

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 *Oh 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 ebei. 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 apparenze 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 Dovstoevskij 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, Dovstoevskij, 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, Dovstoevskij, 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 Dovstoevskij: «Si vedevano invece

macchie bianche, pulite, tra liquide e gaseose, gelatine di nebbia, piatte, diluite per terra, e ormai tanto trasparenti che potevamo scorgere tutto quello che c'era sotto, come le primule, 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