era poi così brutto come lo avevano dipinto, che cioè le difficoltà vocali non era impossibile superarle.

Si trattava di dare un'interpretazione alle fioriture ed agli abbellimenti che sembrava annullassero il carattere tragico di alcune opere, con la ridicolizzazione dei personaggi impegnati in azioni dichiaratamente drammatiche a mezzo di vocalizzazioni che apparivano frivole e perciò controproducenti.

Noi stessi, assunto l'impegno di riportare in vita *Semiramide*, fummo d'accordo, con il M<sup>o</sup> Serafin, nel considerare le fioriture, gli abbellimenti, le scale volanti, i trilli ecc. quali accentuazioni drammatiche, come rafforzamento di espressioni drasticamente impegnative. Il risultato fu positivo: tutti compresero che solo in quel modo era possibile restituire alla vita del teatro opere assolutamente teatrali che dal teatro erano oramai escluse da decenni.

Altra cosa si rivelò allora necessaria, e cioè la trasformazione dello studio vocale. Apparve a tutti noi, impegnati in responsabilità liriche, che l'insegnamento del canto doveva svolgersi nel senso, soprattutto, della preparazione musicale: giungevano a noi artisti che in alcune scuole straniere erano stati educati alla lettura della musica, al severo controllo del ritmo, nonché alla realizzazione non solo vocale ma anche drammatica del personaggio loro affidato. Non si può immaginare quale il senso di sicurezza che

l'artista preparato dà allo spettacolo. E difatti in questi ultimi anni giungono spesso a noi cantanti, specie stranieri, che sbalordiscono per la tecnica sicura e la musicalità perfetta.

In parte ad essi ed ai migliori nostri artisti si deve se tante opere di Rossini considerate ineseguibili entrarono nel giro dei nostri spettacoli.

Ed è facile immaginare che il ritorno tra noi di quelle opere valse anche a distruggere il mito del Rossini estraneo alle esigenze drammatiche dei libretti, e alla configurazione scenica dei personaggi.

Tuttavia alcuni melodrammi di Rossini soffrono di una quarantena assai lunga e tra questi *Armida*, su libretto di Giovanni Schmidt, che andò in scena per la prima volta al « San Carlo » di Napoli l'11 novembre 1817, che ritornò in quel teatro due anni dopo e una terza volta, con grande successo nel 1823, dopo una deviazione al Teatro S. Benedetto di Venezia, nel 1818, ed alla Scala di Milano nel 1836. Il letargo di *Armida* durò oltre un secolo fino al 1952, allorché fu rappresentata al Maggio Musicale Fiorentino, per svegliarsi un'altra volta quest'anno nella nuova edizione della Fenice di Venezia. È strano che proprio il Radiciotti, studioso attento e preciso di Rossini, abbia scritto a proposito di questa opera: « Oggi conviene rinunciare all'idea di sentir cantare questa musica deliziosa. Dove trovare un tenore ed un soprano capace di eseguire a dovere le parti di Rinaldo e di Armida? ».

La rassegnazione dello studioso era purtroppo la rassegnazione di tutti.

Rossini, si sa, non amava i soggetti spinti dalla fantasia nel mondo delle favole, e già questa sua repulsione dimostra che egli era tutt'altro che indifferente al soggetto ed agli elementi del dramma; infatti, nel caso di *Armida*, specialmente, egli creò un rapporto di perfetta intesa tra le parole e la musica. Il libretto di questa opera è scadente: se si guarda ai libretti di altre *Armide* e specie a quello musicato da Gluck non si può non compiangere il « nostro » che si trovò alle prese con una impostazione retorica della vicenda e con

versi che sembrano creati apposta per scoraggiare i più eroici compositori. Rossini invece si rivela profondo uomo di teatro che sfruttò i due elementi in contrasto e cioè il mondo della realtà e il mondo della magia: diede al primo una vocalità più composta, arricchita di tanto in tanto da abbellimenti, ma contenuti nel limite della realizzabilità e perciò nell'ordine delle cose reali, ed a quello della magia il più fantasioso dei merletti vocali: e infatti come non avvertire nel canto di Armida e della sua corte l'intento di incantare proprio con la magia raccolta in un ricamo vocale inatteso e perciò sorprendente? Anche oggi che il mondo lirico è più fornito di quanto non lo fosse qualche anno fa di voci eccezionali, non è facile trovare il soprano che possieda voce di volume considerevole per dare rilievo e accento ai momenti drammatici e nello stesso tempo la tecnica prestigiosa che la parte « magica » richiede. Altra difficoltà insita nell'opera è il trovare quattro tenori di pari valore, e cioè di voce robusta e nello stesso tempo, specie da parte di chi interpreta il personaggio di Rinaldo, di capacità o almeno attitudini per sostenere con efficacia le sinuosità degli abbellimenti. Perché Rossini nel fissare i confini tra il mondo reale e il fantastico andò molto al di là di una discriminazione semplicistica: ed infatti quando Rinaldo cade nella rete amorosa di Armida entra, anche egli, nel mondo della magia alla quale deve pagare il tributo del suo eroismo vocale: ed ecco perciò anche Rinaldo lanciato alla rincorsa della maga incantevole con rapide volate e ascensioni improvvise fino alle vette dei registri proibiti. Gli altri *cavalieri* invece hanno il passo più facile e convenzionale: il duetto e il terzetto dell'ultimo atto, affidati alle tre voci maschili, sono sobri e quasi severi nella loro cantabilità agevole, quasi mai impegnata in deviazioni pericolose.

*Armida* rivela anche quale attento conoscitore fosse Rossini, non solo del mondo musicale a lui contemporaneo, ma anche di quello del secolo precedente. Infatti la prima parte del secondo atto là dove il mondo sonoro della magia appare popolato di mostri, di streghe e di vermi fantastici, il coro, nell'impostazione più che nella stesura

melodica, ricorda il secondo atto dell'*Orfeo* di Gluck, quando il cantore divino incontra le anime perdute nelle tenebre dell'Ade.

Il senso drammatico affidato alle sovrabbondanti fioriture appollaiate sul canto di Armida appare evidente nell'ultima aria, allorché le sue arti magiche cadono di fronte al ravvedimento di Rinaldo; il canto, allora, si spoglia di ogni decorazione: diventa nuda espressione di dolore, pianto struggente sul mondo della favola caduto definitivamente nella soggezione della realtà: *Armida* diventa a questo punto il polo opposto di *Guglielmo Tell*: quest'opera si conclude nella progressione ascendente che apre il cielo sereno della catarsi, *Armida* invece scende, nel concludersi, a mezzo di una progressione discendente fino a toccare il fondo della disperazione: e non vale a rialzarne il morale il tentativo della maga di dare nuova vita ai misteri extraterreni: si tratta di una resurrezione fittizia e retorica; *Armida* termina con il concludersi della sua magia: la ripresa clamorosa altro non è che un espediente per concludere lo spettacolo nel clamore dei suoni e nel crepitare delle fiamme distruttrici.

Tutti sanno che ai tempi di Rossini i compositori subivano la volontà degli impresari; questi gestivano i grandi teatri ed è evidente che le opere scelte per una intera stagione dovevano comprendere molti dei generi allora in voga: il musicista tuttavia riusciva qualche volta a conciliare la propria natura con il carattere dell'opera che gli era stata ordinata. Un anno prima di *Armida*, Rossini aveva dato vita a *Cenerentola*, vera e propria favola, alla quale aveva dato una impostazione realistica: ed infatti i personaggi di quell'opera hanno un'impronta, diciamo così, borghese e riflettono con evidenza caratteri ben definiti; la rappresentazione acquista perciò il valore di un apologo. Rossini cioè era riuscito anche quella volta nell'intento di animare una sua opera con personaggi ricchi di spirito, capaci di atteggiamenti comici e il senso fiabesco è nella morale che la conclude.

La reticenza ad affrontare il mondo frutto soltanto di fantasia, ed in essa ambientato, fu vinta da Rossini proprio con *Armida* ed anche per questo l'opera costituisce una preziosa eccezione nell'elenco dei suoi lavori: è chiaro per quali molteplici ragioni era opportuno avvicinare ancora una volta questo lavoro agli studiosi ed al pubblico; e detta opportunità, del resto, è stata confermata dagli ascoltatori giunti a Venezia da ogni parte d'Italia e che all'opera hanno tributato il più grande successo: dopo le cinque recite con il teatro completamente esaurito, sarebbe stato possibile replicarla una sesta e forse anche una settima volta; contiamo perciò sulla buona volontà degli altri teatri italiani perché essa venga avvicinata ancora da altri amatori della musica, amatori che vogliamo sperare siano ancora in aumento nel nostro paese.

L'esecuzione veneziana di questa eccezionale

*Armida* è stata resa possibile dalla presenza di Cristina Deutekom che proprio il Teatro «La Fenice» ha rivelato al pubblico italiano e che in questa recente interpretazione ha dato nuova dimostrazione delle sue eccezionali qualità e delle sue magiche virtù vocali. Essa si è rivelata di questa parte, ritenuta ineseguibile, esecutrice perfetta e perciò entusiasmante. Anche i tenori Bottazzo e Garaventa si sono rivelati elementi di valore altissimo. Tutto lo spettacolo, del resto, era intonato alla eccezionalità degli interpreti grazie alle scene di Pizzi che ci hanno riportato alla favola di sapore romantico; alla regia di Fassini che ha assolto il compito nel migliore dei modi; alla coreografia di Serge Lifar e del magnifico balletto del Teatro «La Fenice». Carlo Franci ha diretto l'opera con comprensione preziosa e con vibrante entusiasmo.

MARIO LABROCA

*La dolorosa, contemporanea scomparsa di Giuseppe Ungaretti e di Roberto Longhi ha privato la poesia e la cultura non soltanto italiane di due grandi Maestri. «L'Approdo Letterario», che con il conforto dell'amicizia ne ha perduto anche l'illuminato consiglio, li ricorderà dedicando a ciascuno di essi un intero numero della rivista non appena sarà possibile raccogliere la giusta quantità di contributi.*

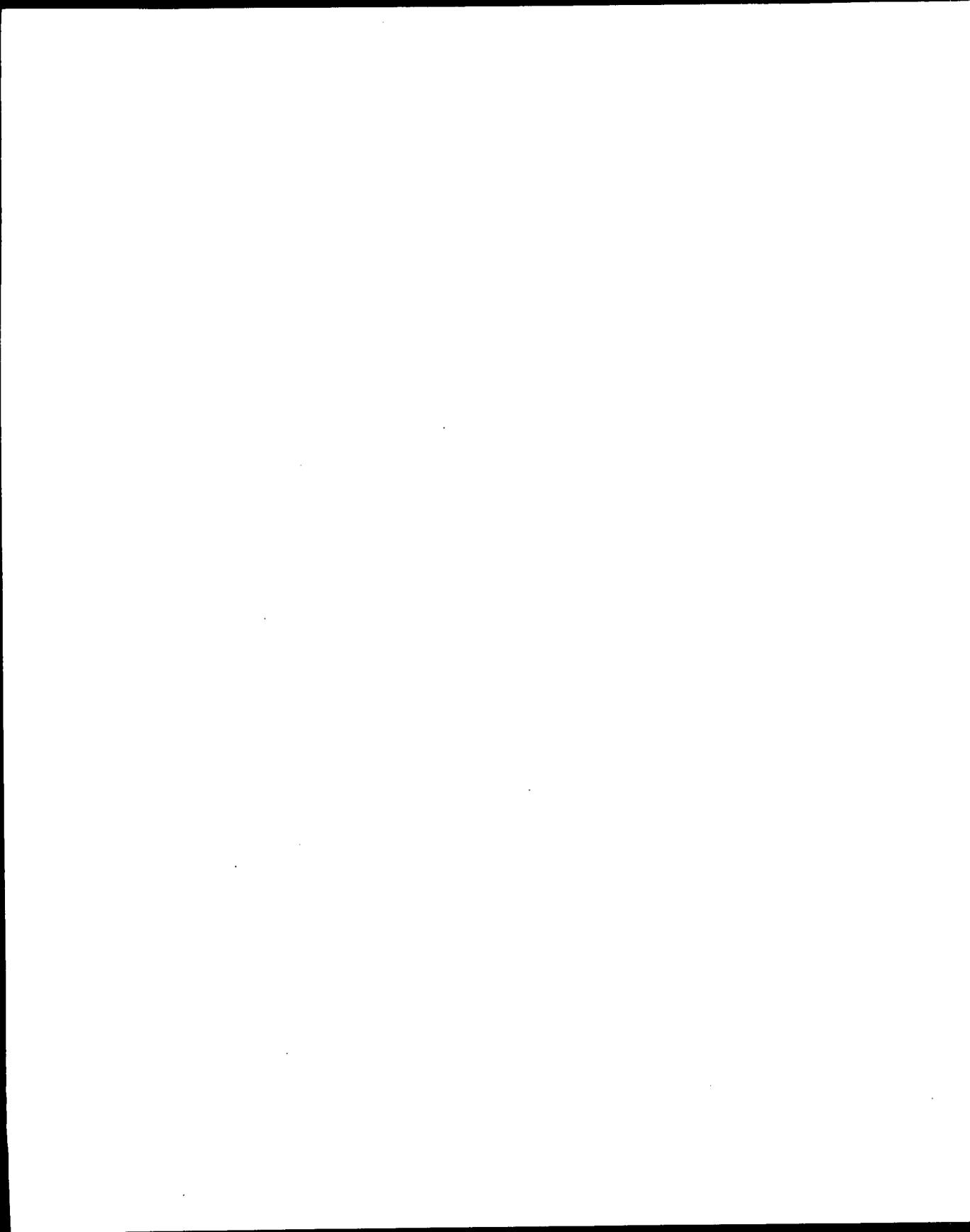


© 1970 by ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA - Via Arsenalè, 41 - Torino

---

**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



**NOVITÀ DELLA ERI**

**Omero**

**ODISSEA**

versione di Giovanna Bemporad

**Giovanni Testori**

**FRA GALGARIO**

**Barbara Rose**

**L'ARTE AMERICANA NEL NOVECENTO**

**ERI**

**EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA**

**Via Arsenale, 41 - 10121 TORINO**

Spedizione in abbonamento postale - Gruppo IV

**Prezzo lire 750**