

L'APPRODO LETTERARIO

51

Rivista trimestrale di lettere e arti

N. 51 (nuova serie) - Anno XVI - Settembre 1970

ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana

SOMMARIO

n. 51 (nuova serie) - Anno XVI - Settembre 1970

ALESSANDRO PARRONCHI

Sui canti dell'amore fiorentino di G. Leopardi pag. 3

MARISE FERRO

Care ombre... (racconto) » 20

FERNANDA ROMAGNOLI

Poesie » 31

GIORGIO VIGOLO

La triade del 1770: Hölderlin Hegel Beethoven » 37

RODOLFO PAOLI

Nota su Celan » 47

PAUL CELAN

Poesie (traduzioni di Rodolfo Paoli) » 50

PIERO DIGONGIARI

L'impossibile di Georges Bataille » 57

FOLCO PORTINARI

Realismo e realtà (Premesse per uno studio sul teatro di Bertolazzi) » 73

LE IDEE CONTEMPORANEE

Faust in Italia » 91
di Silvio Ramat

Un segreto di Matisse » 99
di Roberto Tassi

DOCUMENTI

Ritratto di un profeta: Leone Tolstoj » 101
di Geno Pampaloni

RASSEGNE

*Letteratura italiana: Poesia, Narrativa, Critica e filologia -
Letteratura tedesca - Letteratura americana - Teatro - Musica -
Cinema*

Illustrazioni: Henri Matisse

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, GOFFREDO 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

SOMMARIO

n. 51 (nuova serie) - Anno XVI - Settembre 1970

ALESSANDRO PARRONCHI	<i>Sui canti dell'amore fiorentino di Giacomo Leopardi</i>	pag.	3
MARISE FERRO	<i>Care ombre...</i> (racconto)	»	20
FERNANDA ROMAGNOLI	<i>Poesie</i>	»	31
GIORGIO VIGOLO	<i>La triade del 1770: Hölderlin Hegel Beethoven</i>	»	37
RODOLFO PAOLI	<i>Nota su Celan</i>	»	47
PAUL CELAN	<i>Poesie</i> (traduzioni di Rodolfo Paoli)	»	50
PIERO BIGONGIARI	<i>L'impossibile di Georges Bataille</i>	»	57
FOLCO PORTINARI	<i>Realismo e realtà (Premesse per uno studio sul teatro di Bertolazzi)</i>	»	73

LE IDEE CONTEMPORANEE

SILVIO RAMAT	<i>Faust in Italia</i>	»	91
ROBERTO TASSI	<i>Un segreto di Matisse</i>	»	99

DOCUMENTI

GENO PAMPALONI	<i>Ritratto di un profeta: Leone Tolstoj</i>	»	101
----------------	--	---	-----

RASSEGNE

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	»	111
ALDO BORLENGHI	» » <i>Narrativa</i>	»	114
LANFRANCO CARETTI	» » <i>Critica e filologia</i>	»	119
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	»	122
CLAUDIO GORLIER	<i>Letteratura americana</i>	»	126
NICOLA CIARLETTA	<i>Teatro</i>	»	129
MARIO LABROCA	<i>Musica</i>	»	132
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	»	134

Illustrazioni: Henri Matisse

SUI CANTI DELL'AMORE FIORENTINO DI GIACOMO LEOPARDI

di

Alessandro Parronchi

1. Il periodo in cui è scritto il *Pensiero dominante* è un periodo di certezza, in cui nulla apparentemente turba il poeta nel sovrumano colloquio con l'oggetto della sua passione. Certamente, a questo punto, la passione non ha ancora mostrato il suo lato d'ombra divorante. Per ora è solo visione d'un'altezza smisurata, irraggiungibile e invalicabile, che nasconde il nulla in cui — si sente fin d'ora — dovrà precipitare il futuro, che poi realizzandosi nella serie dei giorni, neri e tristissimi giorni, svelerà abissi di disperazione non mai prima immaginati o creduti. Le tempeste della passione non s'annunciano ancora. E dall'epistolario non trapela nulla, se non queste occupazioni più futili (la richiesta al Vieusseux di una « lettera, non di raccomandazione ma d'introduzione » — che segna la rottura di una vecchia abitudine, di non favorire mai lettere di questo genere — e tutto il daffare per ricercare autografi alla Fanny: i leggeri pretesti che posson valere a determinare la presenza dell'oggetto amato e a intrattenere il suo fuoco). Per il resto è il « mondano conversare »: una consuetudine urbana nei luoghi dove il mondo si muove intorno all'oggetto amato e a lui, indifferente. E nella lirica non entrano in gioco in definitiva che gli effetti comuni della passione amorosa, solo portati al massimo d'intensità, ordinati, quasi diremmo, in perfetto sistema. L'ideale platonico di *Alla sua donna* è così sceso a farsi carne, ha rivestito attitudini e spoglie mortali, si realizza per una

contrada di questo mondo. Ma suo fuoco puramente intellettuale si estingue senza lasciar traccia nelle linee del *Pensiero dominante*.

C'è una gioia di riconnettere realisticamente le immagini a questo evento grandioso che fa quasi apparire a tale punto della vita di Leopardi, già spoglia di illusioni, deserta di affetti, la luce di sostanza amorosa di carattere ultraterreno che fu propria degli Stilnovisti. Il Leopardi ne è pienamente cosciente, e se alla sostanza amorosa dà nome di « pensiero », non la spoglia però del suo senso sovrumano: solo ricollega alla terra, vivifica la terra del « novo miracolo ».

Nel *Pensiero dominante* tutto il fuoco si concentra a saldare la materia altissima che, da sé, finirebbe col disperdersi e svanire. Il poeta all'inizio ne cerca di proposito il tono di fondo contrastante nel colore della sua vita al punto in cui essa si è ridotta in quegli anni: « i lugubri miei giorni ». Ma è un'ombra che a un tratto si dilegua. La prima immagine, la « torre », come ha osservato il Binni, vive « d'una sensazione interna » lungi dal presentarsi « realistica e descrittiva ». Ma basterà questa caratterizzazione a delinearne il vero valore? Gioverà richiamare la notazione dei giovanili *Appunti e ricordi* — « Torre isolata in mezzo all'immenso sereno, come mi spaventasse con quella veduta della camerottica per l'infinito ecc. » —, per accorgersi che qui, fatto un vuoto totale nel mondo delle immagini, oltre che degli altri affetti, sono le prime impressioni indelebili dell'adolescenza che riemergono, quelle arrivate a sposarsi perfettamente al pensiero. Così il « campo verde » m'è sempre parso doversi ricollegare, tra i frequenti passaggi a traverso l'Appennino, forse al primo viaggio: al ritorno da Roma e rientrare nelle Marche del maggio 1823. Per il Leopardi certo le prime impressioni ricevute, le più preziose, non si alteravano né sbiadivano. E ora, col senso di essere entrato nel paradiso terreno, deve compiere immediatamente una selezione rigorosa del già visto e non ammettere che ciò che è puro in modo assoluto. È con i concetti fondamentali, con le prove definitive, che il Leopardi deve ora misurarsi. E il sentimento sparso e connaturato con tutta la sua vita è già negli *Appunti e ricordi* annotato fuggevolmente: « Conobbi che l'amore mi avrebbe proprio eroificato e fatto capace di tutto e anche di uccidermi ». Il sentimento, arrivato in cospetto della realtà in

un'età priva ormai di illusioni, non tarda così a riconoscersi nella verità scaturita dal primo delirio, dal primo risonare che fece nelle corde del suo cuore il sentimento di amore.

Certo l'uomo è progredito. E rispetto al posto maggiore che occupa, alla dignità che riveste, il dominio di questo nuovo pensiero impone anche una resa: un assoluto distacco dal mondo circostante. Esso si dichiara con impeto, con orgoglio, ma è pur sempre una rinunzia, un isolarsi e un lasciarsi assorbire, un darsi in preda al proprio dominatore, un dare il corpo e l'anima all'illusione che pure non si nasconde, anzi si mette viva nel centro di questa nuova realtà.

Leopardi nel *Pensiero dominante* scrive la canzone della sua Vita nuova. C'entra anche Firenze, l'aria di certe giornate fiorentine. « Sott'altra luce che l'usata errando », oltre che diretta allusione a un mondo sovrasensibile, mi sembra poter essere un riflesso trasfigurato dell'ambiente: come poi lo saranno le « vie cittadine » che assorbiranno, non riuscendo più a separarsene, il fantasma di Aspasia. Rispetto a questa poesia intellettuale, il richiamarsi ai « muri sporchi » e al passaggio del carrettiere per un vicolo notati nei *Pensieri*, non guasta e non contraddice.

Ma quello a cui preme richiamarsi ora, più che lo spazio fisico, è l'agio intellettuale che il poeta ha di intrattenersi col suo pensiero. Solo suo per il momento, e nulla ancora ne trapela, non è ancora divulgato il segreto, che poi l'acuirsi dell'inquietudine, con senso di vergogna per lui, renderà a tutti palese. Ora finché il frutto prodigioso resta ignorato egli può cibarsene liberamente. È dal giorno che vide per la prima volta Fanny. « Da che ti vidi pria ». Non si vorrà credere che a questo punto Leopardi sfrutti un frasario convenzionale: se è vero che la passione per Fanny fu inizialmente una passione dell'intelletto e del senso, dal cuore soltanto sofferta, e nella « sembianza » di Fanny per la prima e unica volta sembrò fatalmente trovare un termine tutta la capacità d'illusione che abitava nel razionalista Leopardi. Fatalmente però la persona non rispondeva a quella « sembianza ». Non era che l'esecutore ignaro d'una musica sublime. Era anche qualcosa di più penoso da sopportare per il non riamato: una donna leggera. Al Leopardi

non occorre una lunga esperienza per conoscere l'arti e le frodi di Aspasia. Egli scrive infatti:

*già dal principio conoscente e chiaro
dell'esser tuo, dell'arti e delle frodi*

che non sta affatto a indicare, come vorrebbe il Bosco, una « precedente, abbastanza intima conoscenza » — avrebbe detto allora non « dal principio », ma « da gran tempo », o qualcosa di simile — ma significa: dal primo istante che io la conobbi seppi che donna era e di che mezzi si valesse. Dunque la passione non solo nacque col primo vedere, ma nacque portando in sé il seme amarissimo del disinganno. Fu questo che impresse a tutto il successivo sviluppo dell'attività in particolar modo poetica del Leopardi quel piglio volontario, quella stoica ed eroica *electio vitae* che ne divenne il fondamentale carattere. Sarà questo nascere amaro della passione a portare, intensificandosi, a una speranza disperata che d'ogni mezzo s'avvale per sostenersi, e per prima trova la via di attingere al sublime. Ma intanto non si negherà che i versi 108-111 del *Pensiero dominante*

*Abi, finalmente un sogno
in molta parte onde s'abbella il vero
sei tu, dolce pensiero;
sogno e palese error.*

rimangono un elemento non pacificato e non assimilato dal resto. « Un sogno ... ma di natura ... divina »: scritto di amore, nel tempo in cui Leopardi si sta rendendo conto che « lice al mortal, non è già sogno / provar felicità », suona inevitabilmente come un tentativo di respingere tra gli « errori » dell'età giovanile quel sentimento, o meglio pensiero, che tutta la poesia riconosce reale e presente.

L'importanza di questo canto, ciò che esso affermava di nuovo rispetto a tutto il precedente lavoro poetico, dovette essere ben chiara al Leopardi. Era la prima poesia che egli scriveva a Firenze, e molti, lontani confronti s'imponavano. Probabilmente è questo il « *morceau de poésie superbe* » che egli fece conoscere al Poerio e di cui il Poerio scrisse al De Sinner, sve-

gliandone la curiosità. Alla richiesta che il De Sinner gli fece in una lettera del 1° giugno 1832 il Leopardi rispose venti giorni dopo affermando di quella poesia: « non è stata mai terminata, né credo che lo sarà ».

Di fronte alla notizia di questa poesia, non finita alla data 21 giugno 1832, e di fronte alle proposte finora avanzate — *Il passero solitario*, *Canto di verginella*, il primo canto dei *Paralipomeni* — si può fare un rapido calcolo per esclusione. E concludere: o si tratta di poesia a noi rimasta ignota, o diversamente non potrà trattarsi che del *Pensiero dominante*. Nella lettera al De Sinner egli ricorda esattamente che la poesia fu cominciata nel tempo che egli s'incontrò con l'amico, cioè tra il 23 ottobre e l'11 novembre 1830. E d'altra parte per quale altra poesia avrebbe potuto il Leopardi fare quella affermazione così recisa e così sorprendente: « non è stata mai terminata, né credo che lo sarà »? Con queste parole probabilmente egli, oltre che a uno stadio immaturo, allude chiaramente a una sua disperazione di finire quella poesia. Ecco in che modo la situazione mi sembra chiarirsi. Conosciuta la Fanny ai primi del maggio 1830, cinque mesi dopo, nella circostanza favorevole dell'incontro con l'amico De Sinner, il Leopardi aveva cominciato a stendere quel canto. Esso rappresentava per lui qualcosa di interamente nuovo, e, in certo senso, un rinnegamento di tutto il passato, un passaggio dall'elegia all'inno, una fede, nata improvvisamente, nella funzione beatificante dell'amore reale. Un rovesciamento, anzi un annullarsi dell'ironia da cui era nata *Alla sua donna*. Ora era viva e presente davanti a lui la donna che aveva superato vittoriosamente il confronto fra sogno e realtà. L'amore, dissimile dai primi « gentili inganni », sbocciati e morti naturalmente, e resi più limpidi dalla memoria, « vive tra noi », impone alla volontà di determinarsi, spinge all'azione. La stessa conoscenza e coscienza del vero viene ora allontanata, messa in disparte: « E tutto quanto il ver pongo in oblio! ». Sul piano ultrasensibile su cui è trasportato dalla passione, tutto, per il Leopardi può ora ricominciare. Ma quando il De Sinner gli scrive, proprio in quei giorni, è avvenuto l'irreparabile, la corda, troppo tesa, si è spezzata. Leopardi ha avuto il senso preciso che la sua vita non potrà ormai cambiare da quello che è sempre stata. In tal senso, il « non è stata mai terminata, né credo che lo sarà », più che a uno stadio iniziale, o di abbozzo,

della poesia, dovrebbe alludere, nella maniera velata e pudica di un autore, al fatto che in quella poesia egli è portato a non credere più. Ed avverrà che il tempo soltanto, una volta sanatasi la ferita, potrà fargli adottare una soluzione contraria, fargliela cioè considerare compiuta e rappresentativa di un momento ineliminabile della storia della sua anima.

L'ipotesi della identificazione del « *morceau de poésie superbe* » col *Pensiero dominante*, già avanzata dal Ferretti, spiegherebbe inoltre come la poesia vantata dal Poerio non dovesse eccellere tanto per qualità liriche, quanto piuttosto per una sostanza di pensiero che s'imponeva come nuova: il che s'addice perfettamente col *Pensiero dominante*.

2. Nell'edizione Starita, del '35, dei *Canti*, al *Pensiero dominante* seguono *Amore e morte* e *A se stesso*. Ma è da vedere se questa sia veramente la successione in cui nacquero quelle poesie. L'unico appiglio che il Bosco stabilisce, la datazione probabilmente assai prossima ad *A se stesso* dell'abbozzo dell'*Inno ad Arimane*, non appare sufficientemente esplicativo. Mi sembra infatti di poter avanzare un dubbio sulla dipendenza da questo abbozzo dell'*A se stesso*, supposta dal Bosco. C'è una differenza molto forte tra il canto e il frammento; e cioè, mentre il canto ha un'origine chiaramente autobiografica, il frammento è poesia in gestazione di tono molto più esteso ed elaborato. In essa il Leopardi ritorna, come Bigongiari ha notato giustamente, a uno schema di preparazione come per le canzoni giovanili. Non è questo un fatto un po' eccezionale in una fase così avanzata dell'attività leopardiana? Solo da un particolare stato di fredda determinazione e quasi di umor nero — ma non si nega che da una qualche occasione particolare sia nato il bisogno di condensare il proprio sfogo in questo tipo di ode —, può esser maturata nel tardo discendente dell'antico fanciullo che annotava nel suo quaderno progetti di inni cristiani, l'idea e la prima stesura di un canto ad Arimane. In realtà il canto non è nato ed è rimasto l'abbozzo. In particolar modo manca il passaggio dallo sdegno, certamente non ironico, per la sincerità, modestia, valore, merito, giustizia, debolezza oppresse, alla lode; e si arriva all'incertezza: « Io non so se tu ami le lodi o le bestemmie », che è incertezza proprio dello scrittore, non dubbio ideologico; e

qui un tono di stanchezza prevale. Il riflesso di certe notazioni — « Vecchiezza. Noia o passioni piene di dolore e di disperazioni: amore » — non è di chi scrive sotto l'impronta di offese ricevute, ma di chi organizza una serie di pensieri per dar corpo a una maledizione. Anche l'ultimo grido — « Non posso, non posso più della vita » — non è un grido, è il lamento di chi è vinto dalla noia, questa ineffabile emanazione del male.

Questo è qualcosa che può avvenire benissimo nel '33, sforzandosi di nascere da un'anima in cui s'è ormai fatto il deserto. Non si può dubitare invece che *A se stesso* nasca ancora nel caldo della passione. *A se stesso* è la restituzione all'uomo della sua dignità nel momento in cui altri — l'oggetto amato — gliene toglie il valore. E segna la liberazione dal giogo, ma anche la rinunzia, abdicazione, autodistruzione assoluta.

La data di *A se stesso* è esattamente segnata nei versi di *Aspasia*, che fissano allo scadere dei due anni la fine di quell'amore. Leopardi era arrivato a Firenze il 10 maggio del '30, ed era stato quasi subito presentato a Fanny Targioni-Tozzetti dal Poerio. L'amore era nato immediatamente, ed era proseguito in un continuo crescendo. *A se stesso* fu con ogni probabilità originata dalla prima, vera delusione del Leopardi nei confronti della signora. Se si pensa che quell'amore era nato senza illusioni, ma ricco di una voluttuosa capacità di speranza, non si stenta a credere che pochissimo dovè bastare a spezzarlo. Un'occasione qualsiasi, forse soltanto un'aperta dimostrazione d'indifferenza. Certo che, finché è nella sua fase ascendente, questo amore tende costruttivamente verso il sublime. Ma dopo che è caduto nell'immaginazione, anche se non ha abbandonato il cuore, e ancora strazia di eccitazione vivissima i sensi, non può che prostrare l'individuo che d'ora in avanti potrà solo « servire » e « vaneggiare ». *A se stesso* segna il drammatico passaggio dal primo al secondo stadio.

3. Davanti alla pagina che sta per accogliere le note dell'*A se stesso* ecco un uomo totalmente povero e sprovveduto. È la prima volta che sentiamo imporsi anche a un Leopardi il problema della responsabilità della scrittura nella sua forma più cruda. *A se stesso* è la contraddizione del *Pensiero dominante* e rende conto di questa caduta: è un puro atto di fede nel

valore esistenziale della poesia. Leopardi ha sentito che doveva dar conto di questo suo stato, doveva emettere dalla prima all'ultima le sillabe del suo *De profundis*. Quando la sua illusione è traboccata nel nulla Leopardi sente che il suo amore è finito. Dopo saranno i movimenti insani di una passione indomabile, ma ora ecco che il fantasma è dileguato scoprendo la realtà dell'ombra. Questa è la delusione da cui nasce il più breve dei *Canti*: di sentire che il grande fantasma è passato, e non potrà ormai più riformarsi, di sentire che la certezza di averlo riconosciuto signore eterno dell'anima s'era infranta.

*Pregio non ha, non ha ragion la vita
se non per lui, per lui ch'all'uomo è tutto ...*

*E tu per certo ...
meco sarai per morte a un tempo spento:
ch'a vivi segni dentro l'alma io sento
che in perpetuo signor dato mi sei.*

Quanto cocente ora il senso che questo sentimento, supremo sentimento, si è dimostrato inequivocabilmente fallace. Investiti dai bagliori della passione crescente, i « leggiadri errori », già morti in poesia dal tempo almeno di *Silvia* e delle *Ricordanze*, avevano improvvisamente assunto consistenza di realtà, ora sono ridiventati i « cari inganni », e non possono riaffacciarsi più. È la mente ora che decide e facendosi forte, nel più dolce e calmo recitativo che da labbro umano sia sgorgato, tacendo la vergogna dell'esperienza sofferta, riprende l'antica parola dell'Ecclesiaste. Ne nasce un inno alla non esistenza che ha scoperto finalmente la sua radice: il « brutto poter ». Dove « brutto », assume un valore di visione inaspettata e terrificante, insopportabile, da cui si rifugge istintivamente.

Il tentativo di indagare, lo sforzo, perché no? letterario di dargli un nome — Arimane —, in fondo poco importa sia nato prima o dopo. Nella scherzosa lettera alla sorella da Roma del 17 gennaio 1832, già compare il nome di questa divinità del male. L'abbozzo del canto dovrebbe essere più tardo. Ma l'importante è che non si avanzò oltre l'abbozzo, perché la negazione di Leopardi non poteva circoscriversi in nessuna mitologia di

tipo romantico. Se invece il poeta pensò a questo inno come a uno sviluppo di *A se stesso*, dovette poi convincersi d'avere espresso nella lirica il suo sentimento in una forma che non poteva essere diversa.

A se stesso è una condanna di sé e del mondo intero. È la pura negazione in atto, l'altra faccia, l'opposta, del *Pensiero dominante*. Dopo avere scritto *A se stesso*, nulla può esser cambiato in apparenza, ma tutto è cambiato nell'intimo. « Sto presso a poco al solito. Cangiato molto nel morale ». Forse la confessione è tutta qui, in questa lettera alla sorella del 26 giugno '32. La frase è riferita dal Moroncini genericamente alla passione per la Fanny. Ma non è con questa freddezza che si annuncia il perdurare di una passione, piuttosto l'ultimo commiato d'ogni speranza. Questa caduta meglio si coglie scorrendo l'epistolario, e osservando come nei primi tempi del soggiorno fiorentino Giacomo avesse dato alla famiglia notizie ottime di sé. Il 15 novembre 1830, scrivendo alla sorella dell'incontro col De Sinner, egli non nascondeva addirittura una ventata di ottimismo. Ancora a suo padre, il 19 maggio 1831, scrive: « Io sto straordinariamente bene ». Alla sorella il 14 giugno successivo: « Io continuo, grazie a Dio, a star benino, e fo molto moto ». Al padre il 21 giugno: « Io grazie a Dio, continuo a star bene ». E ancora l'8 luglio: « Io, grazie a Dio, sto benino ». E così ancora il 6 agosto e il 5 settembre. Da Roma il 6 ottobre alla sorella egli si dice arrivato « assai fresco e sano » per quanto da lì, come scrive al Vieusseux, « non miro che al ritorno », e quella dimora gli sia — al fratello Carlo il 15 ottobre — « come un esilio acerbissimo », cioè una dilazione del piacere a cui è ormai abituato, che si dilunga oltre il limite della sopportazione. Il tono di queste dichiarazioni è così inconsueto, che se ne induce un particolare stato di grazia. Nel soggiorno romano, alla fine di novembre, egli accusa un reumatismo che lo tiene a letto diciassette giorni, ma poi, l'ultimo dell'anno al fratello: « io sto bene ». Per il resto del soggiorno romano egli sta riguardato. E infine il viaggio di ritorno, come scrive alla sorella il 17 marzo '32, lo guarisce dai residui del malanno. In questo tempo la passione s'è cristallizzata. È chiaro che il nuovo soggiorno fiorentino complicato da preoccupazioni finanziarie per il Ranieri, dall'umidità della stanza dove ha preso alloggio, dalla retifica da fare per dichiararsi estraneo ai *Dialoghetti* del padre che venivano

attribuiti a lui, e probabilmente dai primi nuovi incontri con la Fanny — ha sapore di delusione. Nella prima lettera che scrive a Paolina — 22 maggio — ne è già il senso preciso. « Io sto benino, e se anche sto male, non penso più alla salute ». Questa salute che egli aveva così accuratamente salvaguardato durante il mite inverno romano, pensando al ritorno a Firenze! Non è passato un mese e, il 26 giugno, ecco le parole prima riportate. Ed è vero che una espressione consimile egli doveva aver usata in una lettera, perduta, a Vincenzo Gioberti dell'ottobre 1831, perché il Gioberti, rispondendogli il 30 gennaio '32, scrive d'aver da essa inteso « che la tua salute è migliorata molto, quanto al corpo ... se bene, quanto all'animo, non hai ancora fatto molto profitto ». Ma nella lettera alla sorella, a spingere a una interpretazione più drammatica, è la parola « cangiato ».

Sono scaduti esattamente due anni dal primo incontro con Fanny, ed è già la fine. Dopo, può riprendere il lavoro del *Dialogo di Tristano*, e da quella sconsolata tristezza snodarsi l'apertura danzata della poesia consolatoria *Amore e morte*. Il cui ritmo leggero mal si immaginerebbe far seguito alla strofa dura e volontaria del *Pensiero dominante*. *A se stesso* è l'ultimo lamento di un vivo. *Amore e morte* si vela di un alone ultraterreno, con essa siamo già in atmosfera sepolcrale. E quanto più in essa si ricordano e si fan vivi particolari reali, tanto più all'opposto si sfocia nell'universo romantico cui presiede la costellazione dei due Gemini. E più rigorosamente di quanto non si sia fatto finora si rifiuta la « vana speranza », si irride al « conforto stolto ». La speranza si concentra unicamente nella morte.

La lettera del 26 giugno '32 alla sorella è forse la più triste che il Leopardi abbia scritto. Comincia: « Cara Pilla, io non penso più alla salute (frase ripetuta, s'è visto, dalla lettera precedente) perché di salute e di malattia non m'importa più nulla ... ». Poi la rivelazione del « cambiamento ». Poi parla della impresa fallita dello « Spettatore fiorentino ». E il commiato: « Addio, Pilla mia, prega Dio per me, e voglimi bene ». Nulla finisce mai veramente, e la storia ha tempo per continuare, ma tutto quanto lo poteva legare alla terra è ormai morto. Nell'Epistolario non troviamo altro punto dove riconnettere più nettamente la rottura, non c'è un tono che respiri più lo sconforto e, nel silenzio, abbia più l'aria di dissimulare una tragedia

avvenuta. Di pochi giorni dopo è la richiesta al padre di aiuti in danaro e la protesta di aver desiderato « sinceramente e vivamente » la morte, richiesta da Dio con « ardentissime preghiere » e (« sino a far tridui e novene »): detto espressamente per Monaldo.

4. Questo pregare la morte, è già quello di *Amore e morte*. E *Amore e morte* e l'ultima parte del *Tristano* nascono infatti ora di concerto. Solo il nuovo stato d'animo, di certezza nella disperazione, può dar la via a quel seguito sconcolato e grandioso — a quell'invocazione — dell'ultimo discorso di Tristano. E mentre il dialogo inizia sul tono di un'autodifesa, di amarissima e grave ironia, nello sviluppo, riflettendo altre sopravvenienti e sopravvenute cagioni, si innalza a un tono di protesta e di offesa. Doveva venire il momento più pacato, un momento in cui l'animo aveva bisogno di consolarsi e di credere ancora nonostante tutto a qualcosa, perché nascesse l'inizio danzato di *Amore e morte*. Rispetto all'affermare del *Pensiero dominante* e al monologare dell'*A se stesso*, *Amore e morte* è proprio uno scrivere in versi: un esempio che il Leopardi dà della sua capacità di volere, di essere diverso resagli perfettamente lucida dalla passione. Le parole della lettera del 1° gennaio '33 al Ranieri — « Essendomi ridato, dopo la tua partenza, a comporre » — se si tien conto che il Ranieri era partito nel luglio, s'avverte che non possono che alludere genericamente alla ripresa dello scrivere in versi e in prosa, all'*Amore e morte* e al *Tristano*.

I primi versi di *Amore e morte* si sciolsero come da un ritmo silenzioso, « sorvolano » è la prima nota efficace, che esprime, che significa, che ferma senza menomamente arrestarlo un ritmo fatto di labilità. È il Leopardi di prima, ma ora si direbbe trascenda ogni senso di lotta, voli diritto al suo fine, a quell'ultimo bacio in cui si trasfonde tutto il calore che ha sprigionato il suo sangue. Per avvicinarsi a quel fine, non è necessario ormai trattenersi, si può lasciar correre il senso e l'immaginazione. Il linguaggio, nei suoi frequentissimi sbalzi, tradisce questa libertà fatta di abbandono. È un'onda incessante, per quanto sempre sostenuta, di rappresentazioni che tracciano gli effetti della passione prima che tutto l'essere si spieghi nella luce di quel sentimento.

Il *Pensiero dominante* ha affermato il supremo fine dell'amore. Tale fine il Leopardi lo nega « a se stesso » nei versi che portano questo titolo. Con tutto ciò che di irreparabile quei versi contengono, e probabilmente a breve distanza di tempo, nasce l'unica alternativa possibile: quella che individua nella morte l'altro raggiungimento consentito. La morte che ai giovani è data in premio, ma anche quella che chiude il normale processo dell'esistenza. È questa la morte che appare florido (Binni) e diletto fantasma, tanto da rivestire, illusivamente, quasi le forme stesse di amore.

*Ai fervidi, ai felici
ai fortunati ingegni,
l'uno o l'altro di voi conceda il fato.*

Ecco l'ultima alternativa, nata dopo *A se stesso*, e, in qualche modo, dopo la tesi, e l'antitesi, la sintesi del processo. Nella epigrafe da Menandro, « Muor giovane colui che al cielo è caro », è implicita l'ammissione che per lui, Leopardi, ciò non s'è verificato. A lui, che al cielo non è caro, questo evento divino non è toccato. E ne era certo romanticamente viva in Leopardi la delusione e quasi lo sdegno, nascente dalla coscienza di ritenersi invece meritevole di questa sorte suprema, non meno del « principe dei pittori »: « felicissimo », lui, « per la morte ottenuta nel fiore degli anni » quasi come compimento perfetto dell'« amore fortunato in che arse ».

Questo è il senso della poesia, il suo valore e peso autobiografico, che ha nelle lettere di quel periodo, oltre che nel *Tristano* già citato, risposdenze continue e perfette. Dopo le lettere alla sorella del 26 giugno del '32, e al padre del 3 luglio, ecco, il 16 agosto, una lettera alla Fanny: « Ranieri è sempre a Bologna, e sempre occupato in quel suo amore, che lo fa per più lati infelice. Eppure certamente l'amore e la morte sono le sole cose belle che ha il mondo, e le sole solissime degne di esser desiderate. Pensiamo, se l'amore fa l'uomo infelice, che faranno le altre cose che non sono né belle né degne dell'uomo ». Il 16 agosto dunque l'*Amore e morte* è già stato scritto o almeno distesamente abbozzato. Ne viene riassunto in quella lettera il succo umano e poetico, e lo si espone agli occhi della Fanny, che in quei

giorni si trova alle bagnature in Livorno. Non ci sono, è evidente, più argomenti o parole vive possibili fra lei e Giacomo. A Giacomo non resta che ravvivare qualche tizzo rimasto del fuoco che per lei è divampato. Ma come lontana e ormai estranea, lei che era stata il principio di tutto quel fuoco Giacomo sente che le parole, pure conseguenze del suo pensiero, dette a lei non hanno più senso; e gli muoiono in gola mentre le scrive.

5. Lo stridore della contraddizione tra *Il pensiero dominante* e *A se stesso*, impose al Leopardi di non farle seguire direttamente nell'ordinamento dei *Canti*. L'aver trovato « non indegno » sopportare la vita per gustare le gioie del pensiero di amore, come poteva esser messo a contatto diretto con un'affermazione come « Amaro e noia / la vita, altro mai nulla; e fango è il mondo »? Ma nella vita effettivamente quel contrasto era avvenuto. Dopo di allora, non è più luogo per una grande delusione, quale *A se stesso* testimonia. Nel seguito dei *Canti*, nell'ordine idealmente raggiunto della poesia, rispetto ai « deliri paradisiaci » (Moroncini) del *Pensiero*, esso non è che il rapido riflusso, il vortice immateriale creato da quello, la sua esaltazione postuma e quasi il cono d'ombra. Nel *Pensiero dominante*, come la fine della dodicesima strofa, e particolarmente i versi 108-111, potrebbe essere stata aggiunta dopo avere scritto *A se stesso* — a parziale correzione di una fede troppo assoluta: che risulta infine travisamento, tradimento rispetto al dominio dell' « uno (unico) prepotente signore » — così la strofa decima, dove appare il concetto della vita che solo l'amore rende « più gentile » della morte, potrebbe essere stata ritoccata o addirittura aggiunta dopo la composizione di *Amore e morte*. *Il pensiero dominante*, non finito nel luglio del '32, e che il Leopardi allora disperava di finire, sarebbe così stato terminato dopo la fine della passione.

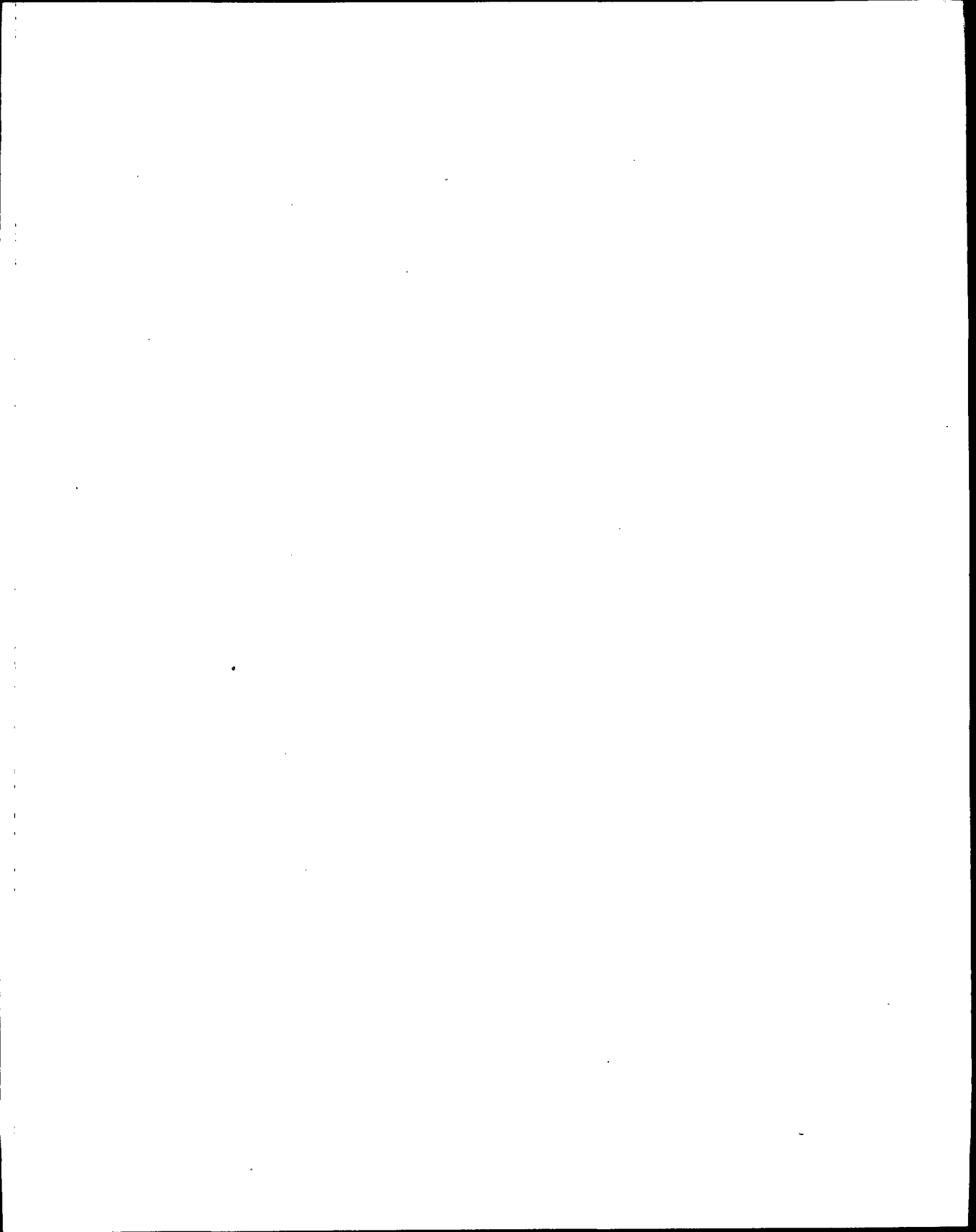
Amore e morte, nel seguito biografico, appartiene a un declino già inoltrato, se non troppo nei giorni almeno nell'esperienza sofferta. Quel che colpisce in essa, il fluire e perdersi, l'inclinazione decisa verso la morte, non ammette più nel seguito la presente e cocente passione di *A se stesso*. *A se stesso* condivide in pieno col *Pensiero dominante*, che è il suo opposto, quella che il Binni ha chiamato nuova poetica, tesa in complessa armonia

e concentrata tutta nel presente. Rispetto a Binni, c'è da dire che il problema non resta di poetica, ma di vita. È la vita che, in quel momento, foggia le nuove situazioni poetiche e ne è a sua volta foggata. Ma intanto già prima si era rotta quella suprema libertà di cui l'essere era stato preda rapita e commossa. L'uomo, ritrovandosela a un tratto addosso convertita in catene, l'aveva spezzata. È qui che ha inizio quel « cangiamento nel morale » che il Leopardi annunzia alla sorella. Breve parola ma intensissima, e il Leopardi la confida a Paolina perché sa che lei è più vicina al suo cuore. La confida: non è la parola giusta. Che poteva comprendere Paolina da questo brevissimo accenno? Per lei quella fu probabilmente una parola come un'altra, appena forse un po' più triste. Comunque della buona Pilla non abbiamo lettere di risposta in questi tempi e non sappiamo che impressione le abbia fatto. Ma non è una parola da lasciar correre, quella di un Leopardi che annuncia d'essere « cangiato molto nel morale ». Non credo d'ingannarmi a indovinare dal tono che questa non è la confessione di una passione, ma all'opposto, di una fredda decisione razionale. Una passione edifica, costruisce il morale, non lo cambia, e secondo l'esempio più prossimo, il ritmo ascendente che il sentimento della virtù acquista nel *Pensiero dominante* rettifica la sua direzione rendendone anche più forte il naturale impulso. Per mutare, occorre la rinuncia, la fine della passione. Nonostante prima della fine di giugno del '32 e per tutto il suo soggiorno in Firenze, cioè fino al 29 giugno del '33, il Leopardi indugi ancora come la farfalla intorno alla lampada ardente della Fanny, e le scriva diverse lettere, di cui una sola si conosce, egli è ormai entrato, più che nella fase discendente, in quella zona in cui la passione degenera anche se ne sussistono le apparenze, le abitudini, l'ombra avvilita.

Così dopo *Amore e morte*, il bacio della dea di cui era finalmente sicuro, viene il *Consalvo*, questa richiesta di un bacio vero alla donna amata. Rispetto ad *Amore e morte*, il *Consalvo* presuppone uno stadio effettivamente degenerato della passione, per cui l'accostamento tra le due poesie appare inconcepibile. L'episodio probabilmente occupò pochi giorni nella vita di Leo-



Henri Matisse - *Intérieur, bocal de poisson* (1914)



pardi. E se il poeta volle retrodatare e respingere il *Consalvo* alla fine degli idilli, ciò fu probabilmente non solo per il pudore di dimostrarsi in quella situazione nel pieno dei suoi trentacinque anni, ma anche per una considerazione di forma esteriore.

Inutile sforzarsi a vedere, come fa il Binni, quanto questa poesia devia dalla linea della nuova poetica, atteso il suo carattere occasionale, di poesia da far leggere alla sola Fanny. Inutile insistere sul suo tono leggermente melodrammatico e il taglio di novella romantica. Basta a risollevarla una rilettura perfettamente arresa e convinta di ciò che essa volle essere.

*Lice, lice al mortal, non è già sogno
provar felicità. Ciò seppi il giorno
che fiso io ti mirai. Ben per mia morte
questo m'accadde.*

Qui si avverte come l'eco di un antichissimo verso d'amore: « Allor m'apparve di sicur la morte ». È comunque, lo vediamo, materia altissima, ma che s'adegua in uno sgorgare indifferente, che non è ancora la vena canora, pullulante dal profondo, di *Aspasia*. Del tempo in cui fu scritta, questa poesia porta però il suo peso di ammissioni, di verità nuova. Essa viene a confermare che la morte della passione non rende impossibile « soffrire con riposato core » la vita. È il tempo in cui il poeta, che con la passione ha rinunciato alla grandezza, si contenta dei riflessi della passione altrui; leggi, di una parte di paraninfo tra la Fanny e il Ranieri. Ma la verità espressa nei versi ultimamente citati esorbita totalmente dal senso generale del ciclo dei primi idilli che si chiude con *Alla sua donna*, e viene a ricongiungersi naturalmente col sentimento dell'amore nuovo.

6. L'amore di Leopardi per Fanny Targioni-Tozzetti, nato nel maggio del '30, e celebrato nel *Pensiero dominante*, morì nel giugno del '32, e *A se stesso* ne fu la pietra tombale, ancora scottante e grondante delle torce spenti sopra. (Nel gennaio del '32 era nato, felicissima parentesi, il *Dialogo*

di un venditore d'almanacchi e di un passeggiere, che nella sua brevità sa tanto di componimento scritto per l'album di una bella donna). Dopo il giugno furono elaborati la fine del *Tristano* e l'*Amore e morte*. Essi sono come l'ultimo rifrangersi dei raggi solari sopra le nubi che trascolorano presto verso la notte. Dopo non resta che lo strazio della passione non animata più da nessuna speranza (*Consalvo*). Più che un deviare è un precipitare: verso *Aspasia*, allucinazione che s'addensa da un brulicare di particolari e di nuovo si dissolve, lasciandolo infine libero.

È allora che il « mutamento nel morale » si risolve in una dimensione nuova. Ormai Leopardi si abbandonava perché sapeva di non potersi sfuggire mai più. Era una forza liberata, che avrebbe potuto volgersi anche a mal uso (*Arimane*). Ma invece che alla rivolta romantica, dal « neghittoso immobile giacere » che chiude i versi di *Aspasia* egli saprà sollevarsi alla suprema contemplazione del vero.

Il Bosco, posticipando l'amore per Fanny al tempo napoletano, e facendone un amore nutrito dalla lontananza, lo fraintende proprio nella essenza che ebbe, di amore vero e presente. Quanto alla sua documentabilità, egli crede di avvertirne la rottura dalla lettera del 31 ottobre '35, in cui la Fanny, che quasi mai scrivendo al Ranieri s'era dimenticata di domandar notizie del Leopardi, scrive improvvisamente: « E di Leop. che n'è? io già sono nella sua disgrazia non è vero?, “ ed il grande *amore* si converti in ira ”; ciò mi è accaduto sovente, perché nella filza dei miei adoratori ho avuto certi camorri da far paura; e perché con quelli che non erano in questa categoria non ho potuto mai spogliarmi da quel maledetto, e brutto pensar volgare del quale mi avete sempre accusata ». « Qualcosa di nuovo — commenta il Bosco — è dunque intervenuto da poco nei rapporti tra Fanny e Leopardi ». Altro che se era avvenuto! Era infatti uscita, un mese prima, l'edizione Starita dei *Canti*. Essa conteneva *Aspasia*: « conforto e vendetta » del Leopardi. Non appena conosciuto il libro in Firenze, i commenti non saranno certo mancati. E la Fanny poteva ben sostenere di non esser lei « Aspasia »: d'allora in poi, pochi lo crederanno.

NOTA - Le pagine che precedono furono scritte nell'estate del 1949. Presero l'avvio dalla lettura della Nuova poetica leopardiana di Walter Binni. Da quella fui indotto a rileggere i *Canti*, e in particolare a fissar l'attenzione su quelli dell'amore fiorentino. Sono, come si sa, gli unici, assieme al *Passero solitario*, di cui non possediamo manoscritti, e per conseguenza non si conoscono varianti. Abituati come siamo per gli altri canti leopardiani al soccorso generale della biografia, conosciuta a traverso l'epistolario, e a quello più intimo e pertinente della elaborazione, per i canti « fiorentini » il solo aiuto dell'epistolario — e beninteso delle *Operette coeve* — crea in certo modo un alone oscuro, un contrasto che li fa spiccare più nitidi e intensi. Fu la ragione che mi spinse alla ricostruzione del « romanzo dell'amore fiorentino », un capitolo nella biografia leopardiana certo dei più inquietanti, che solo potrebbero chiarirci, una volta venissero in luce, le lettere di Leopardi a Fanny Targioni-Tozzetti. A queste pagine oggi non mi sento di portar cambiamenti sostanziali, né di aggiungere note a piè di pagina. Nell'estate del '49 conoscevo soltanto le seguenti opere:

GIUSEPPE DE ROBERTIS, *Saggio sul Leopardi* (1937), Vallecchi, Firenze, 1944.

PIERO BIGONGIARI, *L'elaborazione della lirica leopardiana*, Le Monnier, Firenze, 1937.

WALTER BENNI, *Nuova poetica leopardiana*, Sansoni, Firenze, 1947.

UMBERTO BOSCO, *Ricostruzione d'un episodio biografico: Aspasia*, « Humanitas », ottobre 1947, poi in *Titanismo e pietà in Giacomo Leopardi*, Le Monnier, Firenze, 1957.

L'unico aggiornamento utile è stato quello offertomi dai saggi di ANGELO MONTEVERDI — *Frammenti di critica leopardiana*, 2a ed., Edizioni scientifiche italiane, Napoli, 1967 — da dove ho ricavato il suggerimento per l'ipotesi sul « *morceau de poésie superbe* ». Ho letto in seguito i bellissimi studi di EMILIO PERUZZI — *Aspasia*, in « *Vox Romanica* », XVII (1958), 62 ss. — e di LEO SPITZER — *L'Aspasia di Leopardi*, in « *Cultura neolatina* », XXIII (1963), 113 ss. —. Essi mi hanno fatto sentire quanto ormai lontano fosse nel tempo il « biografismo » dal quale mi ero lasciato allora prendere la mano. Tuttavia, dove la biografia presenti dei lati oscuri, penso non sia male tentare di chiarirli: anche per la miglior comprensione della poesia.

A. P.

CARE OMBRE ...

di

Marise Ferro

« Distruttrice di memorie », così mi definì diversi anni fa un amico che aveva l'età che oggi ho raggiunto anch'io. Ero giovane allora, e il fuoco delle passioni mi faceva rifiutare, spesso irridendo, il sentimentalismo (così lo chiamavo, ed ero in errore, si trattava di ben altro) che porta a ricordare il passato, magari rimpiangendolo. Non volevo ricordi, mi pareva che mi togliessero lucidità, che portassero ombra al presente. Proiettata verso l'avvenire andavo avanti senza guardarmi indietro, soprattutto senza soffermarmi sulle cose e sulle persone che erano, secondo me, morte.

Ma la tracotanza della giovinezza non impedisce che viva dentro di noi, anche se non lo vogliamo, proprio ciò che forma la parte meno caduca della nostra esistenza: paesi, colori, sentori, persone, animali, alberi, fiori, acque, al di là dell'infinita gamma delle sensazioni, ciò che oggi non esito a chiamare il paesaggio dell'anima. Paesaggio dell'anima, popolato di figure che il tempo ha posto nella loro giusta dimensione e che sono la nostra vera compagnia, una specie di eternità tutta nostra che ci portiamo nella tomba. A volte è dolce affidarsi alle care ombre...

I colori

Mia nonna amava i colori violenti, il giallo, lo scarlatto, il cobalto, il verde. Li amava, per lo meno, da vecchia. Ero figlia della sua ultima nata

e quando nacqui aveva già cinquantadue anni. Vivevo con lei, poiché ero la nipote prediletta, e credo che la mia vita abbia avuto un inizio felice proprio per quella comunanza con una donna fuori dalle passioni, forte ed audace, piena di autorità e nello stesso tempo di favola.

Era francese ed aveva delle donne francesi la grazia socievole, l'emancipazione delle idee, l'audacia della parola. Era anticonformista ed anticlericale in un tempo in cui per la donna manifestare giudizi e vivere secondo di essi era uno scandalo. Ma siccome era leale e generosa, nel piccolo paese della riviera ligure in cui viveva, era rispettata persino dal parroco al quale non lesinava critiche elargendogli laute elemosine per i poveri. Era di una vivacità di maniere e di parola che mi riempivano di gioia. Non capivo sempre quanto vi era di ardito nelle sue idee, ma me ne impregnavo senza saperlo. Ricordo che una volta disse proprio a me, che avevo nove anni:

— Vedrai come sarà bello quando potrai dire tutto quello che pensi; per ragioni di astuzia femminile lo potrai dire soltanto dopo i cinquant'anni, cioè quando non sarai più donna, ma avrai delle soddisfazioni lo stesso.

Era una corsa a perdifiato verso l'avvenire, ma la frase mi piacque tanto che la ricordai. Era animosa e autoritaria, non soffriva intrusioni e comandava senza cipiglio, ridendo, facendosi obbedire ed amare per il suo riso pronto. Era sanissima di corpo e la sua salute era anche nei pensieri, ch'erano forti, femminili, sì, ma senza scaltrezza, sentimentalismi e secondi fini. Era categorica nel giudicare le persone e quindi aveva poche amicizie poiché viveva in provincia e non era fatta per essa.

Le piacevano le persone belle e giovani, la vecchiaia, che doveva sopportare in se stessa, le faceva orrore. Prima di me aveva amato una nipote bellissima. Era ragazza quando io ero bambina e ne ricordo la figura fragile e perfetta. Piccola, di corpo pieghevole, le carni splendenti su una ossatura solida, aveva un viso dove erano tutte le grazie: occhi neri e soavi, fronte pura, naso diritto, bocca rossa né piccola né grande aperta da un sorriso soave quanto gli occhi, denti candidi, epidermide senza una macchia e così fine che mandava luce. Era sempre vestita di abiti chiari e trasparenti, in lei vi era qualche cosa di arioso, di fuggevole. Apparenza, poiché era una ragazza volitiva e capricciosa, che faceva soltanto ciò che le piaceva.

A diciotto anni si era sposata contro la volontà dei genitori con un nobile decaduto ed al suo matrimonio non aveva voluto nessun parente.

Mia nonna le aveva scritto: « Prima di intraprendere il viaggio di nozze vieni a farmi conoscere il tuo sposo ». Era un'assoluzione e Silvietta lo capì. Arrivò un pomeriggio inoltrato, col marito. Era un giovane impeccabile nelle maniere, rossiccio di capelli, nel suo genere bello. A mia nonna piacque ed anche a me. Ma finita la visita, prima che tornasse alla sua automobile (nuova di zecca, un'audacia per i tempi) mia nonna prese in disparte Silvietta e le disse:

— Non sarai felice, quel giovane compassato, che pure a me non dispiace, non è fatto per te.

Aveva ragione. Due anni dopo Silvietta, con un gesto che allora parve il segno dell'aperta corruzione femminile, lasciò il marito e si rifugiò a Milano per viverci a suo modo. Vi morì, invece, e mia nonna la pianse.

— Era capricciosa e forse sensuale, ma come era bella e come era buona! Ha pagato i suoi errori e non è giusto, era tanto giovane.

Dopo Silvietta, all'infuori di me, non amò altri nipoti. I maschi della famiglia la irritavano.

— Assomigliano ai loro padri, i miei poco simpatici generi; non hanno la nostra maniera indipendente di considerare la vita, sono dei piccoli borghesi, menti strette o, nel migliore dei casi, mediocri snobs di provincia. Non li voglio tra i piedi.

I nipoti maschi non venivano mai in casa di mia nonna, la giudicavano stravagante e quando potevano se la prendevano con me che l'amavo.

— Così piccola e già così furba, mi dicevano, tiri all'eredità.

Non sapevo che cosa fosse, non mi curavo della ricchezza di mia nonna, che del resto sfumò in parte con la prima svalutazione della guerra del 1915.

Era una donna ancora bella a sessant'anni passati, grassa e leggera. Vestiva in maniera vistosa, il nero non entrava nel suo guardaroba. Un giorno — avevo già dodici anni, i miei gusti e le mie idee — me la vidi davanti pronta per uscire con addosso una camicetta di raso giallo. Inorridii e dissi:

— Nonna, non uscirai mica vestita in quel modo?

— Che modo è, per piacere, mademoiselle? (quando era irritata mi chiamava mademoiselle).

— Un modo ridicolo, nessuno porta camicette gialle e soprattutto di raso lucente.

— Nessuno? E va bene, incomincio io.

Uscì imperturbabile, riparando la sua camicetta gialla, che chiamava « garance » dietro l'unico oggetto nero che avesse, un parasole di pizzo chantilly dall'alto volant che svolazzava ad ogni alito di vento.

Dopo la camicetta gialla ne sopportai un'altra azzurra. Mia nonna non si arrendeva, invano le dicevo che alla sua età certi colori non si addicevano, ella mi rispondeva:

— Alla mia età non ci si veste per gli altri, ma per se stessi. Io amo i colori allegri e vivi. Al diavolo il nero, il grigio, il marrone, colori di rinuncia. Io amo il sole, gli alberi, il mare, la forza in tutte le sue espressioni e mi metto addosso colori forti, che mi tengono compagnia.

Io ribattevo, pugnace, cercando di correggere il gusto di mia nonna, ma ero sempre sconfitta. Ed oggi finalmente la capisco. Comperandomi un abito da estate bianco accompagnato da una grande sciarpa di seta giallo oro non fui spaventata dal colore e lo indossai. Mi guardai nello specchio, ebbi una folgorazione, ricordai la camicetta garance di mia nonna e rimasi immobile, attonita. Mai avevo indossato il giallo, mai avevo voluto che entrasse nel mio guardaroba, ed ora avevo comperato un abito finito in giallo e trovavo che mi stava bene. Dopo il piccolo sussulto di orrore su me stessa sorrisi e capii che avrei seguitato a scegliere abiti colorati.

È giusto. Eccomi vecchia, combattiva e forte. Ciò che della vita mi sfugge da un lato entra in me da un altro. Ora amo i colori violenti, appagano la mia vista e qualche cosa di più remoto, di meno spiegabile, proprio il senso vitale o, meglio, l'istinto vitale. I colori violenti mi ricordano le cose che più amo: il sole, le grandi spiagge solitarie al tramonto, i fiori che risplendono trionfali, i prati immensi distesi sotto alberi frondosi, le onde del mare quando si rovesciano blu. I colori violenti mi danno gioia, mi tengono compagnia, le esatte parole che diceva mia nonna cinquanta anni fa.

Le preghiere.

Avevo otto anni quando scoprii, in un angolo della cantina dove, dietro le sottane della cuoca, ero felice di introdurmi per contemplare dei modellini di navi sotto vetro trascurati da mio nonno armatore, due seggi di cuoio e legno di una strana foggia e che mi parvero bellissimi. Corsi da mia nonna e le chiesi che cosa erano. Rispose:

— Sono due inginocchiatoi.

— A che cosa servono?

— A pregare. Dovrebbero essere in chiesa, ma ...

Mia nonna, uscita da una famiglia di miscredenti, entrata in una famiglia di altri miscredenti, non andava in chiesa. Di conseguenza non ci andavo neppure io.

— ... ma? chiesi.

Mia nonna, natura diritta e sincera, era solita rispondere anche quando le domande la mettevano in impaccio. Rispose:

— Ma siccome non andiamo in chiesa, sono in cantina.

— Peccato, mi sembrano bei mobili. E come mai li possiedi se non li usi?

— Pensa, quei due inginocchiatoi sono un regalo di nozze. Uh, gli anni che hanno! Sono bei mobili, di un certo valore, vado a vederli, potrei metterne uno nella camera degli ospiti, l'altro in camera tua, visto che ti piacciono.

Accettai ed ebbi un bellissimo inginocchiatoio di cuoio di Cordova ai piedi del mio letto. La prima cosa che feci fu quella di inginocchiarmi, poi volli pregare, ma non sapevo nessuna preghiera.

Era al servizio di mia nonna in qualità più di confidente che di cameriera una ragazza di trent'anni che si chiamava Pellegrina e che aveva una figlia naturale. Mia nonna dieci anni prima aveva assunto Pellegrina senza sapere ch'era incinta e di chissà chi. Quando la ragazza capì che non poteva più nascondere la sua maternità, andò da mia nonna in lagrime, le confessò tutto e le disse di scacciarla. Mia nonna rispose:

— Chi ti vuole scacciare, stupida, proprio adesso che hai bisogno di assistenza?

Si tenne la ragazza e la bambina, ch'era cresciuta con me e ch'era la mia unica compagna di giochi.

Pellegrina e sua figlia Teresa tutte le sere mi accompagnavano a letto. Era l'ora più bella della giornata. Pellegrina dopo che mi ero coricata prendeva Teresa in braccio e incominciava a raccontare le favole. Mi era dolce addormentarmi al suono della sua voce, intravedendo fra le palpebre che si chiudevano le treccine bionde di Teresa pendule lungo le sue guance un po' smunte. La sera che mi inginocchiai mi rivolsi a Pellegrina e le dissi:

— Dovrei dire una preghiera, insegnamela.

Pellegrina, che per devozione verso mia nonna ne aveva bevuto le idee e seguito le abitudini, mi guardò stupita e rispose:

— Io non so preggiere.

Intervenne Teresa, seria:

— Le so io, adesso le insegno a Marise, poi a te, mamma.

Fu così che, una per sera, imparai l'Ave Maria, il Pater Noster, il Credo e persino il Mea Culpa. Teresa, chinando il viso fra le treccine bionde, chiudeva gli occhi e mi insegnava a pregare. Pellegrina giungeva le mani e le sue labbra si muovevano seguendo le nostre. Era un coro solenne e sommesso che agiva sul mio spirito e mi faceva dimenticare di chiedere a Pellegrina la favola. Non mi coricavo, del resto, rimanevo inginocchiata sul cuoio di Cordova e quando avevo finito le preghiere cascavo dal sonno. Pellegrina mi portava di peso a letto, mi rimboccava le coperte, mi baciava prima di spegnere la luce. Per un oscuro istinto tenevo segreta a mia nonna la mia iniziazione. Pellegrina e Teresa, anche, tacevano.

Ma un giorno — era primavera, giocavo in giardino con Teresa, il vento correva veloce fra i gelsomini fioriti — Teresa ebbe uno svenimento. Tutto di un tratto si fermò di botto, guardò un cespuglio, sbiancò in viso e cadde lentamente, con dolcezza, al mio fianco. Gridai. Accorsero mia nonna e Pellegrina. Teresa venne portata in casa, adagiata su un divano, fatta rinvenire. Quando aprì gli occhi celesti come porcellana, ci guardò smarrita e scoppiò in pianto.

— Che cos'hai? chiese mia nonna, che cosa ti senti, hai male in qualche posto?

La bambina non riusciva a parlare, guardava il viso di mia nonna fra le lagrime che le rigavano le guance, ma la sua espressione era vaga, come se guardasse al di là delle cose presenti. A fatica, dopo molte insistenze di mia nonna, sillabò:

— Non ho niente, non ho male da nessuna parte.

— Sei svenuta, devi pure avere sentito qualche cosa. Oppure visto ...

Teresa trasalì, il suo bell'occhio celeste si fece scuro. Mia nonna insistette:

— Sì, certamente hai visto qualche cosa che ti ha fatto paura.

— Paura? disse Teresa, decisa, oh, no, nessuna paura ...

— Allora di' che cosa hai visto: qualche fiore sconosciuto, un insetto mostruoso ...

— No, no, né fiori né bestie.

— Che cosa, allora? Insomma, devi dire che cosa hai visto.

Teresa esitò, le sue labbra si dischiusero in un sorriso ed abbassando le palpebre disse, felice:

— Ho visto la Madonna.

Mia nonna si irritò di colpo:

— La Madonna! Nessuno vede la Madonna che è, dicono, in cielo. E come fai, tu, a vedere la Madonna se neanche ne conosci l'immagine?

— Questo lo dice lei signora Leontina, esclamò veemente Teresa. Io conosco l'immagine della Madonna, è bella, vestita di un lungo manto bianco e azzurro.

— Dove l'hai vista? Tua madre non ti porta mai in chiesa, ch'io sappia, vero Pellegrina?

— Mai, signora.

— Vedi, dunque, non puoi avere visto la Madonna, te la sei immaginata e le dai quel nome per chissà quale stupida ragione.

Teresa sussurrò:

— Io vado in chiesa quando la mamma lavora ed ho anche due bei libri di preghiere che mi ha dato il signor parroco. Conosco la Madonna e l'ho vista.

Mia nonna perse la pazienza e disse:

— Questa bambina è ammalata, bisogna chiamare il medico.

Fu chiamato il medico, ch'era anche amico di famiglia ed uomo di finissimo acume. Assistetti al dialogo con mia nonna, che allora non capii bene. Ella entrò subito in argomento:

— La figlia di Pellegrina ieri ha avuto uno svenimento; si è ripresa piangendo ed ha detto di avere visto la Madonna. Certamente soffre di anemia, di qualche disfunzione, la visiti, dottore.

Il dottore visitò accuratamente Teresa e proclamò:

— La bambina non ha niente, è robusta, per nulla anemica.

— Allora è una visionaria, che è peggio. Le curi i nervi, dottore.

— Non le sembra, signora Leontina, d'essere sommaria nel giudicare? In lei, mi permetta di dirlo, c'è l'ottusità dell'eretico. Teresa è una natura sensibile, forse mistica (tenga presente che non ne conosciamo il padre, chissà quale ereditarietà è in lei), che ha bisogno di fede. In questa casa nessuno le ha mai parlato di ciò che oscuramente desidera conoscere ed amare. Va in chiesa di nascosto, come se commettesse una colpa, ha paura di un castigo suo o della madre, il suo segreto le pesa, la tiene in uno stato di ansietà. Ha avuto un'allucinazione, certo, ma che ha tradito il suo bisogno profondo. Per guarirla conviene fare una cosa sola: portarla in chiesa, permetterle di seguire fiduciosa il suo istinto. Del resto, visto che se ne presenta l'occasione, non le sembra di prendersi un arbitrio fuori delle sue responsabilità tenendo lontana anche sua nipote da ciò che è ancora il cardine della nostra società? Lasci che le bambine preghino, si accostino ai sacramenti; quando saranno grandi, col proprio giudizio decideranno se seguire la fede o dimenticarla, come fa lei.

Il medico parlò ancora a lungo e mia nonna lo ascoltò compunta. Alla fine disse:

— In me c'è l'ottusità dell'eretico, va bene, ma anche le generosità dell'eretico, perciò da domani mando le due bambine in chiesa e prego il parroco di occuparsi della loro educazione religiosa. Vedremo che frutti darà.

Accompagnate da Pellegrina, la quale aveva un biglietto della nonna da consegnare al parroco, Teresa ed io andammo in chiesa. Teresa, natura mistica, come giustamente aveva capito il medico, ebbe gioie e commozioni profonde; io, che assomigliavo per non so quali oscuri sedimenti dell'ereditarietà alla nonna decisi una cosa: fare trasportare gli inginocchiatoi nella navata principale ed usarli tutte le domeniche. Ma non vi riuscii. L'odore

dell'incenso mi dava fastidio e più ancora le prediche paesane del parroco. Imparai tutte le preghiere, ma le dicevo da sola, in casa. Gli inginocchiatoi furono usati da Teresa e da Pellegrina.

I traslochi.

Mia madre era una donna che non amava viaggiare ma irrequieta ed attiva. Non si affezionava alle città e alle case, desiderava sempre mutare. Non potendo mutare sostanzialmente la sua vita (ed era ciò che desiderava) mutava abitazione. Negli ultimi dieci anni della sua vita, nella cittadina ligure dove volle finire i suoi giorni, cambiò appartamento sei volte. Il trasloco le dava un senso di durata, le sembrava di costruire, invece di distruggere, i suoi giorni. Non che ci tenesse a vivere, era una donna saggia e d'estremo equilibrio, che non aveva paura della morte, ma non riusciva a vincere un lato irruente della sua indole: la vitalità che l'aveva resa, tutta la vita, una donna di grande coraggio e di fondo avventuroso.

In questo, forse, riaffiorava l'atavismo, poiché era uscita da una schiatta di marinai che avevano corso, quando non era facile, tutti i mari. « Matelò » era chiamato mio nonno, suo padre, e le figlie « mateloire » con uno sgarro alla parola francese dei più gradevoli. Mia madre era una mateloira costretta alla terra ferma e spesso le bruciava sotto i piedi. Il mare fu la sua attrazione per tutta la vita, fino a poche ore prima di morire poiché, guardando la macchia azzurra che traspariva oltre i vetri della finestra, disse:

— Vorrei andare verso il mare, oggi.

Vi andò, dopo sei mesi di letto, sola, con dolcezza, poiché spirò nel sonno e forse, su quelle rive ch'io non oso rivedere, la sua ombra vaga ancora, leggera ...

Il penultimo trasloco di mia madre la portò, dato che si voleva provvisoria, in una casa ammobiliata. Era una villa dei primi anni del secolo, con un giardino ed ampie terrazze dove si era messa subito a coltivare, lei che da giovane non aveva mai toccato un vaso con dentro della terra, gerani, clivie e malvarose. Le stanze erano ammobiliate con il gusto ricco e borghese dei primi anni del secolo; il salotto aveva mobili laccati di bianco e filettati d'oro in stile liberty che non piacevano a mia madre. Le dava fastidio soprattutto una grande vetrina coi vetri molati e curvilinei in cui non poteva

mettere ciò che avrebbe desiderato: i libri. Si decise in pochi minuti e telefonò al padrone di casa, che abitava il piano terreno:

— Conte, la vetrina del salotto non mi serve, potrebbe anche essere rotta dalle maldestre cameriere e sarebbe un guaio: le è di disturbo riprendersela?

Il padrone di casa, ch'era un gentiluomo pieno di affabilità, accondiscese e la vetrina uscì di casa. L'indomani mattina mia madre mi svegliò entrando nella mia camera, cosa che non faceva mai, per dirmi:

— Una delle cose ragionevoli dell'arredamento moderno, che in tante altre è bruttissimo, è l'avere abolito le alte pediere ai letti. Non riesco a dormire tranquilla in un letto che mi impedisce di vedere quello che ho di fronte. Bisogna abolire le pediere ai letti di questa casa.

— A tutti?

— Visto che la togliamo al mio perché mi turba il sonno, togliamola anche agli altri, le stanze saranno più belle.

— E il padrone di casa?

— Lascia fare a me.

Verso le undici, bella come riusciva ancora ad essere a settanta anni passati, con la sciarpa di chiffon rosa annodata a fiocco sotto il mento, mia madre scese dal padrone di casa. Dalla terrazza la vidi in giardino, seduta sotto un albero dai mille fiori lilla, in amabile conversazione col conte G. Rimase giù più di un'ora e tornò in casa animata, rosea in viso:

— Il conte G. è il più amabile dei padroni di casa: oggi stesso mi manda il falegname a togliere le pediere ai letti e ad assestarli, che crollerebbero ...

— Come hai fatto a convincerlo?

— Sai, abbiamo la stessa età, ho fatto un poco la civetta.

E rise, con il suo riso inimitabile, ch'era rimasto giovane come i suoi occhi dalle iridi d'oro. I letti presero un aspetto moderno, ma mia madre non era ancora contenta:

— Le poltrone del soggiorno sono di un bel velluto di Utreckt, ma vecchio e sbiadito. Oggi esco, vado a comperare della crétonne e le ricopro.

— Le farai ricoprire dal tappezziere, vuoi dire.

— No, io stessa, faccio le « housses ».

Tacqui, conoscevo mia madre. In due giorni, comperata la crétonne, fece le fodere, rifinite da cordonature e da volants, a tutte le poltrone. Poi guardò le tende delle finestre e disse:

— Forse è meglio cambiare anche le tende; tessuto di naiton, bene inteso, invece di questo «plumetis» che è bello ma che bisogna stirare inamidato.

Comperò il tulle di naiton e fece le tende alle finestre, lavorando alacre, curva sulla macchina da cucire. E, applicate le tende, finalmente esclamò:

— Ho trasformato la casa, adesso è abitabile. Manca un particolare importante ma non oso chiedere la modifica al conte G.

— Che modifica vorresti ancora fare?

— Tagliare le gambe ai tavolini da salotto: quello bianco in stile liberty e quello di noce sono alti, il gusto di settanta anni fa, non li posso vedere.

— Non credo che il padrone di casa ti concederà ancora questo, mamma.

— Non lo credo neppure io.

Pensai si fosse rassegnata alle gambe alte dei tavoli, ma un giorno rincasando li trovai tutti e due abbassati di quaranta centimetri. Non mi lasciò parlare, esclamò:

— Di' subito che stanno meglio, salta agli occhi.

— Sì, stanno bene. Hai convinto il padrone di casa facendo la civetta un'altra volta?

— No, sarebbe stato sconveniente. Ho chiamato un falegnamino di mia fiducia e gli ho fatto segare le gambe ai tavoli.

— Oh, mamma, come te la caverai col padrone? gli distruggi la casa!

— Ti sbagli, gliela abbellisco.

Questa era mia madre, irrequieta, estrosa, simpatica, così bella nel sorriso, nella voce, che nessuno le resisteva. Neppure il padrone di casa, il quale, invitato da lei a prendere una tazza di tè e nello stesso tempo a visitare l'appartamento rinnovato, esclamò:

— È una trasformazione fatata, lei ha reso moderna, accogliente, la mia vecchia casa —; e non si accorse che i tavolini del salotto erano rimpiccioliti.

Il penultimo trasloco di mia madre... Non parlerò dell'ultimo, non potrei, fu quello che le fece dire: « In questa casa, che mi piace tanto e dove vorrei vivere a lungo, io morirò », ma mentre compio anch'io forse il mio ultimo trasloco non faccio altro che rivederla e il dialogo con lei è così intimo, così completo che non finisce neppure la notte; in sogno seguito a dirle, a dirle...

POESIE

di

Fernanda Romagnoli

RITRATTO

*Che vuoi da me, ritratto, ardente viso,
pupilla come l'ape del mattino,
guancia che sottilmente sulla tempia
sfuma in sorriso? Mi torturi invano
col tuo splendore. Nulla che si compia
rimane intatto: a renderti divino
era l'attesa. E questo volto umano
che m'affronta ogni sera dallo specchio,
ogni sera più nudo, prosciugato
sulle crepe dell'anima: io l'accetto.*

*Dunque perché il tuo palpito mi strazia?
Che vuoi da me, ritratto
di quand'ero ragazza?*

STIMMATA

*Qui dunque fui bambina. Alla marina
crescevo accanto: l'anima digiuna
d'ogni perché — famelica altrettanto.
Gigli ad oriente, la riva era una spada.
Stupendo sacrilegio imporvi un segno
— l'arco del piede —, premere col viso
la freschezza deposta dalla luna.
Il mare straripava nel sereno
a livello dei cigli. Ah, la bellezza
che pativo, non mia, che mia stringevo
in quel primo singhiozzo di creatura
che s'arrende all'immenso — era già il pegno,
la stimmata che in me sfolgora e dura.*

PALCO VUOTO

*Sospinta a recitare —
avevo in mente una diversa parte.
Nel programma scordavano il mio nome.
Le mie quattro parole, del resto,
non supponevano un'arte.
Poi sospinta al proscenio — nel cascame
dell'altrui gloria. Le risa delle luci,
gli applausi fitti come bosco in fiamme
non erano per me.
Fra le quinte e la polvere, felice,
me ne stavo in disparte
fissando in alto, oltre la gente — attenta
a un vuoto parapetto di velluto,
al buio dietro, all'ombra di quel Re
che mai nessuno ha veduto.*

QUANTO

*Quanto resisterà la rosa incinta
nei suoi petali, gonfi di segnali —
o quanto ardita farà fronte al vento
la falange dell'erba, con pugnali
di papaveri pronti fra le dita —
o quanto manca al segno cui m'è dato
giungere (batte ancora ogni ferita,
cuore sesso intelletto)... Sigillato
nella Natura è il Verbo. E il poco suono
che se ne ascolta è il canto che ci sale
in gola, a dissipare la paura.*

BILANCIA

*E più spesso la notte, quando scorre
senza difesa il rivolo dell'anima,
ecco — si leva un vento
fuori stagione, come questo in sonno
sento baciare i muri della casa,
fra bisbigli di nidi e di fogliami
già trapassati: e invasa mi sorprende
di fantasmi d'amore, con ludibrio
e gaudio insostenibile. Ché ormai
già l'autunno s'appresta
e la rondine già scruta la rotta.
E pende fra uno sciame alto di stelle
dall'abisso notturno la Bilancia:
sopra il vivere mio lucida, esatta,
non turbata da venti, in equilibrio
fra il cielo già trascorso e quel che resta.*

AL MIO CORPO

*Povero corpo, e sempre
sei campo di battaglia.
Senza riguardo, senza pietà s'accalcano
su te a scontrarsi strane compagnie,
rissose armate al soldo
di più padroni, giù d'ogni confine.*

*E i tuoi covoni già volano in paglia;
il fiume si fa bruno
dalle fonti, imbevibile; i tuoi frutti
còlti prima del caldo. Sventurato!
Coi tuoi conti da rendere! — Alla fine
ti lasceranno terra di nessuno:
polvere e cielo smisurato, in saldo.*

INCENDIO

*Adesso, che distendersi dovrebbe,
terra già quasi tutta vendemmiata,
e guardare i giardini
come una vecchia casa — alla finestra:
adesso l'anima mia cova in sordina
questo fermento, questo feroce canto.
Come scoppia un incendio giù in cantina,
dalla povera lampada che avvampa
nel proprio schianto... Per le scale in fretta
con mille piccoli piedi, sui tappeti
ballando, le pareti infiocchettando.
Veli da culle, lampi dagli specchi.
La punta della fiamma sfenda il tetto,
trebbia la notte, quasi gli astri tocca.*

*Anima, e poi? Cessato l'alleluia:
più nulla in cui bruciare: ma fantasmi
di cenere, barbaglio che si sfiocca
in un'ultima scheggia, in un capello.
Anima, questo vuoi? — Risponde: Accetto.*

BEVITORE

*Coraggio, ormai si deve
leggere in fondo al vino.
In guadagno ed in perdita, fu vano
consumare registri di speranze.
Una sola moneta mi fu data,
da spremere tesoro ed usufrutto;
ed a scadenza breve. Ma talento
non ebbi, per commercio e per usura.
Pagherò il mio bicchiere
con l'anima, con quest'unica moneta
— creduta d'oro! — Divenuta oscura
dalla tasca al sudore della mano.
Consunta nello stampo,
butterata nel volto. Avrò vergogna
di gettarla sul banco in pagamento,
l'ora della chiusura.*

REO DI MORTE

*Delirassi, chiudetemi la bocca.
Non credete, chiamassi un nome in sogno.
Soprattutto, negli occhi non guardatemi.*

*Ché incatenato, lacero, alla gogna
degli aguzzini (Indietro! Non si tocca!
Solo al capestro spetterà l'onore!) —
qui dalla spia degli occhi miei sorridervi
voi lo vedreste, alla sua sorte, al boia.
Come a un oltraggio stupireste: niente
dell'atteso spettacolo. Un amore
reo di morte — innocente.*

TIRATE LE SOMME

*Tirate le somme, non oso
muover lamenti. Dalla vita colsi:
un amore impossibile; uno sposo
giusto, a suo modo — avvinta alla cordata
sempre seconda, il rischio
più suo: soltanto sua però la vetta —.
E pazienza. Una figlia ebbi, un'ardita
piccola rosa che già fugge e assalta
la sua scala di spine, troppo in fretta
(così pare al mio cuore). Abituata,
con i miei tanti sogni a ragionare
(ch'essi soli da me non vanno via):
davanti alla porta chi passa
può sentirmi in serena compagnia.*

LA TRIADE DEL 1770

Hölderlin Hegel Beethoven

di

Giorgio Vigolo

Euch alten Freunden droben, unsterbliches
Gestirn, euch frag ich, Helden!...
Hölderlin

« O antichi amici, lassù, immortale costellazione! ». Così comincia una ode di Hölderlin, intitolata « I Dioscuri ». Ma oggi quei primi versi acquistano per noi un nuovo, attuale significato. È la triade di Hölderlin, Hegel e Beethoven, tutti e tre nati nel 1770, che sembra di vedere sorgere allora come gremita costellazione nel cielo dell'Europa. Il bicentenario delle loro nascite, al di sopra di ogni convenzionale celebrazione, potrebbe forse proporre l'occasione di pensare insieme le personalità di questa triade poetico-filosofico-musicale e quasi tentare di vederne l'alta figura stellare nei rapporti che le collegano nel fondo sostanziale di un'unica cultura lacerata da contraddizioni, e nelle diversità e contrapposizioni che le separarono o addirittura isolarono per lo stesso divergere dei massimi motivi interni di quella cultura e cioè di poesia, filosofia e musica. Ognuno di queste tendeva nelle singole personalità a porsi come egemone, essendo, tanto Hölderlin, quanto Hegel, quanto Beethoven, portatori di una convinzione assoluta sulla preminenza della propria attività sulle altre. Beethoven riteneva che nella musica si palesasse la più alta rivelazione attraverso il conflitto tematico dei due principii opposti, al di là, quindi, e al di sopra della filosofia e forse anche della poesia, di cui peraltro alimentò e infuocò sempre il suo comporre, restando fra tutti i musicisti indubbiamente il più poeta.

Hölderlin a sua volta sentiva con rapimento giovanneo il valore della Parola poetica in cui tutto il pensare filosofico e il ritmo musicale trovano

il loro culmine nella Identità della Ispirazione e nella Armonica Contrapposizione: e sebbene musicalissimo e più che esperto in vari strumenti, aveva quasi in sospetto la musica separata dalla poesia.

Hegel infine, dopo il giovanile entusiastico sodalizio con Hölderlin, da cui aveva ricevuto la vera « iniziazione » al suo futuro Idealismo (e non per nulla gli dedicò poi l'appassionata poesia « Eleusys ») si dimenticò del poeta folle, rimasto solo nella torre del falegname sul Neckar e più dimenticò la sua Poesia; mentre sulla cattedra universitaria di Berlino, sempre più recludendosi nel mirabile diamante del suo sistema, preannunziava la morte dell'arte, superata dal panlogismo del concetto puro; e nelle sue « Lezioni di Estetica » ignorava tanto la poesia di Hölderlin, quanto la musica del già celeberrimo Beethoven.

Come si vede, nonostante le sue antitesi e divergenze, dove già operava la « terribile potenza del Negativo », la nostra triade sembra più o meno direttamente configurarsi sotto la costellazione della Dialettica. Il ritmo dialettico è il vero nume presente tanto nella sintesi degli opposti hegeliana, quanto nella opposizione tematica della forma-sonata, così fondamentale in Beethoven, ma non meno fondamentale e diremmo originaria nella poetica di Hölderlin. Il nucleo dell'Idealismo di Schelling e di Hegel era già implicito nella intuizione del poeta che giovanetto si trovò con i due filosofi (coetaneo Hegel, di cinque anni più giovane Schelling) nello stesso seminario teologico di Tubinga, e su essi esercitò il più profondo e formativo influsso. Ma di tale determinante impronta del poeta sulla futura filosofia idealistica, per cui giustamente si potrebbe dire: *Hölderlin qui genuit Hegel*, si è sempre stentato o lesinato il riconoscimento, per quella pregiudiziale diffidenza e sottovalutazione che di solito inficia in filosofi e storici della filosofia la considerazione del rapporto con la poesia. Problema fondamentale eppure sempre falsamente impostato da filosofi e da poeti (quando i poeti non si chiamarono Lucrezio, Alighieri, Bruno, Campanella, Schiller, e altri ancora) nei quali il Poetico sussume il Noetico e il Logico come suoi organi, come articolazioni del suo linguaggio, e la filosofia, viene, diciamo così strumentalizzata dalla poesia.

L'esempio di Hölderlin resta in proposito il più istruttivo, poiché

infiniti elementi depongono a favore della tesi che sia stato lui l'autore di quel primo « piano del sistema idealistico » che si trovò poi, trascritto di mano di Hegel, ma si discuterà sempre, quanto sterilmente, se ne fosse autore lo Schelling o non piuttosto lo stesso Hölderlin, come del resto ha sostenuto W. Böhm nel suo saggio su « Hölderlin, autore del più antico piano sistematico dell'idealismo tedesco ». Anche il Rosenkranz propendeva per la stessa convinzione quando affermava nella sua « Vita di Hegel »: « Io vedo Hölderlin come il profeta che primo annunciò fra gli studenti di Tubinga lo *Sturm und Drang* dello Spirito verso la totalità e l'unità. Era la prefazione poetica a Schelling e a Hegel ». Ammissioni, come si vede, sempre fatte con un certo timore di non concedere troppo al poeta o di togliere qualche cosa all'indiscussa maggiore età dei filosofi rispetto alla minore età dei poeti, intuitivi sì, ma intellettualmente minori. Ma qui la questione non era tanto di stabilire chi fosse stato materialmente l'estensore del « primo piano del sistema idealistico », chi per primo lo avesse scritto o trascritto, quanto di mettere in luce e con tutta l'importanza che mai gli è stata riconosciuta il grande fatto che il poeta Hölderlin lo aveva per primo pensato; e che non di una « prefazione poetica » si doveva parlare (dove l'aggettivo « poetica » aveva tutta l'aria di una delimitazione riduttiva), bensì di una Poetica (questa volta con valore di sostantivo), dove la poesia « come fondamento » era posta alla base del sistema. In altri termini l'Idealismo aveva avuto la sua piena legittimità (senza quella prevaricazione logica per cui un Kant in sede rigorosamente filosofica poteva dal punto di vista della sua Critica a buon diritto contestarlo) solo come una *Weltanschauung* lirico-cosmica in cui l'Io, nella esaltazione e nell'indimento dello stato poetico, tornava a identificarsi con l'attività e la creazione originaria, perdendo però tale condizione quando ritornava sul piano razionale.

In questo senso si deve riconoscere che Hölderlin concepì un autonomo Idealismo Poetico, con un suo ritmo liricamente dialettico e una mediazione di opposti le cui antitesi tragicamente sofferte conciliava in supreme soluzioni calme, come nella sacra sobrietà dell'acqua in cui i suoi cigni soavi ed ebbri di baci tuffavano il capo: soluzione suprema in cui la vertiginosa, frenetica dialettica della sua stessa vita e della sua poesia troverà la sua pace, il suo

superamento nella diafana semplicità delle sue ultime liriche. Tale il conflitto nella tragedia di *Empedokles*, placato nel cratere sacrificale dell'Etna come in fiammeggiante sintesi di opposti; tale la conciliazione della Notte col Giorno nella grande elegia *Brot und Wein* (dove, peraltro, la fuga degli dei nell'alto, il trasporsi della felicità nascostasi nella trascendenza anticipò la hegeliana « coscienza infelice » della « Fenomenologia dello Spirito »); tale infine è il polso alterno della poesia di Hölderlin, la quale si configura nelle sue liriche come un contrasto di temi in cui gli opposti finiscono beethovenianamente col conciliarsi in soluzioni quiete. Diotima, per esempio, l'eroina dell'*Hyperion*, ricorda all'amato come una sera, sostando sul ponte dopo un violento uragano, vedessero sotto di loro scrosciare fulmineo dalla montagna un torrente rosseggiante, mentre lì accanto la foresta verdeggiava in pace e le foglie dei faggi si muovevano appena. « Ci faceva così bene che quel verde, colmo di anima, non fuggisse via anch'esso come il torrente, e che la bella primavera, così calma, stesse ferma per noi come un uccello mansueto ». « In questo — aggiunge Hyperion — io la riconosco, l'Anima della Natura, in questo fuoco silenzioso, in questo soffermarsi della sua fuga potente ».

Tale tessitura dialettica è costante nelle composizioni holderliniane, e uno dei suoi più esemplari paradigmi mi pare di scorgere nella celebre ode « Heidelberg ». Essa comincia liricamente con una simile sosta contemplativa su un ponte, che in questo caso è sul fiume Neckar; il poeta sente questo momento di indugio, come un incantesimo, gli sembra anzi che gli dei lo abbiano magato e come legato sul ponte a guardare lontano verso i monti dell'Odenwald. Ma all'indugio propriamente lirico-estatico dell'inizio, si oppone la visione ansiosa, « triste e ilare » del fiume che impersona il dramma d'un destino; non più l'evasione del guardare lontano, bensì la vita che segue il suo corso fatale, che anela anzi al dileguare. Il giovane fiume trattenuto invano dagli sguardi seguaci e amorosi delle rive fiorite, tutte intente alla sua bellezza, « si scaglia nei flutti del tempo, per trapassare amando ». E non lo vediamo più. Al suo posto, come evocata da questo tendere alla catastrofe, sorge ora, a piombo sulla vallata, la rocca gigantesca, spaccata dalle folgori. È una enorme massa immobile in cui la fluidità fuggente del fiume, cioè del Divenire, è come fissata dalla morte. Sul castello decrepito scrosciano, simili

al canto degli usignoli, sul cieco Edipo a Colono, gli arbusti e l'edera verdeggiante. Così l'ode contempera i suoi temi avversi per risolvere e modulare di nuovo nella contemplazione lirica, in una suprema dolcezza e pace raggiunta attraverso la morte; e si spegne in accordi lievissimi e consolati, di profumi e di fiori, nel ritrovato limite umano delle « straducce gaie che fra odorosi giardini dormono ». Ciò mi fa pensare anche al finale dell'*Hyperion* (ultima lettera) in cui il poeta, al termine di quella tragica vicenda della guerra di Grecia, dice di sé che « la Natura lo aveva sepolto nella sua pace, come uno che muore santificato » (*wie einen Heiligsterbenden*).

Questo rientrare nella misura, nel limite, dopo le antitesi tematiche, con un punto d'organo e dei veri e propri finali in maggiore, si ritroverà poi ampliato e quasi sinfonizzato, nelle Elegie e nei grandi inni *Il Reno*, *Patmos*, ecc. È la quieta soluzione del suo processo dialettico che, dalla negazione tragica del momento individuale, risale alla più alta affermazione nella vita totale, e, nel giubilante sentimento della totalità, riassorbe e trasfigura gaudiosamente il dileguare dell'individuo. Il tono lirico dell'inizio ritorna nella soluzione finale come potenziato e sublimato; e ritrova se stesso in una più alta dolcezza e pace, che è quasi mistico inebbrimento nel grande accordo maggiore dell'Intiero, dell'Uno-Tutto, dell'*En kai pan* (motto che Hölderlin aveva scritto come suo simbolo nell'album dei ricordi di Hegel, già nel 1798). In quest'ultima pace il Divenire dilegua a sua volta e rifluisce nell'Essere, il Divenire è tolto e si ha il dileguare del dileguare, secondo le parole di Hegel, che in un passo del 1° Libro della sua « Scienza della Logica » sembra avere formulata l'essenza stessa della poetica holderliniana. « Il Divenire — egli scrive — è una sfrenata inquietudine che precipita in un risultato quieto ». Lo stesso Goethe che pure fu così incomprensivo e avaro di riconoscimenti con Hölderlin, aveva scritto la stessa cosa a Schiller, su due liriche del giovane poeta, esponendo il suo giudizio quasi con le medesime parole di Hegel: « Queste due poesie esprimono entrambe una dolce tensione che si risolve in una misura sobria ». Esattamente detto. Il gusto di Hölderlin tende costantemente all'equilibrio delle tensioni, a una « fluidità dialettica » di rapporti tonali, alle soluzioni in « pianissimo ». Egli rifugge da ogni

violenza verbale, da chiassosi o coloriti aggettivi, per attenersi alla sobria misura di una lingua semplice e spoglia, di incomparabile purezza e levità; ed ha una musica, una dolcezza senza peso di consonanti, quale la lingua tedesca non aveva forse mai conosciuto prima di Hölderlin.

Ma a proposito di musica, resterebbe ora da vedere l'affinità che il poeta può avere avuto con il coetaneo Beethoven, non perché si siano conosciuti o l'uno abbia saputo nulla dell'altro, ma per la profonda e specifica musicalità del poeta, che fa di lui uno di quegli esseri che Nietzsche avrebbe chiamato «parenti stretti della musica». Hölderlin infatti suonava con maestria parecchi strumenti, oltre ad avere una bella voce tenorile; e un altro suo compagno di studi, Philipp Joseph Rehfuß, ben noto come italianizzante appassionato e traduttore di Alfieri e di Cuoco, racconta nei suoi ricordi che nei concerti del collegio Hölderlin era primo violino. «L'ovale regolare del viso, l'espressione dolce dei suoi lineamenti, e la vita superiore che si esprimeva incontestabilmente da tutto il suo essere, mi sono sempre rimasti presenti. Lo vedo ancora, col violino in mano, chinare la testa verso di me per darmi le *entrées*». Si sa inoltre che nel periodo del suo amore con Suzette Gontard (Diotima), nella cui casa visse due anni a Francoforte, gran parte della giornata era dedicata alla musica che facevano insieme. «Non ci volle molto tempo — scrive il poeta svevo Waiblinger — perché il tenero canto di Hölderlin, il suo flauto, il suo liuto, e le sue musiche al pianoforte infiammassero quella donna immaginativa in grado supremo».

Ma quali musiche suonò Hölderlin? Qui sta il problema, reso oscurissimo dal silenzio assoluto che il poeta, tanto nelle sue opere, quanto nelle sue lettere ha sempre mantenuto sulla musica, fino a non nominare mai o una volta sola la parola *Musik*, né tanto meno fare riferimento a composizioni o ad autori. Problema che non mi risulta sfiorato né tanto meno risolto, pure nella sterminata fioritura di studi hölderliniani che si è avuta nel nostro secolo. Si sa tuttavia che nel lungo periodo della sua follia durato circa quarant'anni e cioè fino al 1843, in cui morì, Hölderlin continuò sempre a suonare. Bettina Brentano, l'entusiastica ammiratrice di Beethoven, andò a visitare Hölderlin nella torre sul Neckar dove era affidato al falegname

Zimmer e lo sentì suonare. Non si può dunque escludere, in modo assoluto, che fra le molte musiche suonate, specie con Diotima negli anni di Francoforte (1796-'98), quando molte opere di Beethoven e la stessa Sonata Patetica già circolavano, qualcuna di queste possa essere arrivata sul leggio o all'orecchio di Hölderlin.

Nessuna prova ci documenta invece che Beethoven abbia avuto notizia di Hölderlin o rapporti con Hegel. Peraltro una sia pure indiretta ispirazione hegeliana si può riconoscere indubbiamente in quel passo arcinoto dei « Quaderni di conversazione » dove Beethoven esprime chiara coscienza di una dialettica della forma-sonata. Parla infatti, con molto decisa persuasione, della antitesi di due opposti, del principio che implora e del principio che resiste, aggiungendo che dal loro « perenne conflitto nasce, come nella vita, l'unità vivente della forma musicale ». Ma, nonostante la incontestabile consapevolezza dialettica di Beethoven su questo punto, un qualsiasi rapporto con Hegel che del pensiero dialettico era in quei medesimi anni il più significativo vessillifero, pare sia completamente mancato, non senza forse una certa ostilità del filosofo verso il musicista.

Tutto fa ritenere che, sebbene vissuti nello stesso periodo e pervenuti negli stessi anni al culmine della loro celebrità Beethoven a Vienna, Hegel a Berlino si siano ignorati. Il grande sinfonista era già allora molto eseguito o ammirato, eppure non una parola fa Hegel sulla musica di lui; e qui il suo silenzio comincia a pesare, carico forse di elettricità negativa, poiché Hegel era bene al corrente della musica del suo tempo. Tutti sanno, anzi, che nelle sue « Lezioni di Estetica » una parte piuttosto ampia e tutt'altro che trascurabile è dedicata alla Musica. Molti musicisti sono nominati, non esclusi Mozart, Haydn e Rossini. Anche di Bach fa menzione e delle sue « Passioni » che aveva evidentemente conosciute nelle esecuzioni berlinesi. Il silenzio su Beethoven non può pertanto essere casuale, bensì voluto e intenzionato da un non improbabile dissenso di natura non solo estetica. Gli ideali musicali di Hegel si rifanno a un gusto di restaurazione classicheggiante e a quel conservatorismo che si andò sempre più accentuando in lui dopo la « Filosofia del Diritto », nel periodo berlinese. La figura ribelle

di Beethoven e il suo Dionisiaco non dovevano riuscire troppo simpatici a uno Hegel di tal fatta. Scriveva infatti nelle citate « Lezioni » e sembra quasi che polemizzi con Beethoven senza nominarlo: « La musica deve soddisfare all'esigenza dello spirito che vuole frenare i sentimenti e la loro espressione entro certi limiti e non degenerare in un tumulto orgiastico (*zum bacchantischen Toben*) e turbinoso delle passioni, per conservare la libertà di una felice effusione tanto nel trionfo della gioia che nel dolore più forte ».

E più oltre: « Tale è la musica veramente ideale, tale è la qualità della musica di un Palestrina, di un Durante, di un Lotti, di un Pergolesi, di un Gluck, di un Haydn, di un Mozart. L'anima di questi maestri conserva tutta la sua calma nelle loro composizioni. Senza dubbio, il dolore e la sofferenza vi trovano egualmente la loro espressione, ma finiscono per riassorbirvisi, senza arrivare mai ad alcun estremo ».

È vero che codeste considerazioni Hegel le fa per quella che definisce in genere « musica di accompagnamento ». Ma quando poi passa a trattare della « musica indipendente » e cioè strumentale e sinfonica, ci troviamo di fronte a una vera preclusione verso tali forme. Oltre a superficiali osservazioni come quella che sinfonie e quartetti sono scritti solo per intenditori capaci di seguire i loro artifici armonici e non per comuni ascoltatori, si leggono passi di incredibile incomprensione nei quali ci si accorge, purtroppo, che le mirabili composizioni di Beethoven e le altre della musica strumentale del tempo non avevano aperto alcuno spiraglio nell'intendimento di Hegel. Senza la minima ammissione o il più vago riconoscimento dei grandi compositori strumentali della sua epoca, si compiace invece in un attacco alquanto polemico contro la musica pura, affermando che, in essa, « sfrenato maestro resta solo l'arbitrio soggettivo, con le sue trovate, i suoi capricci, le interruzioni, gli ingegnosi lambicchi, le tensioni illusorie, le svolte sorprendenti, i salti e i lampi, le stranezze e gli effetti inediti ».

L'allusione a Beethoven non nominato ci sembra anche qui evidente: potremo sbagliarci, ma questa critica negativa di una musica strumentale incompresa riflette l'insofferenza forse provata da Hegel ascoltando proprio una sinfonia di Beethoven. Al suo orecchio che molto gustava Rossini ma che doveva essere così poco familiare con l'ascolto sinfonico, restava inter-

detto di comprendere come in quella musica, senza contenuto esteriore o operistico, fluissero e variamente si opponessero e si mediassero allo stato puro quelle medesime forze dialettiche su cui egli aveva logicamente costruito il suo sistema filosofico; mentre Beethoven di questa essenza dialettica della sua musica aveva avuto così geniale e profonda intuizione.

Il silenzio di Hegel su Beethoven corrisponde del resto al silenzio su Hölderlin che nel suo Idealismo poetico aveva avuto anche lui della dialettica una così pura e originaria concezione. Nelle « Lezioni di Estetica » il nome di Hölderlin è taciuto anche nella parte che tratta della « Poesia lirica romantica », mentre vi sono entusiasticamente lodati i *Lieder* di Goethe come « quanto di più perfetto, di più profondo, di più radioso possediamo noi altri Tedeschi ».

Come non avvertire in tali giudizi sia negativi, sia positivi, l'ufficialità di uno Hegel, giunto ormai al culmine della sua glorificazione filosofica, in quell'atmosfera di apoteosi quasi irritante in cui veniva portato alle stelle? Nulla forse può far sentire meglio la sua diversità dai coevi Hölderlin e Beethoven, quanto il gusto che prendeva alle feste che venivano iniziate ogni 27 agosto per il suo compleanno e che duravano con susseguirsi di brindisi e di pranzi da una mezzanotte all'altra. Gli studenti recitavano suoi elogi in versi, calici d'argento gli venivano presentati su cuscini di velluto, altri studenti suonavano trombe e vari strumenti; lo scultore prof. Wichmann annunciava di avere avuto l'incarico di fare il suo busto e Hegel rispondeva: « La settimana prossima, se non avrò lezione, poserò per lei ». A mezzanotte ancora brindisi che celebravano insieme lo scoccare del compleanno di Goethe, nato il 28 agosto e che veniva perciò abbinato con il suo. Hegel si sentiva vicino a Goethe anche nello zodiaco.

In effetti, egli restava dalla parte di Goethe (anche lui in fondo così poco simpatizzante con Beethoven e meno con Hölderlin); restava cioè su quel versante pure eccelso della cultura e della poesia tedesca, rispetto alle quali peraltro Hölderlin doveva scavare il profondissimo solco dalla parte che fu poi di Nietzsche, verso una nuova poesia che oggi sentiamo tanto più vicina e tanto più nostra.

La triade dei grandi nati nel 1770 fu dunque in realtà una triade di personalità non comunicanti fra loro, issate sia pure su picchi altissimi. Ed è sempre Hölderlin che sembra avere avuto profetica veggenza di questa non-comunicazione, quando al principio del suo inno «Patmos» invocava per essi la mediazione della sua «acqua innocente»:

*Drum, da gehäuft sind rings
Die Gipfel der Zeit, und die Liebsten
Nah wohnen, ermattend auf
Getrenntesten Bergen,
So gib unschuldig Wasser
O Fittiche gib uns, treuestens Sinns
Hinüberzugehen und wiederzukehren.*

(« Poi che ammassate in cerchio / Sono le vette del tempo e i più amati / Dimorano vicino struggendosi / Sui monti più separati, / Dona acqua innocente / Donaci ali del senso più fedele / Per varcare al di là e ritornare »).

Ma questa invocazione di Hölderlin che è insieme una costernata deplorazione, denuncia nello stesso tempo l'assenza di un elemento comune, di una simpatia, di una reciproca attrazione; denuncia un tarlo che era in fondo a quella civiltà e a quella cultura, e un'aridità in quei deserti dell'amore, cui solo la sua «acqua innocente» forse mancava.

NOTA SU CELAN

di

Rodolfo Paoli

Verso la fine di maggio di quest'anno venne ripescato nella Senna il corpo di uno dei più interessanti poeti tedeschi contemporanei: Paul Celan. Non ci fu dubbio: si trattava di suicidio. Sulle cause di questo disperato gesto, per quanto possa interessare dal lato umano, il critico serio si deve imporre un addolorato riserbo; noi, i sopravvissuti a tentazioni del genere, siamo forse i meno adatti a comprendere le ragioni per cui si è rotto improvvisamente un equilibrio, raggiunto già a fatica e di continuo rinnovato in un organismo sensibilissimo, cui non erano state risparmiate scosse violente. Paul Celan era nato a Czernowitz nella Bucovina, allora sotto il dominio austriaco, il 23 novembre 1920, aveva cominciato a studiar medicina alla Università di Tours nel 1939; ma già nel 1940, a causa dello scoppio della guerra, si trovava in un campo di lavoro; nel 1943 torna a Czernowitz ora sotto il dominio sovietico; nel 1943 lo troviamo a Vienna ove collabora a una antologia di poeti romeni con testi tedeschi; nel 1948 parte per Parigi, apparentemente per continuare gli studi universitari, questa volta nelle Facoltà letterarie, in realtà per restarci per sempre, come s'è visto, sino alla morte. Aveva ottenuto la cittadinanza francese ormai e insegnava alla École Normale Supérieure della Università di Parigi. In questi ultimi anni in Germania gli avevano assegnato anche dei Premi letterari importanti: quello della città di Brema nel 1958 e quello Büchner, più importante, nel 1960. Quando si dice male dei premi letterari! Al conferimento dell'ultimo, Celan, accettandolo, tenne un discorso molto importante, in cui è in qualche modo formulata la sua poetica e che è comunque una delle poche sue importanti testimonianze in prosa (stampata col titolo *Meridian* a Francoforte sul Meno nel 1961).

Un aspetto eccezionale nella fama del poeta è che Egli ha scritto solo pochi libretti di poesie, che potrebbero essere raccolti in un solo volume, dal 1948 al 1967: *Mohn und*

Gedächtnis (Papavero e memoria) Stoccarda 1954; *Von Schwelle zu Schwelle* (Di soglia in soglia) id. 1955; *Sprachgitter* (Grata da parlatorio) Francoforte sul Meno 1959; *Die Niemandsrose* (La rosa di nessuno) id. 1963; *Atemwende* (quasi: Cambio di respiro) id. 1967. Se si aggiunge che le liriche sono spesso brevissime — dai quattro ai dieci versi, molto spesso — e solo eccezionalmente si allargano in un canto di tipo quasi corale, si dovrà ammettere che la nostra ipotesi è più che giustificata. Ma come faceva a vivere, sia pure in una terra di cui aveva acquistato la cittadinanza, sia pure con qualche premio letterario questo poeta? Insegnando e traducendo, soprattutto i poeti che sentiva in qualche modo affini. La sua versione tedesca della *Jeune Parque* di Paul Valéry è divenuta un'opera di poesia riflessa, come avviene solo nelle migliori traduzioni, mentre Celan d'altra parte si dava pensiero di far conoscere lo scrittore russo Osip Mandelstam (1891-1938) che Stalin fece morire, come tanti altri, a causa di un epigramma, a quanto pare, nella lontana Siberia; uno scrittore che gli era molto caro, come dimostra la dedica alla sua memoria di tutta la *Niemandsrose* e di cui sono apparse ottime traduzioni anche in italiano (Osip Mandelstam *Il rumore del tempo*, Einaudi, Torino 1970). Anche per questa via solo apparentemente minore il poeta si fece conoscere nella Germania del tardo dopoguerra come perfetto traduttore dal francese e dal tedesco. In Germania però, nonostante il conferimento dei premi, non volle tornare, forse per non risvegliare tristi ricordi, ché i nazisti gli avevano trucidato in un campo di sterminio il padre e la madre, ambedue ebrei come lui. Ma soltanto in una parte della sua produzione poetica s'incontrano toni da antico profeta o apocalittici come nella famosa *Fuga della morte*, nel *Salmo* e in *Tenebrae*; più spesso Celan condensa in pochi versi (di difficile traduzione, sempre) una quantità di parole che hanno la virtù di congiungersi l'una all'altra non tanto per un nesso chiaramente logico o grammaticale, ma più come cerchi d'acqua che si allargano attenuandosi in uno stagno per incontrarsi l'uno con l'altro, e ambedue sono causati dalla caduta di un piccolo sasso, di un chicco di grandine. Questo congiungimento lentissimo, questo colpo quasi impercettibile possono essere avvertiti solo da una natura sensibilissima e solo dopo una lenta e meditata rilettura. « Certo la poesia — la poesia di oggi — mostra una inequivocabile e forte inclinazione verso il silenzio », scriveva il poeta in quel suo discorso, giustificando la riduzione a una essenzialità espressiva nella sua lirica che, cogli anni, veniva sempre più affinandosi e concentrandosi per toccare il suo culmine in *Atemwende*. Si può ricollegare a questo forse la mancanza in alcuni testi di qualsiasi segno di interpunzione, come si può constatare nella *Fuga della morte*. Ma non è una questione di principio, un « esperimento » del resto largamente usato nella poesia moderna. In Celan questo è uno dei tanti modi per dare al lettore la possibilità di completare a suo modo le sue sottili allusioni, per collaborare col poeta, per riuscire a cogliere nel dicibile l'indicibile, la mèta più alta che ogni poeta, consciamente o no, ha nella mente, per non dire nel cuore. Tanto è vero che in altre poesie egli usa il punto e la virgola, con una evidente preferenza per il punto. Tutto questo, insieme a molti altri

elementi, fa venire alla memoria l'esempio di George che è in qualche modo la continuazione, nell'ambito della poesia tedesca, di Mallarmé, come quella francese Celan la trovava — e giustamente — in Valéry, a cui si sentiva certo, come poeta, molto vicino. Ma in lui c'è altro. Non si potrebbero comprendere a fondo le sue liriche se non ci si rifacesse a certi modelli espressionisti, per esempio al migliore Trakl. Ma strano a dirsi accanto a questi ci sono indubitabilmente certi ritornelli, certe cadenze, certi echi che si spengono lentamente, che ricordano procedimenti impressionisti. Insomma la lirica di questo poeta tedesco scomparso tragicamente è quanto mai composita e l'analisi accurata dei singoli libretti o anche della sua poesia nel suo insieme porterebbe molto lontano.

Oltre agli studiosi tedeschi conviene ricordare che i più sensibili germanisti si sono accorti che la lirica di Celan, comunque la si voglia interpretare, non scade mai al di sotto di un certo livello; che questo anzi è molto alto. Se tra i tedeschi convien ricordare Holthusen e Krolow, tra gli italiani il merito della prima segnalazione autorevole spetta a Bonaventura Tecchi che già nel 1955 ne parlava (in *Scrittori tedeschi moderni* Roma 1959 pag. 206-207) poi sempre nel 1959 troviamo Celan ricordato da Aloisio Rendi (nella rivista *Tempo presente* 1959 pag. 290-292). Ma si tratta ancora di segnalazione. Nel 1958 Gilda Musa ebbe il coraggio di avventurarsi nella traduzione di alcune liriche di Celan e quando al poeta chiese qualcosa della sua vita si ebbe questa risposta: « Le poesie sono quadri porosi: di lì sgorga tutto ciò che viene chiamato vita ». (in *Poesia tedesca del dopoguerra*, Schwarz editore, Milano 1958, pag. 304). È una indicazione da non sottovalutare soprattutto nei confronti della triste fine del poeta. Ma recentemente una studiosa particolarmente benemerita per le sue traduzioni di Trakl ha scritto sul poeta tedesco un saggio, che sinora è senza dubbio il più ampio e il più esauriente (v. Ida Porena *Paul Celan, Preliminari per un'indagine* in *Studi Germanici*, anno III, n. 2, giugno 1965, pagg. 238-256) ove si trova anche una ampia bibliografia tedesca e ove, per ragioni di datazione non può esser considerata *Atemwende* (uscita nel 1967). Le caratteristiche della difficile lirica di Celan sono segnate con mano sicura, anche se l'indagine appare orientata più verso fonti filosofiche (da Heidegger in poi), e religiose con allusioni alla « mistica ebraica » e al solito chassidismo. Ma nonostante questi rilievi si sente che la Porena conosce a fondo l'opera di Celan non solo nell'ampiezza della sua produzione, che, come s'è visto, è molto ristretta ma nei motivi che si possono intravedere attraverso un linguaggio sottile, allusivo, mai esaurito da un solo significato, un linguaggio poetico come poche volte si incontra non solo nella letteratura tedesca, ma in quella europea, e si potrebbe dire di tutto il mondo.

Dobbiamo un ringraziamento agli editori che ci consentono le traduzioni, per onorare la memoria del poeta e cioè: la Deutsche Verlags-Anstalt di Stoccarda per *Mohn und Gedächtnis* e *Von Schwelle zu Schwelle*; il Fischer Verlag di Francoforte sul Meno per *Die Niemandsrose* e *Sprachgitter*; il Suhrkamp Verlag, sempre di Francoforte per *Atemwende*.

POESIE DI PAUL CELAN

traduzioni di
Rodolfo Paoli

CANZONE DI UNA DAMA NELL'OMBRA

*Quando la Silenziosa viene a decapitare i tulipani
Chi vince?*

Chi perde?

Chi va alla finestra?

Chi fa il suo nome per primo?

È uno, che porta i miei capelli.

Come si portano i morti sulle mani.

Come il cielo portava i miei capelli nell'anno, in cui amavo.

Li porta così per vanità.

Lui vince.

Lui non perde.

Lui non va alla finestra.

Lui non fa il suo nome.

È uno che ha i miei occhi.

Li ha da quando si chiudono i cancelli.

Li porta alle dita come anelli

*Come rottami di piacere e di zaffiro:
Fu già mio fratello in autunno;
E conta già i giorni e le notti.*

Lui vince.

Lui non perde.

Lui non va alla finestra.

Lui fa il suo nome per ultimo.

È uno che ha quel che ho detto.

Lo tien sottobraccio come un mazzo

Lo tien come l'orologio la sua ora peggiore.

Lo tiene di soglia in soglia, non lo butta via.

Lui non vince.

Lui perde.

Lui va alla finestra.

Lui fa il suo nome per primo.

E vien decapitato coi tulipani.

FUGA⁽¹⁾ DELLA MORTE

*Nero latte del mattino lo beviamo a sera
lo beviamo a mezzodì e al mattino lo beviamo a notte
beviamo e beviamo
scaviamo una fossa nell'aria là non si sta stretti
Un uomo abita nella casa e giuoca con serpi e scrive
e scrive in Germania quando annotta i tuoi biondi capelli
Margherita*

⁽¹⁾ È necessario avvertire che il termine « Fuga » ha un valore musicale; diversi temi vengono per così dire « esposti » e poi ripetuti nel corso della poesia.

*Egli scrive e vien dinanzi alla casa e splendono le stelle
egli fischia per chiamare i suoi segugi
egli fischia ai suoi ebrei fa scavare una fossa nella terra
e comanda suonate ora a danza*

*Nero latte del mattino ti beviamo a sera
ti beviamo al mattino e a mezzodì ti beviamo a sera
beviamo e beviamo*

*Un uomo abita nella casa e giuoca con serpi e scrive
e scrive in Germania quando annotta i tuoi biondi capelli*

Margherita

*I tuoi capelli cinerei Sulamit noi scaviamo una fossa nell'aria
là non si sta stretti*

*Egli ordina scavate più a fondo nella terra voi gli uni e gli altri
cantate e suonate*

*e afferra nella cintura un ferro lo leva azzurri i suoi occhi
scavate più a fondo voi gli uni e gli altri suonate ancora a danza*

*Nero latte del mattino ti beviamo la notte
ti beviamo a mezzodì e al mattino ti beviamo a sera
beviamo e beviamo*

*un uomo abita nella casa i tuoi capelli biondi Margherita
i tuoi capelli cinerei Sulamit egli giuoca coi serpenti*

*E grida suonate più dolce la morte la morte è maestra che vien di Germania
e grida sfiorate più bassi i violini poi come fumo salite nell'aria
e avete una tomba tra le nubi là non si sta stretti*

*Nero latte del mattino noi ti beviamo la notte
ti beviamo a mezzodì la morte è maestra che vien di Germania*

*ti beviamo a sera e al mattino beviamo e beviamo
la morte è maestra che vien di Germania il suo occhio è azzurro
Ti coglie con palla di piombo ti coglie sicuro
un uomo abita nella casa i tuoi biondi capelli Margherita
egli aizza i suoi segugi su noi e ci dona una tomba nell'aria
e giuoca colle serpi e sogna la morte è maestra che vien di Germania
i tuoi capelli biondi Margherita
i tuoi capelli cinerei Sulamit*

(da Mohn und Gedächtnis)

S A L M O

*Nessuno ci impasta di nuovo con terra e fango,
nessuno parla alla nostra polvere
Nessuno.*

*Lodato sia Tu, Nessuno.
Per amor tuo vogliamo
fiorire.
Incontro
a Te.*

*Un Nulla
fummo, siamo e resteremo
fiorendo:
lo rosa del Nulla,
di Nessuno.*

*Collo
stilo dall'anima chiara,*

*il filamento senza cielo
la corona rossa
della purpurea parola, che cantammo
sopra, oh sopra
la spina.*

(Da *Niemandrose*)

T E N E B R A E

*Siamo vicini, Signore,
vicini, da toccarci.*

*Già tocchi, Signore,
avvinghiati insieme
come se il corpo di ognuno di noi
fosse il Tuo, Signore.*

*Prega, Signore,
pregaci,
siamo vicini.*

*Andammo di traverso,
andammo a chinarci
verso conca e cava.*

All'abbeveratoio andammo, Signore.

*Era sangue, era
versato da Te, Signore.*

*Riflette la Tua immagine, Signore.
Occhi e bocca è aperta e vuota, Signore.*

*Abbiamo bevuto, Signore.
Il sangue e l'immagine nel sangue, Signore.*

*Prega, Signore,
Siamo vicini.*

(da *Sprachgitter*)

NEI FIUMI A NORD DEL FUTURO

*Nei fiumi a nord del futuro
getto la rete, che tu
aggravi indugiando
di ombre scritte con
pietre.*

CON ALBERI CANTANTI VERSO TERRA

*Con alberi cantanti verso terra
vanno i relitti del cielo.*

*In questo ligneo canto
hai ficcato con forza i denti.*

*Tu sei il fiocco
dal canto sicuro.*

STARE, NELL'OMBRA

*Stare, nell'ombra
della cicatrice nell'aria.*

*Stare-per-nessuno-e-per-nulla.
Ignorato,
per te
solo.*

*Senza parlare anche,
con tutto
l'ambiente.*

UN RINTRONO

*Un rintrono: è la
verità stessa
venuta
tra gli uomini,
in mezzo
al turbine delle metafore.*

(Da *Atemwende*)

L'IMPOSSIBILE DI GEORGES BATAILLE

di

Piero Bigongiari

Il possibile e l'impossibile

Tra i nostri lettori può darsi che qualcuno ricordi che già due anni fa il nome di Georges Bataille è apparso in queste segnalazioni, a proposito de *La pratique de la joie devant la mort* e delle poesie raccolte ne *L'Archangelique et autres poèmes*, due plaquettes edita dal Mercure de France a cura di Bernard Noël. Allora annunciammo che un'équipe di giovani studiosi ammiratori dell'opera ancora semisconosciuta di Bataille era al lavoro per pubblicarne le opere complete. E oggi ecco i primi due grossi volumi, a cura di Denis Hollier, contenenti il primo i *Premiers Écrits* (1922-1940), con una presentazione di Michel Foucault, e il secondo gli *Écrits posthumes* dello stesso periodo⁽¹⁾. Le opere complete si annunciano in dieci volumi, e i curatori, oltre a Denis Hollier, saranno Thadée Klossowski, Mme Leduc, Henri Ronse e J. M. Rey.

Esordisce Foucault: « On le sait aujourd'hui: Bataille est un des écrivains les plus importants de son siècle. *L'Histoire de l'œil*, *Madame Edwarda* ont rompu le fil des récits pour raconter ce qui ne l'avait jamais été; la *Somme athéologique* a fait entrer la pensée dans le jeu — dans le jeu risqué — de la limite, de l'extrême, du sommet, du transgressif; *L'Érotisme* nous a rendu Sade plus proche et plus difficile. Nous devons à Bataille une grande

⁽¹⁾ Cito con I e II seguiti dal numero arabo della pagina questi due primi volumi delle *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970.

part du moment où nous sommes; mais ce qui reste à faire, à penser et à dire, cela sans doute lui est dû encore, et le sera longtemps. Son œuvre grandira ».

In verità, e già lo accennammo nel '68, e già accennammo ai consensi critici più arrischiati e difficili che ha ottenuto, Bataille è ancora un nome quasi segreto; eppure lo crediamo anche noi destinato a un grande avvenire. La sua opera ha il passo lento, breve, di chi salirà tranquillo verso la cima. Opera difficilmente definibile, come quella di Nietzsche, che sfugge a ogni classificazione proprio in grazia della sua perpetua centralità operativa. Così Bataille, mentre adopera tutti gli strumenti dell'episteme novecentesca, anche non perde di vista il valore totalizzante della sua operazione ricognitiva; sicché in ogni momento privilegiato, in questa « chance » che ha la quantità di qualificarsi, anche, Bataille scopre la necessità di un valore che, istituendosi, dia « un senso al resto degli istanti senza privilegio ». E dunque, punta perforante dell'istante privilegiato, ma anche, sì, incrinarsi del mezzo in cui l'istante privilegiato penetra, mettendolo in crisi. L'istante privilegiato spezza una situazione formalmente normalizzata. Questa *craquelure* spazio-temporale circonda la *pointe* dell'istante privilegiato, e dimostra in crisi l'*ubi consistam*, insomma la sostanza, quel qualcosa che sta sotto, a cotesto istante. Ci paiono in questo senso fondamentali le pagine I 559-563 concernenti *Le sacré*: in cui appunto si riconosce, stigmatizzandola, l'esistenza di « un sacré fait d'instant privilégiés et non plus d'une substance ». Qui Bataille riconosce la validità della ricerca « moderna » rispetto al romanticismo, in questa tentata, oscura sostanzialità del sacro: « Même le romantisme semble avoir été parcouru par une inquiétude proprement intellectuelle, s'il est comparé avec l'agitation de l' "esprit moderne" ». Dans l'ordre de l'invention formelle, les romantiques n'ont pas créé. Ils se sont contentés de quelque licence et n'ont fait qu'étendre le domaine des mythes et, en général, des thèmes poétiques *donnés* qui ont avec eux comme avant eux servi de motifs à la création verbale. L'inquiétude aujourd'hui vivante n'a pas eu de développement intellectuel comparable à celui du romantisme et de la philosophie allemande qui en est tributaire, mais cette inquiétude s'est appliquée avec une sorte de vertige à la découverte de formules verbales

ou figuratives qui donnent la clé de cette existence pesante et si souvent difficile à pourvoir d'une raison d'être. Le surréalisme s'est fait aujourd'hui le *supporter* de cette entreprise mais il se reconnaît lui-même comme l'héritier d'une obsession qui lui est antérieure: l'histoire de la poésie depuis Rimbaud, celle de la peinture tout au moins depuis Van Gogh témoignent de toute l'étendue et de la signification du nouvel orage ».

Ma, è da dire, l'operazione globale di Bataille non è che ammetta come congruo ogni movimento di fuga dalla sostanza verso l'atto. La sua opera, per esempio, ha fiancheggiato il surrealismo in posizione estremamente critica: « I miei sforzi si collocano di seguito e a fianco del surrealismo ». Questo perché la « totalità » di Bataille è il seme, il centro sostanziale da cui vibrano le punte dell'istante privilegiato; ma egli ama sentire innestata ogni punta, ogni direzione, in cotesta centralità operativa, e oscura, dell'episteme. Allora l'eros, il male, la colpa, tutto ciò che costituisce la parte maledetta dell'essere, si rivela necessario, tanto più, sulla via di questa totalità in atto che, in quanto in atto, mette in azione il punto oscuro dell'essere. Questa oscura centralità è percettibile solo ai livelli storici, in cui appunto rivela questa sua dinamica che da interna, e indimostrabile, si fa esterna, e descrivibile. E se proprio il rischio implicito a ogni azione è quanto contribuisce a « totalizzare » la vita, occorre anche dire che la vita è totale perché il rischio ha dietro di sé questo oscuro, fondamentale e non più oltre arrischiabile patrimonio « centrale »: non tanto dunque da arrischiare quanto piuttosto da chiarire nella sua inattualità storica. È qui che l'episteme tentata corregge lo sbaraglio parallelo del surrealismo. Perché nell'episteme la fine dell'azione si rivolge in descrizione delle conseguenze, sulla sostanza vitale, dell'azione stessa: quella *craquelure* sostanziale di cui ho già parlato, e che è l'analogo sostanziale di quella *pointe* penetrativa, e formale, dell'atto formante, di cui ho già accennato. « Le mystique de la joie devant la mort ne peut pas être regardé comme traqué en ce sens qu'il est en état de rire en toute légèreté de chaque possibilité humaine et de connaître chaque enchantement accessible: cependant la totalité de la vie — la contemplation extatique et la connaissance lucide *s'accomplissant dans une action* qui ne peut pas manquer de

devenir risque — est tout aussi inexorablement son lot que la mort est celui d'un condamné » (I 553).

Ed ecco come anche Bataille ammette, sebbene a denti stretti, cioè nella sfera inconscia della colpa, la legittimità di un modo d'attività eccedente i limiti proprio del surrealismo: « Le surréalisme a voulu introduire non exactement dans l'existence littéraire, considérée comme une fonction spécialisée, mais dans l'existence tout court, un mode d'activité excédant les limites — celles que fixent non seulement les lois mais les coutumes — qui atrophient, aussi bien que la pensée et son expression, les actes et les attitudes » (I 323). Solo che la trasgressione surrealista è immaginaria, mentre la trasgressione a cui obbedisce il metodo di Bataille (« Il mio metodo è agli antipodi delle idee elevate, della salvezza, di qualsiasi misticismo ») sconta il privilegio dei propri istanti proprio nel senso di colpa di cui viene a caricarsi la coscienza dell'operazione sovrana: la quale si rivela come tale proprio nella sfera subconscia del male e della colpa affrontati, con atto sovrano, nel loro stesso ambito storico. La trasgressione insomma tanto più è tale quanto più fonda il proprio slancio in una progressiva ingressione: tanto più è fuori quanto più sommuove e comprime quel « dentro » storico con cui, direttamente, non potrebbe altrimenti avere altra presa che attraverso la parte formale dell'episteme.

D'altronde anche l'istante privilegiato è un istante: ha cioè un valore decisivo, tagliente. La sua caduta, la sua decisione, la sua de-cisione, la sua caduta dall'alto della propria traiettoria circolare, taglia. « Émile Dermenghem a employé cette expression d'“instants privilégiés” — pour lui à la base de la poésie et de la mystique — dans un article de *Mesures* (juillet 1938): *L'instant chez les mystiques et chez quelques poètes*. Cet article se réfère en particulier aux conceptions des çoufis qui attribuent à l'“instant” une valeur décisive et le comparent à une épée tranchante. “L'instant, dit un çoufi, coupe les racines du futur et du passé. L'épée est un compagnon dangereux: elle peut faire de son maître un roi mais peut aussi le détruire. Elle ne distingue pas entre le cou de son maître et celui d'un autre”. Le caractère profondément ambigu, dangereux, mortel du sacré est reflété dans cette représentation violente. — Jean-Paul Sartre dans *La nausée* avait déjà parlé de

“ moments parfaits ” et de “ situations privilégiés ” d’une façon significative » (I 560). E ancora: « Si Héraclite “ a levé le rideau sur le plus de tous les spectacles ” — le jeu du temps destructeur — il s’agit du spectacle même qui est devenu la contemplation et la passion de Nietzsche, au cours duquel devait lui apparaître la vision chargée d’effroi de l’éternel retour. “ Chaque instant n’existe que dans la mesure où il a exterminé l’instant précédent, son père ” ». La decisione è anche una uccisione, anzi, più precisamente, un parricidio. Ecco perché Nietzsche nel dimostrarci il rapimento che prova davanti al più grande di tutti gli spettacoli, alla più grande di tutte le feste, cioè alla « morte di Dio », nella *Gaia scienza*, in realtà si fa attore in proprio di questo spettacolo di *découpage*, dato dalla decisione dell’istante privilegiato, dato insomma dalla « morte del padre » che esso implica per privilegiarsi nell’eterno presente: « Est-ce que nous ne tombons pas sans cesse? en arrière? de côté, en avant, de tous côtés? » (Nietzsche, *La gaia scienza*, cit. in I 466). È una vera e propria perdita di direzione data dal fatto che l’essere sorpassa il proprio limite: anche il riso « nietzschiano » di Bataille all’affacciarsi nel nulla (« Il *nulla* è per me il limite di un essere ») è in fondo non altro che invasione dell’immanenza nella trascendenza (« *La trascendenza* dell’essere è fondamentalmente questo nulla »), festa suprema di un’immanenza senza direzione. È qui anche che Bataille pone chiaramente la propria questione come la vera prosecutrice del surrealismo, in concorrenza con Breton: « Chiunque si rifaccia piuttosto allo spirito che alla lettera, vede nelle mie domande perpetuarsi un’interrogazione morale che il surrealismo ebbe a subire, e, nell’atmosfera in cui vivo, protrarsi l’intolleranza surrealista, se ben l’ha conosciuta. È possibile che Breton si svii nella ricerca dell’oggetto. La sua preoccupazione dell’esteriorità lo arresta alla trascendenza. Il suo metodo lo incatena al porre *oggetti* cui appartiene il valore. La sua onestà esige che egli si annienti, che si voti al nulla degli oggetti e delle parole. Il nulla è anche orpello, tuttavia: trascina in un gioco di concorrenza perché sussiste nella forma della superiorità. L’oggetto surrealista è per essenza in aggressione: ha il compito di annientare. E certo non si asserve: attacca *per nulla, senza motivo*. Tuttavia l’autore ne è preso ugualmente nel gioco della trascendenza, sebbene non si possa dubitare della sua volontà d’imma-

nenza. — Quel moto che il surrealismo esprime forse non è più “ negli oggetti ”. È, se si vuole, nei miei libri (devo dirlo io stesso: altrimenti, chi se ne accorgerebbe?). Dal porre oggetti trascendenti che si danno, per distruggere, una superiorità vana, deriva un passaggio all'immanenza e tutto un incantesimo di *meditazioni*. Distruzione più intima, sconvolgimento più estraniante, mettere se stessi infinitamente in questione. Mettere in questione se stessi e tutte le cose insieme » (N. 191)⁽¹⁾ Come si vede, per Bataille l'oggetto surrealista agisce ancora nei limiti della propria immanenza; la sua aggressione è protetta, si direbbe, dall'istituzionalità del proprio compito aggressivo. Ma, secondo Bataille, quel moto non è più negli oggetti. La prosecuzione aggressiva sta nel « mettere se stessi infinitamente in questione ». Qui, più o meno volontariamente, Bataille finisce per rendere omaggio proprio alla parte « oggettiva » del surrealismo, e a ipotizzare nella propria opera la prosecuzione « soggettiva » nella trascendenza, cioè nel nulla, di questo moto meditante. Tale che negli « oggetti trascendenti » si afferma, nella loro opera distruttiva, proprio come liberatrice dell'immanenza. Questo è il segreto dell'opera di Bataille: un'immanenza liberata come tale proprio per opera della vanità della trascendenza, di una trascendenza bensì invasa da un'oscura, assoluta soggettività che si mimetizza, in quel nulla, nascondendosi e lasciandosi trascinare, nell'elemento vettore che è l'« oggetto trascendente ». Come un cosmonauta che provi l'impossibilità al limite di trascendere la propria galassia, Bataille dice che Dio non esiste dove l'uomo pone il moto rivolutivo tra possibile e impossibile. Dio è impossibile, e dunque nietzschianamente « morto », dove, sì, il possibile finisce. L'immanenza meditante non fa che accogliere l'impossibilità come un termine dimostrabile per assurdo. Il possibile insomma è la cartina al tornasole dell'impossibile, la notte oscura dell'immedicabile.

La « negatività senza uso » è questo impossibile, questo immedicabile. Direi che è tale, e che la sua utilizzazione integrale può darsi, proprio perché

⁽¹⁾ Cito con il N. il vol. *Sur Nietzsche* (1945), scritto nietzschianamente in forma aforistica, nella splendida traduzione di Andrea Zanzotto, col titolo *Nietzsche, Il culmine e il possibile*, Milano, Rizzoli, 1970. L'introduzione di Maurice Blanchot all'edizione italiana è un saggio apparso nel numero dell'ottobre 1962 della « N.R.F. » col titolo *L'expérience-limite*.

raggiunge una sua gravità nel vuoto in cui agisce dimostrando l'esistenza di corpi oppositivi, di veri e propri « corps célestes », nel cui rapporto la « negatività senza uso » adempie alla funzione che il non essere ha, dialetticamente, rispetto all'essere: una funzione eminentemente dinamica. Una tale negatività è « senza uso » proprio per raggiungere l'integralità della propria dimensione, e in questo intanto acquistare il proprio moto. Funzionare è avere una direzione, se non un senso. L'esperienza limite di Bataille, che è l'esperienza interiore, in verità raggiunge meditando i propri valori oppositivi: raggiunge il limite della propria immanenza e nell'« oggetto trascendente » tanto più avvalora la propria integralità operativa, in-scendente. Ma, anche, nell'« oggetto trascendente » si rivela insensata: solo una direzione, non un senso, unisce la suprema interiorità alla esteriorità suprema. Il vuoto è pieno come una massa operante, massa dell'operabilità « negativa » in quel vuoto. Perché in verità l'universo di Bataille è un universo adialettico: la santità o la follia non è certo un propellente dialettico. Il valore promozionale in questo universo sussultante di una morte senza morte è l'estasi: che è un essere fuori della stasi, ék-stasis, un uscir di se medesimo, una convulsione, cioè un essere nel moto agonico che attesta un'immortalità estratta dalla stessa morte in quanto direzione senza senso: una adialettica integralità che non tanto si oppone quanto si pone come affermazione operativa del nulla. L'Unità, dice ancora Blanchot a proposito di Bataille, non dà riposo, non riposa, e io direi: non riposa nemmeno in se stessa. La non-unità è questo riposo dell'unità: ma che cos'è questo riposo, se non un posarsi di nuovo, un porsi come unità nella non-unità? Ecco il valore « positivo » del pensiero negativo, inteso nei suoi termini operanti, cioè nella sua possibilità di « culminare » tutto intorno a se stesso, di Bataille. L'impossibile è allora, adialetticamente, lo stato stesso del probabile. Il probabile, che in sé non ha stato, non è uno stato, lo acquista proprio nel porsi come impossibile. Il quale è dunque la possibilità, l'unica, di manovra del probabile. E proprio come stato, non fa stare il probabile, bensì lo assorbe nei famosi « oggetti trascendenti »: che sono tali in quanto evoluiscono, s'è detto, nel vuoto, e ora si può precisare: non solo al limite della, ma dentro la, propria impossibilità. L'esperienza interiore, l'esperienza limite, è

questa. È l'impossibile che, ripeto, non si oppone, ma completa l'immanente in una direzionalità (senza senso) estatica. Il corpo del pensiero batailliano ha questi sussulti integrali. E questa direzionalità estatica ci pare una sorta di nuovo vichianesimo, straordinariamente interessante, nell'area razionale del pensiero negativo post-simbolista. Il bestione storico vichiano è divenuto nel Novecento questo animale post-storico, conservando però tutte le caratteristiche della preistoria vichiana, che noi, uomini del nostro secolo, scaviamo nel terriccio archeologico della post-storia dell'anima con tutti i mezzi dell'episteme. La foucaultiana « archeologia del sapere » opera queste propezioni. La post-storia non è il « luogo » rovesciato della preistoria: è solo il valore positivo, promozionale, che l'uomo novecentesco ha riconosciuto come integrante del pensiero negativo. È infine un non senso, ma anche una continuazione, una interazione integrale: quella che dicevo poco fa una direzione: ed è tanto una direzione operativa quanto una direzione interattiva. Nella interattività dell'immanenza batailliana consiste anche la sua adialetticità: una completa attivazione appunto del negativo inteso nella sua integralità. Ma ecco come la adialetticità, che è morte, in questa sua totale integrazione del vivente nella morte, anche diviene coscienza del passaggio dall'inattualità storica all'attualità cosmica. La post-storia ha questo valore eccessivo rispetto alla storia. Il cosmo coincide con la storia, ma anche viene dopo di essa (prima e dopo), nel senso che la comprende, ne è l'eccesso negativo; e dunque l'era della morte, era post-storica, è anche era cosmica, era di questa attività integrale dell'universo. Si potrebbe dire: è l'era del silenzio dell'uomo. Ma Bataille rompe questo silenzio storico col suo gridare cosmico: « E grido / fuori di me / che mai / non più speranza // nel mio cuore si nasconde / un topo morto // il topo muore / è braccato // e nelle mie mani il mondo è morto / spenta la vecchia candela / prima di mettermi a letto // la malattia la morte del mondo / io sono la malattia / sono la morte del mondo » (N. 97).

D'altronde ecco come rispetto alla dialettica hegeliana la adialettica batailliana funziona: « Oggi mi è impossibile essere soltanto un collegamento tra due punti, un salto che esso stesso non posa per un istante su nulla. — Il salto rappresentava i due quadri. Stendhal scalzava allegramente le



II - Henri Matisse - *Intérieur au piano* (1917)



2 - Henri Matisse - *Intérieur à la fillette* (1905-1906)

sue risorse (la società nella quale riponeva le sue risorse). Arriva il momento della resa dei conti. — Nella resa dei conti, i personaggi in aria tra due punti sono soppressi » (N. 96). È dunque una resa dei conti, e « il salto è la vita, la resa dei conti è la morte » (N. 96). Il personaggio « in aria tra due punti » soppresso è il personaggio insieme eccessivo e negativo di Bataille perché funziona nell'area della morte, anzi avverte della funzione stessa della morte. Ed è questa la posizione necessaria di « equivoco infinito » in cui evoluisce questa danza di morte: « L'equivoco infinito: ciò che amo, e in cui come l'allodola grido al sole la mia gioia, devo dirlo in termini deprimenti » (N. 95). Blanchot ha ben capito il valore deprimente della trasgressione, cioè del « superamento del limite insuperabile »: « Il divieto segna il punto in cui cessa il potere. La trasgressione non è un atto del quale, in date condizioni, la potenza di dati uomini potrebbe mostrarsi ancora capace. Essa designa ciò che è radicalmente fuori portata: raggiungere l'inaccessibile, valicare l'invalicabile. Si apre all'uomo quando in lui il potere cessa di essere la dimensione estrema » (*L'expérience-limite*). La trasgressione dunque fa parte dell'inattualità storica dell'uomo: anzi è il punto in cui l'uomo avverte la propria inattualità, ma per farsi vivo, in quel grido, come attualità cosmica dell'universo. Quel grido è il segno dell'impossibilità, il segno che « ciò su cui “ non possiamo più potere ” » (Blanchot) è raggiunto, dietro tutto il possibile; ma il possibile è proprio il pensiero hegelianamente inteso nella sua possibilità dialettica. L'impossibile viene dopo la dialettica hegeliana, dopo un pensiero che pensando se stesso ha raggiunto anche, storicamente, il punto della propria suprema negatività.

Il gufo di Minerva

E qui la riflessione di Bataille innesta il proprio tremito esistenziale nel mito moderno dello *hasard* simbolista, dopo aver riconosciuto che proprio la pittura o la scrittura hanno aiutato il mito dell'eterno ritorno a costituirsi come tale, cioè a formalizzarsi in termini espressivi. « Le nom d'*instant privilégié* est le seul qui rende compte avec un peu d'exactitude de ce qui pouvait être rencontré *au hasard* de la recherche: rien qui constitue une *substance* à l'épreuve du temps, tout au contraire, ce qui fuit aussitôt apparu

et ne se laisse pas saisir. La volonté de fixer de tels instants, qui appartient, il est vrai, à la peinture ou à l'écriture n'est que le moyen de les faire *réapparaître*, car le tableau ou le texte poétique *évoquent* mais ne *substantialisent* pas ce qui était une fois apparso. Il en résulte un mélange de malheur et d'exaltation, de dégoût et d'insolence: rien n'apparaît plus misérable et plus mort que la chose fixe, rien n'est plus désirable que ce qui va aussitôt disparaître, mais en même temps le froid du dénuement fait trembler celui qui sent que ce qu'il aime lui échappe et les vains efforts s'épuisent à créer des voies par lesquelles il serait possible de retrouver sans fin ce qui s'enfuit » (I 560-561). Ed è qui che l'opera di Bataille si propone inconsciamente come il racconto che « le hibou de Minerve » fa alla dea, una volta caduti gli avvenimenti che insieme al loro privilegio trascinano seco la propria insostanzialità formale. Qui « le hibou de Minerve » coinvolge nella centralità oscura della storia quel limite superato arrischiatamente da ogni atto umano, e che appunto lo ha tagliato — è il limite che taglia — dalla sua sostanzialità: « C'est seulement quand les choses sont déjà achevées et que la nuit tombe, que le "hibou de Minerve" peut faire à la déesse le récit d'événements échus et décider de leur sens caché » (I 561). Il senso nascosto è proprio, forse, aggiungiamo noi, nella direzione di quella sostanzialità perduta: è in quella sostanzialità perduta: una sostanzialità che avrebbe un senso in se stessa, sia pure nascosto per l'uomo, se non fosse perduta in ogni atto. Il segno stesso della sua presenza dimostra anche l'attualità della sua perdita.

Perché la totalità a cui aspira Bataille, malgrado la messa in opera di tutti i mezzi dell'episteme, è la sua rigorosa attualità fuori della storia, ma anche la sua altrettanto rigorosa inattualità entro il perimetro storico. *L'expérience intérieure*, che è l'esperienza limite, risulta a questo riconoscimento: « Volevo essere tutto: se vacillando in quel vuoto, ma facendomi coraggio, mi dico: "Ho vergogna di aver voluto essere tutto, perché, ora lo vedo, era dormire", da quel punto ha inizio allora una esperienza singolare... Ciò che caratterizza tale esperienza, che non procede da una rivelazione e dove nulla si rivela se non l'ignoto, è che essa non porta mai a niente che dia pace ». Non per nulla, precisa Blanchot, « l'esperienza limite è l'esperienza del vuoto che è al limite della pienezza, l'esperienza di quello che c'è al

di fuori di tutto (quando il tutto esclude tutto quanto c'è all'esterno), di ciò che resta da raggiungere quando tutto è raggiunto, e da conoscere quando tutto è conosciuto: l'inaccessibile, l'ignoto stesso». È qui che la santità o la follia di Bataille, comunque la sua non filosofia («Io non sono un filosofo, ma un santo, forse un pazzo»), rivelano la loro affinità con l'esperienza nietzschiana del tutto: sono l'ultima possibilità connessa all'uomo «totalizzato». E qui, più o meno involontariamente, Bataille è costretto a far rientrare dalla finestra quanto ha cacciato dalla porta: l'istante privilegiato viene a rivelare la sostanza della ricerca storica proprio per analogia con quella *craquelure* che esso rivela nella sostanza universale. Solo che là era l'azione in atto a diramarsi sostanziale nell'universo, mentre qui, nella storia, e nell'episteme, l'uomo viene straordinariamente a obbedire a un discorso prestabilito, e prestabilito appunto nel proprio oscuro: egli ricalca un'azione che nella sostanza cosmica è già avvenuta. La forma è l'analogia d'una sostanza caduta dal suo stato di attualità: è il segno della sua nullificazione. L'episteme è coscienza, cioè scienza collettiva, e dunque mirante alla complessività, proprio in grazia della complessa inattualità di cui essa fa parte. Si capisce allora come lo scrittore Bataille ammetta nel cerchio attivo della ricerca che la muove la propria non filosofia: è nella santità e nella follia che l'azione evolve in termini sostanziali e irriconoscibili. Qui l'attualità è sovrana: e si direbbe che è l'attualità stessa dell'ignoto. Ciò che si rivela, anche finisce di essere attuale. «Le hibou de Minerve», si ricordi, non può che fare il racconto di avvenimenti caduti.

In *Corps célestes* (I 514-520) Bataille ci indica chiaramente l'affermazione con cui l'uomo deve rispondere al pensiero negativo, fino alla *ék-stasis*, questo eccesso incontrollato di sovranità, che respira «nel potere della morte», come Orfeo, ma non arretrando, anzi avanzando per entro questo potere plutonio, con una invasione di «sovranità» nell'infimo. Perché l'infimo è l'intimo, e la morte non regna altrove mai tanto assoluta quanto nel più segreto recesso dell'interiorità. Questo è l'«Io che muoio» ipotizzato come suprema chance da Blanchot per Bataille. Interiorizzare questo «potere della morte» è farla esplodere al limite dell'esperienza, è liberare l'immanenza della perfetta interazione cosmica, è insomma uscire dalla stasi in una

direzione senza senso. Mettere in moto nella adialetticità dell'universo il *Deus absconditus* nella propria stessa morte, questo è il segreto, l'ultimo atto che Bataille ha scoperto nel fondo più immoto e oscuro dell'inattualità novecentesca, dove Dio riposa come in un ipogeo. « Comme il ne dépend pas d'une malédiction de changer la nature des choses, ils [les hommes] ne sont pas devenus moins avides: il n'y a rien eu de nouveau sinon qu'ils se sentaient maudits. — Il n'existe qu'une issue: il est vain qu'un être réponde *non* à ce qu'il est, et, puisqu'il est recherche de la puissance, il ne peut dire que *oui* à la puissance qu'il a besoin d'être. Il est risible de fuir au lieu d'aller jusqu'au bout de la puissance. Une existence avide arrivée au plus haut degré de sa croissance atteint un point de déséquilibre et elle dépense tout à coup avec prodigalité: elle perd explosivement le surcroît des forces qu'elle avait amassées avec peine. La somme d'énergie qui échappe ainsi à la captation, si elle est loin d'être négligeable, est relativement faible, mais elle n'appartient plus au monde de l'utile; l'utile devient même alors le subordonné et l'esclave de la perte. — Le renversement du sens se produit quand l'avidité immédiate, dont le principe est la faim, laisse la place au besoin de se donner, où soi-même ou les richesses que l'on possède. Il est vrai que le mouvement de l'avidité tend à limiter la direction du don vers la perte. Le don est utilisé dans la lutte entre les êtres divers occupés à s'emparer les uns des forces des autres: car il peut devenir un moyen de diminuer le prestige d'un rival. Le véritable don de soi, l'extase — qui ne lie pas seulement l'homme à la femme — n'en marque pas moins la limite de l'avidité, la possibilité d'échapper au mouvement froid et de retrouver la fête des soleils et des spirales. — Mais alors que l'univers se dépense sans que jamais l'image d'un épuisement de sa prodigalité ait la possibilité de faire entrer une ombre dans le mouvement qui l'anime, il ne peut plus en être ainsi pour les existences fragiles qui se multiplient et combattent cruellement les unes contre les autres à la surface du sol terrestre. Tout au moins celles qui possèdent l'avidité la plus efficace et, par là, ont acquis une plus grande puissance de perte, ont commencé à prendre conscience du caractère fêlé et catastrophique de tout ce qui est avare de capter les forces utiles. Les hommes peuvent retrouver par la perte le mouvement libre de l'univers, ils peuvent danser et tournoyer avec une ivresse aussi délivrante que celle des grands essaims d'étoiles, mais, dans la dépense violente qu'ils font ainsi d'eux-

mêmes, ils sont contraints d'apercevoir qu'ils respirent dans le pouvoir de la mort ».

L'azzurro del cielo

Come si innesta la narrativa di Georges Bataille in un sistema mentale che pone l'affermazione dell'impossibile a culmine della negazione del possibile? Non si può dimenticare intanto la definizione, data da Maurice Blanchot, di *Madame Edwarda* come del « più bel racconto del nostro tempo ». E che cosa pensare di *Le Bleu du Ciel* (tradotto in italiano col titolo *L'azzurro del cielo* da Oreste Del Buono, con prefazione di Jacques Réda, ottima, e una esauriente nota biografica di Guido Neri, presso Einaudi, Torino 1969)? È uno dei romanzi « eccessivi », trasgredienti nel divieto e a causa del divieto. È un romanzo a cui l'autore, per sua dichiarazione, è stato *costretto*. Un romanzo scritto con rabbia, una rabbia che ha preceduto la rabbia post-bellica degli arrabbiati inglesi, e per la quale la ricerca narrativa non resta cieca alle sue necessarie possibilità eccessive. Così l'impossibile funziona da mezzo per spingere lontano la propria visione.

La rabbia è nata in Europa, nei suoi prodromi, come una conseguenza storica già nei dintorni della guerra civile spagnola, alla fine e come retaggio degli anni ruggenti che recalcitravano nell'avviarsi alla prova, nell'imboccare il vicolo cieco di un impegno che segnava la fine di un'utopica libertà assoluta per la scoperta e la difesa della libertà « relativa » dell'uomo rispetto agli altri uomini. Non era più la natura a fare schermo romanticamente al paradiso perduto. In una società senza schermi l'uomo « profondo » era costretto a rivelare la profondità della propria nevrosi storica che, con disgusto, non sapeva rintracciare come un'eventuale struttura mitologica nel proprio inconscio non più blandito, ma ormai messo alla prova. E anche il libro di Bataille ha un *côté* catalano, un disgusto che nasce ai limiti fisiologici dell'ideologia, nel retroterra dialettico suscitato dalla Weltanschauung surrealista, messa alla prova di fatti che non sembrano ancora fatti decisivi. Una visione del mondo a cui Bataille non aderiva, ma proprio per tentare di strutturare in termini epistemologici l'immaginazione scatenata del surrealismo. Il suo eccesso trasgressivo, che si trasforma quasi in un tentativo diretto di transfert nel lettore, per cui Réda può giustamente parlare di irritazione da parte del ricevente, la sua angoscia « ateologica », appartengono

a un'immaginazione strutturata appunto dall'episteme novecentesca, tentata da una presunta « colpa » di Dio nella convulsione storica dell'uomo. Per questo il libro è così sorvegliato, i suoi eccessi sono così costruiti, anzi diremmo freddamente perpetrati attraverso una trasparenza stilistica che non trattiene l'immagine dall'orrore oscuro e impraticabile del proprio fondo. L'immagine avvera freddamente la propria realtà in quanto non la trattiene, in quanto anzi la lascia continuamente cadere. Il romanzo in questo senso sembra fatto di appunti, in una frettolosa stenografia dell'orrore interiore che per caso ha un volto riconoscibile dal di fuori. È una realtà verticale, profonda, che cade dall'alto, e non ha legami orizzontali altro che nel disgusto che essa suscita, come un plancton indigesto che porta nell'oscurità cieca del profondo l'azzurro del cielo che l'ha maturato.

Bataille fornisce qualche titolo che risponda a una simile sollecitazione: *Cime tempestose*, *Il processo*, *À la recherche du temps perdu*, *Le rouge et le noir*, *Eugénie de Franval*, *L'Arrêt de Mort*, *Sarrazine*, *L'idiot*... Ne ha dimenticato uno, secondo me: *Adolphe*, e il suo anello saturnino, *Cécile*. Questo marivaudage del disgusto, questa scommessa col proprio malessere, a me ricorda il marivaudage del gusto, la scommessa, col proprio benessere delle operette di Constant. A unirli è questo estremismo « mediano » dell'essere che divide e unisce, intermedio e come ho detto estremo, questo malessere da quel benessere. In una situazione alla Villiers de l'Isle-Adam, cioè estremistica, in verità Bataille racconta una simile situazione in termini intermedi. « Il mio racconto, scritto per così dire nel divampare del fatto, si presenta nelle stesse condizioni d'altri, che il deliberato proposito dell'autore situa in un passato insignificante ».

È da dire che l'insignificanza di questo passato è raggiunta attraverso un'estrema significanza non tanto della scrittura, che ripeto è intermedia e mediatrice, quanto del presente narrativo che si pone al limite dell'impossibile proprio per dare al passato (ai fatti divampanti, in quanto accaduti rispetto alla loro scrittura) quella sua necessaria svalorizzazione significativa. Ma è qui che risorge una sorta di romanticismo fantastico, come ho detto, alla Villiers de l'Isle-Adam: in questa suprema emergenza di connotazioni narrative a fine svalutante.

Le Bleu du Ciel è del maggio 1935. Sono gli anni di poco successivi a *Fiesta — The Sun Also Rises* era uscito nel '26 — e delle gran bevute heming-

wayane. La fantasia afantastica, a fondo epistemologico, di Bataille insomma appartiene a quel romanticismo « moderno » con aggiunto però un prostetico alfa negativo; è, per dirla con Bataille, una fantasia *acéphale*: funziona come un corpo che abbia perduto i centri direzionali proprio per rimanere, e ingolfarsi sempre di più, nel centro del proprio disgusto, in una sorta di immanenza tutta fisiologica che però, *piétinant sur place*, in realtà procede per entro il tempo e lo spazio come in una norma fantastica e irreali. Bataille manovra una pedivella che provoca solo un movimento di gambe: allora il tempo e lo spazio trascorrono solo come entità mentale. Il viaggio non esce dall'esercizio in cui è impegnato il gran corpo fisiologico dell'essere. La norma è fantastica: l'abnorme, favorito dal divieto, è questa *phýsis* in crisi che s'inoltra nella propria tragica immanenza fino al luogo, e al momento, eccessivi, del grido. Ma è questa una lenta morte che invano pedala: non si sposta, né può spostarsi, dalla necessità della propria condizione di morte vivente. Anche se non accelera i battiti della possibilità di vita, accelera per contro i battiti fantastici dell'impossibilità che la morte stessa costituisce rispetto a ogni norma. Solo che qui, rispetto a ogni eccesso romantico, il cui spiritualismo è pur sempre legato dialetticamente al naturalismo, una tal fantasia è *acéphale*, perché la mente sta banchettando, insieme agli dèi negati, con lo stesso corpo agonico che, separato, allarga nei suoi sussulti l'area della propria morte, del proprio nettare mortale offerto all'impossibilità, adialettica, dell'immortalità.

Ma poiché l'arte non vive mai della propria conseguenzialità — e tanto valga a limitare gli entusiasmi descrittivi della sua mera formalità, se la forma strutturantesi è anzi al limite delle sue stesse conseguenze: e anzi si struttura per porre riparo alle conseguenze, come d'altronde, coi suoi mezzi in questo caso organici, opera ogni organismo vitale —, ecco che proprio tale impossibilità basilare fa rifluire sulla norma scritturale la forza affermativa di uno stile che ci dà le punte di una realtà altissima, che ha in sé lo strugimento, la mutevolezza, l'apprensione, ch'io ho accostato appunto a quelli constantiani, dell'impossibile; cioè al periodo freddo del *Romantisme Empire*. L'impossibile è qui e ora come il motivo più frusto e trito, protetto dal divieto. « Il sole entrava nella mia camera, illuminava direttamente la coperta rosso vivo del letto, la finestra era spalancata. Quella mattina un'attrice d'operetta cantava in casa sua, con le finestre aperte, a squarciagola. Rico-

nobbi, nonostante la mia estrema debolezza, l'aria di Offenbach de *La Vie Parisienne*. Le frasi musicali scorrevano e scoppiettavano di gioia nella sua giovane gola.

*Vous souvient-il ma belle
D'un homme qui s'appelle
Jean-Stanislas, Baron de Frascata?*

« Nella mia condizione, mi pareva di sentire una risposta ironica a un'interrogazione che si precipitava, nella mia mente, verso la catastrofe. La bella pazzarella (una volta l'avevo veduta, l'avevo anche desiderata) continuava il suo canto, evidentemente spinta da una viva esultanza:

*En la saison dernière,
quelqu'un, sur ma prière,
Dans un grand bal à vous me présenta!
Je vous aimai; moi, cela va sans dire!
M'aimâtes-vous? Je n'en crus jamais rien.*

« Scrivendo oggi, una gioia acuta m'ha fatto affluire il sangue alla testa, una gioia talmente folle che mi piacerebbe mettermi a cantare a mia volta ».

Un motivo fuori del tempo e dello spazio, per la possibilità eccessiva che lo avvicina, come ho suggerito *cum grano salis*, a Villiers de l'Isle-Adam; ma qui e ora nell'impossibile che lo fascia della lontananza stessa di una realtà che arriva, che deve essere reale perché non lo è, anzi perché — ecco la funzione trasgressiva operante nel cuore stesso del divieto — non lo può essere. Qui la fantasia batailliana si dimostra totalmente fuori d'ogni romanticismo. Apollinaire non per nulla è passato nei paraggi. Nell'impossibile vige ogni inutilizzazione, e anche quella di una realtà ai fini delle proprie conseguenze. È la voce del grido, la voce della morte, che parla, drammaticamente piano. *Tout bas*, con un glissando fortissimo. L'esperienza limite qui funziona a saldare l'inconscio alla coscienza come la realtà stessa alla scrittura; in una messa tra parentesi in cui siano cadute le parentesi. E allora con un veloce scambio interno: a tanto risulta l'immanenza; ma il grido non rimane nei suoi organi, il grido raggiunge il proprio grado inorganico fuori di essi, e proprio perché non rimane in essi.

REALISMO E REALTÀ

(Premesse per uno studio sul teatro di Bertolazzi)

di

Folco Portinari

Quando si legga la bibliografia di Bertolazzi, ci si accorge che le date che contano sono comprese entro l'ultimo decennio del secolo decimonono, tra il 1891, anno in cui lo Sbodio rappresentò in Pavia *Ona scenna de la vita*, e il 1900 dell'*Egoista*, un arco di tempo relativamente breve ma intensamente riempito dalla sua migliore produzione teatrale.

L'ultimo decennio del secolo è certo, nella storia d'Italia, il momento di più acuta crisi politica tra Risorgimento e prima guerra mondiale, perché è il momento in cui vengono al pettine i nodi dell'ambigua azione risorgimentale sabauda, mentre si pongono concretamente i problemi della organizzazione e della partecipazione della massa popolare alla vita dello Stato. A un Risorgimento cioè che aveva rinunciato alla libertà in nome della indipendenza (così denunciando un'impostazione classista ed economica ben lontana dalle proposizioni unitarie e popolari degli inviti alle tre guerre sacramentali) si contrappone in qualche modo, e anche drammaticamente, tra il '90 e il '900 la pressione urgente di una realtà politica nata sugli equivoci superati « in nome della patria ». Da Cavour a Depretis a Crispi a Pelloux... Mentre la politica economica post-unitaria è caratterizzata dalla feroce pressione fiscale sulla classe contadina — sino al limite di rottura — che da sola sopporta il peso e paga per consentire l'avvento delle prime trasformazioni industriali, il decennio conclusivo del secolo è invece caratterizzato dalla presa di coscienza critica della massa proletaria, che appronta una prima organizzazione per dare maggiore efficacia alla rivolta contro lo sfruttamento del lavoro.

Ed ecco che di scioperi contadini si parla, già nel 1888, nello *Spirito ribelle* di Gian Pietro Lucini. L'argomento è ormai arrivato alla letteratura nei suoi nuovi modi strategici benché, soprattutto nell'area lombarda più delle altre esposta e quindi più progredita nelle trasformazioni economico-industriali, fosse attuale una letteratura populista, dall'Arrighi al Tronconi al Valera, che agitava proprio problemi di classe in termini classisti (a parte,

ovviamente, la semianonima produzione più autenticamente popolare di canzoni, di poesie, di libelli, di vaudevilles). Ma la conclusione della lettura di questi testi è che l'ambiguità, ch'era del resto nell'anima delle cose, si prolunga e si perpetua nelle prose dei romanzi, nelle rime obbligate delle poesie.

Cosa accadde è risaputo, gli avvenimenti di quest'ultimo decennio son noti, dalla scissione dell'Internazionale anarchica alla fondazione del Partito socialista, dall'ascesa e caduta di Crispi alla pistolettata di Bresci, dalle repressioni dei Fasci siciliani e di Lunigiana alle repressioni milanesi di Bava Beccaris, Adua e la Triplice... In questo contesto il motivo di maggiore interesse politico e culturale — come quello che apre le maggiori prospettive — è dato dai fermenti sociali, sempre meno dispersivi ed episodici, della base popolare, che preparano i grandi scontri e le prime conquiste del secolo imminente. È un fenomeno importante il passaggio dalla rivolta alla lotta di classe, dal sentimentalismo romantico al razionalismo dialettico; è un fenomeno culturale al quale la letteratura non poteva rimanere insensibile e dal quale non poteva essere esclusa, anche se all'appuntamento s'arrivò attraverso mediazioni quasi sempre esclusivamente « letterarie ». Mi riferisco, è chiaro, alla mediazione naturalista di Zola o Bourget e alla mediazione laico-positivista, che portò anche nel dominio italiano lo stimolo all'analisi e alla descrizione di una realtà sociale contemporanea senza privilegi o prevenzioni classiste. Anzi con una qualche naturale propensione per gli atteggiamenti antiborghesi, secondo buone regole divenute tosto convenzioni, anche se questi atteggiamenti del letterato italiano non fruivano, alle spalle, né delle esperienze democratiche e aristocratiche inglesi né delle alterne vicende di rivoluzioni e reazioni di Francia. Un'antiborghesia che non poteva rifarsi ai miti del '48 o della Comune; senza che gli avvenimenti drammatici di fine secolo offrissero il caso di un analogo Zola dell'*affaire Dreyfus*.

Il populismo alla Mastriani, d'altra parte, non mirava tanto a sollecitare una discussione attorno ai problemi della realtà storico-sociale presa in oggetto, quanto piuttosto a ripetere un modello letterario che commuovesse o stimolasse reazioni patetiche e sentimentali. È qui il paradosso, la nostra letteratura fu realista, fu verista, assunse cioè i modi, la metodologia, le strutture formali che la fortuna dei modelli maggiori stranieri suggerivano, nel tempo stesso che si negava alla storia, alla compromissione con gli avvenimenti, alla partecipazione politica. Non c'è dubbio che la poesia di Praga non sia più quella di Prati, che un romanzo come la *Nobile follia* non sia più l'*Angiola Maria*, che i *Malavoglia* rompano una tradizione idillica (benché l'ultimo decennio sia quello di De Marchi, di De Amicis, di Fogazzaro, di d'Annunzio, avendo gli altri esempi succitati operato prima del '90), ma è altrettanto vero che, quasi senza eccezioni, resista uno iato tra letteratura realistica e realtà politica (il paradosso si verifica sul risvolto, se lo iato non si ritrova a livello di d'Annunzio, cioè di letteratura non realistica). Le ragioni del disimpegno sono molte ma riducibili tutte alla sostanziale delusa sfiducia della letteratura italiana post-risorgimentale nei confronti

delle istituzioni e quindi della vita politica nazionale, che si traduce o in fatalismo o in ironia, con la rinuncia a una efficace lotta culturale. E là dove questo avviene, com'è per Labriola o per Lucini, il seguito è davvero modesto. Si potrebbe anche avanzare un'ipotesi meritevole altrove di indagine e conferma: che sia questo il frutto ultimo ereditato nella nostra cultura dall'equivocità mazziniana? Il frutto dell'indipendenza anteposta alla libertà?

Queste brevi annotazioni mi sono parse opportune per comprendere ove s'abbia da collocare il lavoro di Carlo Bertolazzi, in quale clima culturale e in quale situazione storica, se si vuole intenderne il significato e la portata, quando sappiamo che anche il teatro aveva subito o seguito lo svolgimento evolutivo della narrativa, nonostante la romantica dittatura di Giuseppe Verdi. Né poteva essere diversamente, credo, data l'identità dei consumatori dei due prodotti.

Ogni volta che leggo Bertolazzi mi tornano a mente, per motivi che son palesi ed espliciti, di cultura lombarda e di analoga ambientazione, i versi portiani delle *Olter disgrazzi de Giovannin Bongee*, con la descrizione del teatro e del loggione di piccoli commercianti del Verzee, « quand per vedè el Prometti trii mes fa / el correva alla Scara tutt Milan / e vegneven giò a tropp de là e de scià / i forastee de tante mia lontan ». Dunque, dice Giovannin, « me son ressolt anch mè de andà a vedell ». È una scena di teatro di una rara forza mimica, che potrebbe benissimo venir sceneggiata e aggiungersi come un capitolo nuovo e ulteriore a quelli che Bertolazzi scriverà settant'anni appresso: « Passa i trè, passa quatter, i cinqu'or / se impieniss de personn tutt el pasquee, / chi mangia, chi gingina, chi descòr, / chi ziffolla, chi rid, chi fa el scocchee, / chi se scalda la pissa e fa sussor / a contra di impresari del soree, / che goden i soeu comed e fan grassa, / e non gh'han nanca el pubblegh per la cassa... ». Ebbene, penso a Giovannin Bongee che nel 1861 assiste alla *Morte civile* o, due anni dopo, alle *Miserie d' Monssù Travet*: il teatro è diventato un'altra cosa, si direbbe, da quel *Prometeo* di Salvatore Viganò. Il rischio, a non fermarsi in superficie, è di vedere sorprendentemente capovolti i pronostici, quando alla fine si scopra che Bongee nel *Prometeo* poteva magari riconoscere una realtà eterna divulgata nel mito, resa popolare e semplificata, come accadeva ai greci che assistevano, in *Medea* o in *Edipo*, a una proiezione della loro realtà. Mentre nel dramma realista Bongee riconosce forse soltanto gli atteggiamenti di una realtà classicamente sviata, la borghesia, che osserva se stessa e sempre con indulgenza conclusiva, criticamente anche ma senza la prospettiva d'una alternativa.

Il teatro fu, quindi, verista. Anzi, fu tutto verista, fino all'esaurimento, prima ancora che Bertolazzi incominciassero la sua attività, nel senso che i nomi grossi e le opere più significative erano già entrati in repertorio e avevano fatto più o meno fortuna. La *Morte civile*, si è detto, e le *Miserie d' Monssù Travet*. Ma i *Mafiusi* di Rizzotte e Mosca sono del '63 e del '67 *I mariti* di Torelli, dell'84 è la *Cavalleria* di Verga e dell'85 *In portineria*, dell'87 *Tristi amori* di Giacosa, del '90 la *Trilogia di Dorina* di Rovetta e pure del '90 *La moglie ideale*

di Praga. Bene o male questi sono i caposaldi del teatro verista italiano, cui non mancano certo genealogici addentellati e parentele, ascendenti sia alle esperienze narrative contemporanee (a parte il caso limite di Verga) che alla lezione prossima del teatro francese, tra Sardou e Bègue. Il metodo analitico è quello naturalista, al quale non si sottrae neppure il melodramma nuovo di Mascagni, Ponchielli, Leoncavallo, e lo stesso Puccini. La pretesa è scienziata, ma l'area di indagine ristretta all'ambiente della borghesia nei suoi vari gradi gerarchici — e l'eccezione verghiana è epica nel popolaresco di *Cavalleria rusticana* — riduce di molto le possibilità dialettiche di sviluppo del dramma, sì che le contraddizioni del mondo borghese sono, al più, occasione d'una moralistica denuncia delle prevaricazioni dei gradi maggiori sui minori, o quella di una generica lassitudine morale.

Nulla vi è casuale. L'operazione ha un duplice movimento convergente: da un lato si tratta di sollecitare nel popolo una coscienza che — come tale — non può che corrispondere a quella consacrata dai « buoni » valori borghesi, con tutte le conseguenze del caso; dall'altro si tratta di mitizzare il più possibile il già « mito » popolare, intellettualisticamente, allontanandolo cioè dalla sua realtà storica per meglio esorcizzarlo. La forma in cui si realizzò in maniera ottimale l'operazione è il melodramma. Che ciò accadesse è facilmente comprensibile solo che si pensi al pubblico, al consumatore che decretava il successo del prodotto: Avviene quindi che anche il teatro, come la letteratura, pare ignorare la realtà socio-politica nella quale dovrebbero pur vivere e operare i personaggi, sostituita da una realtà ideale o idealizzata (tranne forse nelle opere autenticamente popolari, nell'artigianato e nello spettacolo periferico e dialettale: è un lavoro di ricerca ancora tutto da compiere e organizzare, questo). Voglio dire che è difficile trovare tanto l'esaltazione nazionalistica quanto la presenza proletaria, ma un'immagine riduttiva dell'ambiente borghese, invece, che circoscrive i suoi problemi tra l'adulterio e la Borsa e non ha coscienza di correre, di precipitare nelle braccia spalancate di d'Annunzio in attesa. Da Sue a d'Annunzio potrebbe veramente essere la traccia di un itinerario dell'avventura verista; da un melodramma a un altro melodramma, spendendo fino all'ultimo spicciolo dell'eredità romantica.

Non è mia intenzione sopravvalutare Bertolazzi, ma è certo che dopo — e durante — l'esplosione del teatro verista in Italia, la comparsa di un lavoro come *La povera gent* rappresenta la rarissima novità che consente finalmente l'ampliamento del discorso critico.

A *La povera gent* Bertolazzi arriva quasi di colpo, con un esercizio, un tirocinio di pochi lavori, quasi tutti in dialetto. Ed ecco il primo, macroscopico punto del discorso nuovo (il dialetto milanese ha problemi diversi dal veneto, Bertolazzi è ben diverso in ciò da Gallina), la scelta linguistica. I precedenti culturali di Bertolazzi sono da un lato Porta e Dossi, cioè la rivolta linguistica dotta, dall'altro proprio il teatro periferico e il dialettismo conviviale meneghino, appena consacrato dall'aneddotica conviviale scapigliata. Eppure l'uso e i risultati conseguiti da questo dialetto diventano ben altri, se la realtà forza una buona volta il realismo, se le preoccupazioni e i significati tentano nuove zone d'esplora-

zione. Voglio dire questo, che il grande Ferravilla, il necessario maestro incombente, nonostante tutto aveva più preoccupazioni per il realismo che per la realtà, compiva la sua operazione in senso tecnico più che in senso ideologico, cercava il successo sicuro della *Class di asen*, però senza andare molto al di là del modesto macchietismo o della esibizione della sua istrionica abilità. Se tralasciamo *Mamma Teresa* o la *Trilogia della Gilda*, che rappresentano l'esordio del giovane appena diciottenne, il primo incontro con Bertolazzi, sintomatico e premonitore, avviene con una serie di brevi e brevissimi atti unici, bozzetti o proposte, ambientati nel mondo abbastanza desueto del proletariato cittadino (d'accordo, la suggestione figurativa portiana ha la sua parte, ma qui più univoca, senza spazi di riserva in cui espandersi) con una tale insistenza — mantenuta, proseguita poi nel prossimo futuro — da renderci perplessi sulla eventuale casualità della scelta.

Cinque atti: *Ona scenna de la vita*, *La prima sira*, *In Verzee*, *I Benis de spòs*, *Al Mont de pietaa*, che corrispondono a cinque situazioni tipiche. E tutti e cinque in dialetto. La prima e più evidente considerazione riguarda quindi la lingua, certo condizionante (il dialetto attrae naturalmente argomenti e personaggi popolari) ma pure condizionata (la scelta di un argomento e di personaggi popolari attrae verso una scelta linguistica dialettale), non aliena da rischi, specie in teatro, poiché la rinuncia alla lingua in nome delle risorse espressive del vernacolo e del gergo, più libero e immediato, induce anche alla misura convenzionale dell'impressionismo bozzettistico. In più il dialetto significava, allora, l'accettazione di una formula nella quale veniva bloccato e atrofizzato il « popolare », la formula proprio del realismo, d'una tecnica di descrizione ambientale « dal vero », sulla quale giocare con applicazioni ideologiche distorsive. In altre parole: a personaggi perfettamente riproducenti l'abito popolare veniva imprestata una problematica perfettamente borghese. Questo è il grosso pericolo dal quale non si salva il primo Bertolazzi, la cui fragilità sta veramente nel puntare sulle risorse sicure e di sicuro effetto dello schema melodrammatico, trovandosi costretto nell'*impasse* del patetico (*Ona scenna de la vita*) o del comico (*La prima sira*): la disperazione del giovane operaio che vuol suicidarsi perché gli è morta la moglie — ma vien ricuperato alla vita dalla presenza del figlioletto, un espediente declamatorio dai facili effetti commotivi, di certo successo —, oppure il grottesco di un marito respinto dalla moglie, per eccesso di pudore, la prima notte di nozze e costretto a recitare il rosario (un tema comunque ripreso e ampliato molti anni più tardi in *Da la sira a la matina*, in collaborazione con F. Pozza).

Ma nei tre atti più ampi — che hanno per sottotitolo « scene popolari » — incominciando da *In Verzee*, si presenta un elemento nuovo, la massa corale, come la struttura più tipica del teatro maggiore di Bertolazzi. Si tratta di una coralità (per ora un esercizio, in progressione, magari preparatorio per analoghe situazioni sia del *Nost Milan* che della *Gibigianna*) nella quale scompare innanzitutto ogni scompenso gerarchico tra personaggi, dov'è invece la scena ambientale, colta nella sua manifestazione esterna e nelle sue relazioni,

a sopravvanzare gli impegni ideologici, le ambizioni scientificamente analitiche, la didascalicità storica. In cambio di una epicità che dall'interno dell'azione scenica, di rappresentazione, saprà diventare didascalia della storia, autentica e non soltanto tematica, scaturita dalla realtà rappresentata.

Senza eroi (l'eroe è la collettività ambientale, in un rarissimo esempio nella storia del nostro teatro), Bertolazzi si preoccupa di isolare e disegnare un luogo che sia familiare a un pubblico popolare, con situazioni comiche, patetiche, idilliche, che siano altrettanto familiari a quel pubblico ideale (dico ideale perché, in effetti, quel pubblico Bertolazzi non l'ebbe mai, tanto da dover cambiare discorso, alla fine, per passare alla lingua e al dramma scopertamente borghese). Situazioni che gli evocano un'esperienza comune: il mercato di *In Verzee*, il cortile di un caseggiato popolare dei *Benis de spôs*, il monte dei pegni del *Mont de pietaa*. E qui, in questi lavori minori, al di là del modesto risultato assoluto, colpisce soprattutto la scoperta d'una dimensione di teatro *anche* come spettacolo — un ripiego, forse, una rinuncia in nome del decoro —, come concorso di altri elementi sopra il testo scritto, una provocazione di spettacolo che può ridurre questi testi a canovacci per la manipolazione, fedele o arbitraria, d'un regista o d'uno scenografo. Una vera festa.

Un coro senza eroi. Può accadere che nel gran concertato entri la tenue insinuazione solistica di un idillio contrastato, come tra la Rosina e il Tanoeu di *In Verzee*, o l'ironica schermaglia di Doard — un'anticipazione se non della ribalderia almeno di certe predisposizioni del Togasso de *La povera gent* — tra le donne del cortile nei *Benis de spôs*, un cortile che prelude a quello della *Gibigianna*, senza dubbi. O accade che si intuiscono appena una tenue storia patetica, tra Pepp e Luisina, o una storia grottesca, tra il Gaina e la moglie Ghiton, in *Al Mont de pietaa*. Mentre ancora prevale un ottimismo di fondo, scontato in una schema che prevede il lieto fine funzionale: « Evviva i spôs!! », « Ben, ben, che sposen in santa pâs! », « L'amor, l'è minga polenta veh!... poeur bagaj, me fan fina compassion... », « A pensà che te ghe trii mes e che te ghe giemò pù la mamma... te set pussee disgraziàa ti di mi... ma el tò papà, l'è chi veh... l'è chi a fatt compagnia, a fatt de mamma ». Ed è il massimo di concessione alla pressione della trama. Poiché, ripeto, non è l'avventura ma l'ambiente il materiale su cui lavora Bertolazzi, d'un *milieu* proletario, in cui sentimenti, preoccupazioni, aspirazioni, azioni sono collocati e colti tutti a livello elementarmente naturale, all'interno di un mondo immodificabile, che concede di piangere, di ridere e di copulare, in un'attesa dominante: esistere a quel livello che consente di respirare, mangiare e copulare, con una sola apertura sulla speranza, tra il monte di pietà e il gioco del lotto. Bertolazzi non è un ideologo, né rivoluzionario né socialista (non si dimentichi la sua estrazione di agiato borghese, né il tempo in cui scrisse questi atti unici, il periodo di vita goliardica a Pavia), ma il suo resta l'unico tentativo di rappresentazione, sia pure in forma descrittiva, di una realtà storico-ambientale, di cui s'abbia testimonianza per quel decennio cruciale della storia della cultura italiana. Com'era intesa e manifesta, per lo meno.

Abbiamo detto che il maggiore interesse dei cinque bozzetti, al di là d'un intrinseco modesto valore, sta nell'essere, essi, la preparazione e l'antefatto strutturale dal quale nasce il capolavoro fortunato di Bertolazzi, *El nost Milan*, portandosi appresso quindi gli stessi problemi per dar loro una soluzione più organica in un disegno di proporzioni più vaste. Troviamo perciò riproposto, pari pari, il problema della lingua con tutte le sue motivazioni.

Il problema della lingua italiana — lingua letteraria e non popolare, lingua scritta e non parlata, anche a livello d'alta borghesia e nobiltà, come tanta aneddotica ci insegna —, che ha sempre rappresentato l'insanabile frattura poetica con la realtà (ponendosi cioè la letteratura in un mondo anche linguisticamente inventato e privilegiato), è reso ancora più acuto ed esaltato in uno schema come quello teatrale, per sua natura fondato sul dialogo, dove l'azione è sorretta dal dialogo e dal dialogo scaturisce. Fondato dunque su una lingua parlata, pena la decadenza d'uno dei cardini del realismo sia pure a misura minima, la credibilità (il che manderebbe all'aria il tipico nella misura linguistica, sostituito dal manierismo linguistico). Quale solidarietà, d'altra parte, è attendibile o pensabile prescindendo proprio dall'omogeneità linguistica? Nel teatro poi il problema della lingua tende a manifestarsi o a risolversi in modi estremi: o realistici (persone vere parlano la loro vera lingua, quotidiana), o liricamente sublimati, quando la parola è la cifra poetica di un componimento metafisico o allegorico, e il dramma è detto, è dizione.

Ora, se si scende al particolare e si analizzano anche sommariamente i testi del teatro verista italiano, ci accorgiamo come la *coinè* usata in questi drammi corrisponda a quella di tutta la letteratura borghese contemporanea: non ci vuole infatti una gran fatica a istituire, sul piano linguistico, un rapporto analogico tra De Marchi e Giacosa, per esempio. E i casi si possono estendere a Praga o a Rovetta, a Fogazzaro o a De Amicis, oltre l'identità dannunziana dei termini a confronto. È naturale perciò che si consegua il risultato, scontato, di un dramma *letterariamente* borghese benché sviluppato con tecnica realistica, proprio perché la parola non concede, nel suo rapporto con la realtà, una maggiore dilatazione o una diversa disponibilità di sé. La controprova ce la dà lo stesso Bertolazzi sia con le commedie tradotte dal dialetto in lingua, sia con quelle scritte direttamente in lingua, ove lo scadimento, sul piano della credibilità, è reso più evidente, e dove il condizionamento linguistico lo costringe a spostare l'interesse ambientale decisamente in zona borghese, in allineamento con la produzione verista corrente di quegli anni. La scelta della soluzione dialettale potrebbe essere interpretata come quella di comodo (eppure sta per essere adottata dal miglior teatro, da Di Giacomo a Pirandello a Viviani) ma è comunque inimmaginabile un'opera come *El nost Milan* diversamente che in dialetto, come appunto è stata scritta.

Se nella struttura di questo teatro di Bertolazzi la lingua costituisce il primo e più certo dato analitico, per evidenza e per impegno di scelta, d'eguale impegno di scelta è l'impianto corale che, di quella struttura, è l'autentico sostegno portante. Cosa si intende per coro? Intanto l'assenza di un protagonista, di un eroe, sostituito da persone reali di

omogenea gerarchia. In secondo luogo l'assenza, o la subordinazione, di una azione drammatico-narrativa. Non è una novità che ci meravigli o ci colga di sorpresa, perché l'abbiamo appena sperimentata in tre almeno dei cinque bozzetti precedenti. ⁽¹⁾ In qualche modo anche la prima parte del *Nost Milan* ha mantenuto qualcosa di quelli. Infatti è divisa in quattro atti che corrispondono a quattro ambienti tipici popolari, nei quali si muove una folla quasi anonima che vive innanzitutto la sua vita quotidiana, senza partecipare direttamente al dramma, a cui anzi è estranea.

Quattro atti in cui si esibisce l'abilità eccezionale del Bertolazzi suggeritore e provocatore di « spettacolo » (e dove maggiormente si avverte la lezione del Porta, capostipite per ognun milanese). Prima il Tivoli, un parco di divertimenti in cui, tra le baracche, girano mendicanti di illusioni, soldati in libera uscita, prostitute di basso rango, ladri inseguiti da questurini, « popolani e popolane », attratti dalla giostra e dal circo, dall'antropofago Turlurù o dall'indovina, dalla donna cannone o dai saltimbanchi, in un clima variopintissimo. Poi il cortile del Broletto, ove si svolge l'estrazione del lotto, « la Fata morgana... », la grande risorsa fantastica e insieme la grande sanguisuga dei ceti proletari italiani negli ultimi decenni dell'Ottocento », come ricorda Asor Rosa, ⁽²⁾ sempre tra il vociante commento di indovine e operai, cuochi e brumisti, « popolani e popolane ». Al terzo atto, alle Cucine Economiche di Porta Nuova, si incontrano, tra « popolani e popolane », due giovani sposi in miseria, due muratori, un suonatore di fisarmonica e un veterano delle Cinque Giornate, un personaggio caratteristico di molte commedie del Bertolazzi, sotto diverse spoglie. Il quarto atto infine è agli Asili Notturni, in una mescolanza di vecchie e di giovani, più o meno rassegnate e solo unite dall'estrema indigenza.

Un campionario di ambienti e di personaggi ricchissimo — e ciascuno autonomo nella sua parte corale, del tutto a sé, senza scambi di personaggi — che costituisce anche il rischio maggiore del teatro dialettale di Bertolazzi, il suo limite eventuale, in bilico sulla degenerazione di quel bozzettismo che indulge agli effetti plateali (quelli cioè che piacciono alla platea) in un eccesso coloristico che sposta il tipico in pittoresco, i caratteri in macchiette. Rischio dal quale si salva innanzitutto per l'abile mestiere che già possiede, benché giovanissimo, una qualità compositiva che gli consente di cogliere effetti sicuri, equilibrati dal dominio della materia, con un dosato svariare dal comico al patetico al drammatico, senza interventi moralistici « a monte », mai mossi comunque in funzione di una tesi da dimostrare, quanto piuttosto « composti » nella preoccupazione di afferrare e di riferire una notizia della realtà. Potremmo addirittura citare ad esempio ciascuna scena (pensate all'ultima del

⁽¹⁾ A questo proposito sono debitore di un suggerimento e di una precisazione a Mary Baldaccini, autrice recentemente di un'egregia tesi di laurea, discussa a Firenze, sul nostro autore, un lavoro che è, in fondo, l'unico ampio e organico studio su Bertolazzi a tutt'oggi. La Baldaccini sottolinea gli stretti rapporti con altre opere dialettali contemporanee, come *L'eredità del Felis* di Luigi Illica e *Trani e Barletta* del Curti. In particolare « nel secondo atto di *Trani e Barletta* si anticipa quella prolungata rappresentazione dell'ambiente che è propria del dramma bertolazziano ».

⁽²⁾ A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo*, I, Roma, 1966.



3 - Henri Matisse - *Nu noir et or* (1909)



4 - Henri Matisse - *L'atelier rose* (1911)

I atto), ma ancor prima la minuzia precisa delle didascalie, che hanno lo scopo, mi pare, di vincolarla quella realtà, senza consentire o permettere facili esercizi estravaganti.

Una delle spiegazioni potrebbe trovarsi nel fatto che Bertolazzi è un raro puro autore di teatro, che non proviene cioè dalla narrativa — come accade a Verga e a Giacosa, a Di Giacomo e a Pirandello, a De Roberto e a d'Annunzio — né ha con la narrativa contaminazione alcuna, come Rovetta o Torelli o Antona Traversi (e val la pena, a questo proposito, ricordare la tesi negativa di Verga sul teatro: «Il lettore è miglior giudice spesso, più sereno certo, faccia a faccia con la pagina scritta che gli dice e gli fa vedere assai più della scena dipinta, senza suggestione di folla e senza le modificazioni — in meglio o in peggio non importa — che subisce necessariamente l'opera d'arte passando per un altro temperamento ahimè, in belle scene e in tirate eloquenti», una tesi che potrebbe essere oggetto di una qualche meditazione). Ed è per questo che Bertolazzi più facilmente si salva da residui letterari, nella forma di suggerimenti e di interventi extrateatrali. È vero che il compito gli è reso meno arduo — eppure più pericoloso — proprio dal possesso e dall'uso di una lingua autentica, parlata e bene sperimentata, in questo esperimento, dal Maggi al Porta, una lingua espressivamente più ricca del letterario italiano, adatta naturalmente al dialogo perché parlata, riconoscibile dunque nel contesto della realtà rappresentata.

L'esempio linguistico più banale, a questo proposito, ma il più frequente è dato dalla abbondanza di locuzioni figurative che lo caratterizzano espressionisticamente (con l'ovvia conseguenza di una pressione violenta della lingua sui modi dell'azione nella stessa direzione), secondo la disposizione naturale del dialetto (riduttiva, per carenza di vocaboli? o accrescitiva, per ricchezza di fantasia?), laddove nella lingua italiana risulterebbero abbastanza artificiose e improbabili rispetto al dialogare quotidiano. Questa figuratività espressiva invece è davvero connaturata col dialetto, perché quelle locuzioni nascono, lì, dalla realtà e vi corrispondono, come il riflesso di un'esperienza reale e popolare di vita quotidiana, persino classicamente: *andà a Bagg a sonaa l'orghen..., el tredes de tarocch..., mangià i cadenn...*

Abbiamo esaminato le prime componenti della coralità che, pur nel suo anonimato di eroismo, è sempre mossa da sentimenti e passioni, che sono sentimenti e passioni elementari: la fame, il gioco, la prepotenza, l'amore, il sesso... E persino l'onore. In un equilibrio però che la salva dalle facili cadute in quel patetico sentimentalistico ch'è lo strumento vero commotivo del teatro vernacolo in genere. Quando il patetico c'è — e c'è — non è artefatto o strumentale, ma naturale, perché esiste nella realtà, ed è somministrato con una partecipazione dignitosa e un'affettuosità che ne accrescono la disperazione. Non per le note acute d'un tenore solista, eppure disperatissimamente.

A questo punto viene spontanea la domanda: dove va questo popolo, questo coro, quando cala il sipario su *La povera gent*? Cosa succede dopo? Ormai sappiamo che i borghesi di Giacosa o di Praga o di Rovetta, se non si rovinano finiscono inevitabilmente in Borsa.

O in un sottosegretariato. Il popolo di Bertolazzi invece è fermo, sta, con la sua disperazione senza speranza (che non sia l'azzardo del Regio Lotto), con la sua inerzia senza speranza. Ciò non per difetto o per insensibilità storica dell'autore, per le sue radici borghesi disviati (tutto il teatro « realistico » dell'epoca è borghese, per il reciproco condizionamento di prodotto e consumatore, autore e pubblico, come s'è detto) che non gli consentono la prognosi d'una soluzione alternativa rivoluzionaria. ⁽¹⁾ Il popolo di Bertolazzi è inerte perché quel campionario del sottoproletariato cittadino milanese proposto è veramente inerte, non ha ancora gli strumenti per muoversi — ma Lina, sia pure a modo suo, si muoverà.

Lo ha detto benissimo Althusser: ⁽²⁾ « Ce peuple-là non plus n'est pas le peuple de nos mythes: mais un sous-prolétariat, qui passe le temps comme il peut, avant la soupe (pas pour tous) et la nuit ». Dove vanno dunque? « Ils attendent on ne sait quoi, que quelque chose commence sans doute, le spectacle? Non, car ils resteront devant les portes, que quelque chose commence, en général, dans leur vie, où il ne se passe rien ». Condizione esistenziale, d'accordo, ma più ancora situazione storica, messa bene in evidenza per contrasto proprio dall'apparizione, nel terzo atto, di « quelques ouvriers qui construisent l'usine, tranchant sur ce *lumpen-prolétariat*: eux parlent déjà d'industrie, de politique, et presque d'avenir ». Una verità storica che si può cogliere ancora nel rammemorare del Cecch nel III atto (ed è analogo all'atteggiamento di e attorno a Riccardo di Rivalta nei *Sciori*, e a quello precedente del Carlotta di *In Verze*, equivoco certamente se, in quella fine di secolo, alimentò equivoci sensi d'eroismo e sogni imperiali anche in una parte della sinistra italiana, come di un terreno risorgimental-popolare da recuperare, un fantastico '48 da riproporre), per il quale vanno ancora bene le parole di Althusser: « C'est l'envers de Milan, 20 ans après la conquête de Rome et les fastes du *Risorgimento*: le Roi et le Pape sont sur leurs trônes, le peuple dans la misère. Oui, le jour du second acte [*in realtà è il terzo*] est bien la vérité de la nuit du premier: ce peuple n'a pas plus d'histoire dans la vie que dans ses rêves. Il subsiste, c'est tout: il mange (seuls les ouvriers s'en vont, à l'appel de la sirène), il mange et il attend ».

Il dramma de *La povera gent* non è in questa rappresentazione ambientale, in questa immobile corallità, ma si svolge al di fuori d'essa e dei suoi interessi. Eppure del dramma

⁽¹⁾ D'altra parte i messaggi rivoluzionari o avanguardistici sono sempre aristocratici; lo stesso movimento socialista, appena nato, è ancora paradossalmente il movimento d'un'élite proletaria e borghese. Non solo, ma se si estende il problema alla letteratura in genere, nella narrativa degli anni Settanta cosa potrebbe farci sentire che a Parigi, per esempio, c'è stata la Comune, quando l'Italia celebra, con la presa di Roma, il trionfo del laicismo massonico-borghese? Semmai un confronto interessante, con risultati che potrebbero essere sorprendenti, si dovrebbe tentare con quelle forme nelle quali si manifestò più immediatamente, e dalla base, l'animo popolare: canzoni di lavoro e canzoni di protesta, teatro di burattini e sceneggiati. Che potrebbe essere una testimonianza della coscienza proletaria e la pietra di paragone ideale per saggiare la bontà di ogni lavoro.

⁽²⁾ LOUIS ALTHUSSER, *Le « Piccolo », Bertolazzi et Brecht (Notes sur un théâtre matérialiste)*, in *Pour Marx*, Paris, 1965. È abbastanza paradossale che l'unico ampio saggio critico su B. — in particolare su *El nost Milan* — sia opera di un filosofo francese, a dimostrazione che i profeti ancora una volta non stanno in patria.

il coro è l'alternativa dialettica necessaria. L'evidenza strutturale dei quattro atti è esplicita: un dramma breve, in apparenza estraneo al momento corale, si sviluppa al termine di ciascun atto, a riempire con la sua azione un tempo vuoto (*temps vide*, dice giusto Althusser), cioè uno spazio privo di azione (quello del coro). Ed è questo tempo vuoto, come la presenza incombente della realtà storica, a porsi, ripeto, come l'alternativa dialettica del dramma privato, a dargli un senso che non si esaurisca in un affare di cuore o nel patetico strazio dell'onore offeso. Un rapporto, quindi, c'è tra i due tempi — non solo nella simmetria compositiva — un tempo lungo pieno di personaggi e privo di azione, e un tempo breve con tre soli personaggi dove esplode l'azione — ma soprattutto perché il senso della realtà, la conferma della realtà può venire solo dal reciproco rapporto dei due tempi, dalla contrapposizione dialettica di storia ed episodicità, sino all'affermazione conclusiva della storia.

Sempre per simmetria strutturale è poi naturale, quasi necessario, che il tempo vuoto sia riempito da un melodramma, che all'inerzia del coro s'opponga un eroe di discendenza romantica, quando ci accorgiamo che a una nozione antimitica di popolo si contrappone l'altra, quella proprio inventata dalla mitologia borghese: infatti la vicenda di Peppon, Nina e Togasso potrebbe essere inserita o tratta dai «racconti mensili» di De Amicis.

È vero che la componente melodrammatica e idillica entra anche nel coro: l'amore di Nina per Rico, il pagliaccio, e i rapporti tra Nina Togasso e Peppon. Ma ne esce sconfitta e smentita: Rico muore e Nina se ne va col Togasso. Né basta che il padre uccida il Togasso per vendicare l'onore offeso. Il padre uccide in nome di una legge morale «borghese», che cade di fronte alla diversa consistenza logica, d'altra estrazione, della figlia. Il melodramma è dunque tutto nella struttura logico-etica del padre, nella sua interpretazione della realtà del mondo e della storia, assolutamente illusoria, classicamente, nei confronti della realtà storica della sua situazione. Si tratta di una distorsione sentimentale, irrazionale, alla quale Nina si ribella, alla fine compiendo quella scelta che dall'illusorio la riconduce all'interno delle norme del coro (e qui si compie la sintesi dialettica): «L'altr hoo vist la Moretton, l'era in carrozza! l'andava ai cors! vuj lee in carrozza! N'hoo poduu pù, e via, sont andada dalla Martina! Doman mattina la me presenta a un scior, a on ingegnee, a v'on in cilinder, el ghe pensa lù a vestim, sigura! Voo ancami a fà la sciora, a mangià i bon boccon, a bev el vin e a dormi quattada! L'è inutil, t'el set anca ti, e peu t'el vedet e t'el tochet con man: nùn, povera gent, g'hem poch de scernì su sta terra; se fem giudizi, bisogna o patì la famm o coppàs, se de no andà in galera o fa... come foo mi!... Ti te voset contro i sciòri compagn de tanti alter, e seguitee a mangià cadènn! Sii mai staa bon de ciapass la vostra part... G'hoo diritto ancami de god la mia part a stoo mond; son compagn di alter, tal e quell...». Così si conclude *La povera gent*, prima parte del dittico *El nost Milan*.

Ha ragione Althusser: «Je ne crois pas que nous ayons à faire ici à un mélodramme plaqué sur une chronique de la vie populaire à Milan en 1890. Nous avons à faire à une

conscience mélodrammatique critiquée par une existence du sous-prolétariat milanais en 1890. Sans cette existence, on ne saurait pas de quelle conscience mélodrammatique il s'agit; sans cette critique de la conscience mélodrammatique, on ne saisirait pas le drame latent de l'existence du sous-prolétariat milanais: son impuissance ».

Il melodramma quindi è superato dialetticamente, svuotato criticamente nei suoi presupposti morali e sentimentali. Così come era stato rifiutato l'idillio, la soluzione ottimistica o positiva delle norme correnti. Pure Giacosa, per scegliere un esempio che nell'ambito teatrale italiano ha un grosso peso, pure Giacosa, che ha la nuova intuizione d'elevare a motivo d'oggetto di dramma l'impoeticità meschina di tutti i giorni, la nota della spesa di *Tristi amori* e non più temi poeticamente privilegiati — pure Giacosa, dico, subisce la suggestione degli schemi e cede all'idillio accogliendo le tentazioni e le proposte del patetico, la speranza finale e finalistica. Ciò che manca appunto, per ora, a Bertolazzi (e forse soltanto, allora, alla drammatica antiideologia di Verga). I moduli dello stilismo realistico sono capovolti, il dramma è *in re* e ci si arriva non per dimostrazione ideologica, ma per rappresentazione della realtà: è colto il dramma che c'è nelle cose, piuttosto che dare un dramma alle cose.

Che questo tema, ma soprattutto questa struttura, fosse congeniale a Bertolazzi è dimostrato, anche per contrari, dalla seconda parte del *Nost Milan*, i cinque atti de *I sciôri*, dove ritroviamo la Nina divenuta Belle Hélène, prostituta d'alta categoria e ormai introdotta nel mondo dei « signori », nel mondo dell'« economico » cioè. L'attacco del I atto farebbe presagire una ripetizione della struttura de *La povera gent*, tutto sviluppato com'è coralmente, di nuovo in un tempo vuoto, in cui l'estro coloristico e mimetico di Bertolazzi ha modo d'offrire un'altra riuscita dimostrazione. Né si sarebbe trattata di un'impresa difficile, quando all'inerte impotenza del sottoproletariato milanese si vede corrispondere l'altrettanto inerte impotenza della borghesia milanese — Tivoli è sostituito parallelamente dalla caccia alla volpe e il lotto dalle speculazioni — se non sapessimo quanto apparente è quell'inerte impotenza, dorata ma garantita, salvaguardata dalle istituzioni e da un governo suo, attento alla repressione d'ogni moto eventuale di quel proletariato (questa è la storia di quel terribile decennio, tra Crispi e Pelloux): è una delega di potere e di azione, l'inerzia di chi ha il potere a danno di chi il potere non ha, inerzia da una parte e inedia dall'altra. Ma quella premessa strutturale cade, poi, assieme alla partizione dialettica dei due tempi, uno corale e uno privato, vuoto e pieno, per dare invece progressivamente spazio allo svolgimento del dramma, preparato per i primi tre atti ed esploso negli ultimi due. Qui il coro, nelle abili mani di Bertolazzi, è un'occasione per presentare l'ambiente, personaggi e luoghi, dove accadrà il dramma, senza per altro alcun controcanto dialettico se, alla fine, assistiamo all'integrazione, anche strutturalmente, di Nina-Belle Hélène in quel mondo.

Che l'abilità pittorica non sia venuta meno lo si può vedere anche da queste poche battute, del coro appunto:

BARON — Domani... mi progetti una gita a Coraa, nella mia villa (*a Riccardo e Ceser*) in onore del noster car Riccardo... Ti Ormini... s'en parla nanca, ci farai compagnia con toa miee e con toa tosa.

ORMINI — Mi doman poss minga... g'hoo ona fila de occupazion che me ten ligaa tutta la giornada! g'ho l'Esperance che la me s'è malada!

BARON — (*con premura subito*) Cosa la gh'ha? cosa la gh'ha?...

ORMINI — Nient! On po de toss ciapada a S. Sir.

BARON — Ah respiri!... me s'era giamò stremii... ona bestia così intelligente.

ORMINI — (*con serietà*) Doman vuj senti on parer de persona competente... G'ho poeu ona visita in casa Franzi per combinaa ona gita a Nizza e a Montecarlo..., dopo dalla Marchesa Sarsi per el costum in casa Vioni, e infin ai quattr'or voo dalla Fanny che l'ha protestaa on cappell vegnuu de Paris... Andemm insemma dalla Bellotti a toeu on consiglio. (*A don Ceser*) Te capirett benissim che podi minga.

Bravo, d'accordo, ma non ci scostiamo dallo schema satirico che, a Milano, subisce l'affascinante lezione della tradizione moralistica pariniana, dalla quale — anche perché in sostanza non sono mutati i termini della questione, nonostante la Cisalpina, Napoleone e le Cinque Giornate — non è forse neppure facile o possibile allontanarsi. Perché ci troviamo, infatti, di fronte a una commedia che accetta e ripete i canoni polemici e ideologici del realismo borghese, la sua didascalicità dimostrativa, nei termini e nelle argomentazioni precise della sua più che sperimentata tesi antiborghese. Anche qui con una tradizione antiborghese all'interno della borghesia stessa, secondo gli insegnamenti francesi (più Flaubert e Zola che Balzac, ovviamente), che ha influito non poco anche sul teatro contemporaneo. E su quello di Bertolazzi, quindi. Non è difficile verificare come nel passaggio da *La povera gent* a *I sciôri* si abbiano gli stessi difetti che registreremo nel passaggio dalle commedie in dialetto a quelle in lingua, una perdita di controllo sulla materia cioè, sostituita dall'adozione di strutture e schemi accettati dal teatro borghese del realismo: primo fra tutti, una prevalenza dell'ideologia sulla dialettica — la polemica è a monte più che *in re* —, l'impossibilità, in quella situazione strutturale, di poter andare oltre un moralismo convenzionale ed esterno alla storia delle cose. Non mancano, no, le annotazioni acute, amaramente ironiche come il ritratto del conte Ormini che rientra a casa ubriaco, all'alba, solo, e dice: « Benedetta plebe! Lor se non gh'han ona prole numerosa, hin minga content!... mi ho monanca de podè persuademm come faghen! par fina che i fioeu costen nagota! » E più avanti, per farsi aiutare dal servo a salire lo scalone: « Bravo! bravo Marcone mio bello... Io amo il popolo, ti t'el set... mi sont democrach!... Demm, compagnom dessorà ». O le false giustificazioni di don Ceser al fratello Riccardo, al quale ha mangiato l'intero patrimonio durante la sua assenza dall'Italia, con un argomentare tipico di scarico di responsabilità sulla storia: « Quasi nient... se te savesset in sti ultim ann el me car Riccardo quanti robb hin success? Rivoluzionari de per tut, ona manega de farabutt che saltava foeura de

tutt i canton, el primo maggio... el socialismo... la gente che la voreva avegh i stess diritti *che g'ho mi*, figuret! passà sora a tutt i differenz... a tus coss... ona roba scandalosa, mai pu vista... terribil... oh i bei temp di noster pader hin andaa el me car Riccardo... la gent la voeur ragionà de soa testa... *nientemeno!* ».

Va da sé che una polemica moralistica ha un senso solo se a una situazione criticata se ne contrappone un'altra come alternativa. Ebbene, a Bertolazzi accade ciò che accade ai suoi colleghi — il solo Verga fa eccezione — di riproporre come unici validi i valori di un ideale morale borghese, traditi da cattivi gestori e solo perciò polemizzati. Infatti l'eroe positivo proposto è Riccardo, per il quale anche Nina rinuncia alle ragioni che l'avevano indotta a rifiutare la mitologia del padre. Anzi, è la rivincita del Peppon. Soprattutto quando nella scena madre del IV atto, con procedimento classico di melodramma, si ha una sorta di agnizione e il marchese Riccardo di Rivalta — il buono, l'eroe — ha la certezza di essere il figlio bastardo: « Mi sont minga so fioeu, mi sont minga fioeu de quell che porti el nom, mi sont *d'on sò moros*, mi sont el fioeu della soa infamia... mi sont minga to fradell... mi sont d'on altra razza... vui no vessel to fradell, mi vui minga avegh in del sang tutta la toa vergogna... ». A questo punto, stabilito un nuovo equilibrio classista (il generoso marchese essendo bastardo è figlio di una madre disonesta ed è *d'on altra razza*, quindi) sembrerebbe inevitabile la soluzione idillica tra Riccardo e Belle Hélène, divenuta in un certo modo un'immagine trasferita della madre peccaminosa. Lo schema del ribaltamento è ben quello del teatro popolare, è caratteristico delle « sceneggiate » (tipica la situazione: la prostituta condannata dal prete, rivela di avere un figlio — magari avuto da un altro prete — per il quale è costretta a quella vita in un mondo di incomprendimento e di segregazione per una ragazza madre; citata l'evangelica Maddalena, essa conclude con la condanna motivata e dimostrata dal prete, contestando e capovolgendo nei valori la morale del pregiudizio borghese: la prostituta è onesta e il prete è disonesto. Altra tipica situazione è, per esempio, quella del ladro, nella quale il furto, reato contro la legge borghese del diritto di proprietà, è confrontato con le norme borghesi della speculazione, dello sfruttamento e dell'usura. Ed altre ancora e tutte rispettose dello schema del ribaltamento). Ma Belle Hélène non è più la Nina de *La povera gent*, la sua inerzia è d'altra natura (« Ormai mi me entusiasmi pu de nient ») e alla fine è lei che ha la certezza d'essere più brava dei *sciòri*, proprio secondo i loro principi di bontà, di quella mitologica morale che ne *La povera gent* aveva rifiutato: innamorata di Riccardo lo lascia libero perché lei è una prostituta. Il suo sacrificio — in nome di che, se non proprio del moralismo predicato dai *sciòri* e nel quale anch'essa è integrata ormai, per simpatia osmotica? — riconduce le cose al punto di partenza. E Belle Hélène altro più non è che un altro esempio di quella patetica ribellione romantica, di cui Violetta è l'incontrastata autentica eroina.

S'è già detto che, ne *I sciòri*, alla riuscita pittura d'ambiente corrisponde il limite della tesi polemica, tragicomicamente svolta, con una didascalica rigidezza, anche se i bersagli

sono scelti con opportunità: la famiglia — e parallelamente il sesso — nella corrispondenza moralistica di mogli e amanti, e quindi di mariti libertini, in un giro di corna che stanno a confermare, in una rifrazione di tabù tradizionali, la dissoluzione di un istituto fondamentale della struttura borghese (*La povera gent*, al contrario, finiva con un delitto in nome dell'« onore » familiare), così come un altro istituto cardine, la patria, è smontato con critica ironia, nella sua realtà storica di un fine secolo già dannunziano per le sue qualità di eroismo riflesso e demandato — quello degli altri e, in questo caso, di Riccardo — ma considerato e fruito come proprio, quale patrimonio comune di classe. È l'operazione che compie il Baron Montefiore tra *l'è v'on* e *nun*: « L'è v'on che a 18 ann l'è andaa via de Milan e l'ha viaggiaa per 15 ann... semper per el so paes... sigura! Sta volta se podarà minga rimproverà all'aristocrazia de vess stada indolente... Semm sta *nun* ch'ha portaa on nomm italian in lontani e sconosciuti paesi, semm staa *nun* che gh'ha minga avuu paura de sfidà ogni sorta de pericol!... semm sta *nun* ch'emm sacrificaa 15 ann della nostra pussee bella gioventù... *Nun* che se semm guadagna on nome illustre che passerà alla storia come quel de Stanley e de Casati... Sissignori!... noi... sempre noi!... ». E in ultimo la polemica contrapposizione dei due fratelli, Ceser e Riccardo, è la semplificazione globale, classista e morale nel vario evolversi della vicenda di cui è il nocciolo, dell'incompatibile contrapposizione di denaro e onestà.

Le variazioni attorno a questo tema che un poco è il tema di tutto il teatro realistico, sino a depauperarsi d'ogni carica stimolante nella convenzionalità, costituiscono l'oggetto più o meno riuscito di gran parte dell'opera di Bertolazzi, specie in lingua. A differenza però d'altri illustri esempi la preferenza va al discorso polemico contro la malformazione o la degenerazione sociale del mondo borghese cui l'autore — o il pubblico — appartiene, piuttosto che al minuto scandaglio psicologico dei personaggi, degli individui. Infatti egli è più attento ai fenomeni che ai casi, e in questo senso è più balzachiano che flaubertiano, tenta la sintesi della società: piacerebbe a Lukács per l'aspirazione a realizzare la categoria del tipico, cioè non un « carattere medio » e nemmeno un « carattere individuale », ma il luogo ove « confluiscono e si fondono tutti i momenti determinanti, umanamente e socialmente essenziali, d'un periodo storico ». A costo magari di schematizzarlo nella elaborazione secondo le norme del realismo, d'un realismo ideologicamente funzionale.

Una prima dimostrazione può venire da due commedie in dialetto, entrambe del '95, che ebbero immeritata scarsa fortuna: *Strozzin!* e *La ruina*.

Strozzin! è un poco un'anticipazione di modi e atteggiamenti del teatro in lingua di Bertolazzi, dall'*Egoista* alla *Zitella*, ma con una minore convenzionalità, sia per la maggiore naturalezza e credibilità del dialetto, sia per un più accorto dominio su una materia che tende, quasi inevitabilmente, all'exasperato patetismo: un padre usuraio costringe al suicidio per debiti il fratello del fidanzato della sua unica figlia; il matrimonio non ci sarà e la figlia, rifiutata la condizione di ricca ereditiera, si uccide anch'essa quando scopre il vero mestiere del padre. Ebbene, forte dell'appoggio linguistico e stilistico che gli viene dal dialetto che,

volenti o no, « popolarizza » temi e intonazioni, Bertolazzi respinge le tentazioni del sentimentalismo così implicite, per cercare una dimensione epica per il suo racconto. Semplificata.

Non manca certo l'intenzione polemica, che qui non vi è preconcepita, non è tesi da dimostrare, non è strutturalmente causa (con tutte le implicazioni stilistiche conseguenti) bensì considerazione riflessiva sulla storia, risultato. Il primo e più evidente oggetto polemico è Giacom, il padre, per il valore di indiscusso cardine dell'organismo familiare e, di conseguenza, dell'organizzazione sociale fondata sulla famiglia. Non si tratta quindi di uno scontro padri-figli o di un contrasto di generazioni. La situazione presa in esame è quella di un istituto immobile *ab aeterno* e la critica è mossa al padre in quanto tale. Cioè, alla tesi esposta dalle donnette: « El pader l'è semper el pader » si oppone l'immagine storica di un padre, un'eccezione che, anziché confermare la regola, ha tutte le intenzioni di farla saltare.

L'altro oggetto polemico è nella seconda parte della frase sopra citata: « El pader l'è semper el pader, e poeu on omm che g'ha i danee ». Noi sappiamo subito dall'inizio che i *danee* del Giacom sono frutto di usura e che il personaggio del padre — con la particolarità sua di natura sociologico-sentimentale — si identifica con quello dell'usuraio. La commedia di carattere come potrebbe far pensare fin il titolo, è quasi impedita: qui c'è un padre, la cui « paternità » è sottolineata sino all'exasperazione perché non sia fraintesa. C'è un padre, il cardine dunque della struttura sociale in atto, e c'è un usuraio, l'esemplificazione di una società fondata sul denaro. Così si ha una doppia identificazione sociologica abbastanza esplicita tra il padre e una società in cui chi possiede il denaro può, in suo nome, legittimare ogni sua azione: « Se nol paga marche! foeura de ca, e i mobil all'asta, t'è capii? Dighel a me nom, *sont in del me diritto e tanto basta!* ». È naturale che il padre cerchi di mascherare la realtà ricorrendo alla tattica degli alibi: il *diritto*, nei confronti delle sue vittime, e l'amor paterno, nei confronti della figlia Maria. Sino a svelarsi del tutto nella scena madre, quando ormai è sicuro d'aver recuperato a sé la figlia che l'aveva abbandonato e le dice: « *I danee, i danee... te mo de capi ch'hin tutto i danee?* ».

In questo senso il discorso polemico di Bertolazzi è sufficientemente scoperto: il padre non rinuncia, a nessun prezzo, né al denaro, né al sistema per procurarselo, né rinuncia alla sua paternità e al sistema organizzativo che ne deriva. Dal suo punto di vista, della sua struttura sociale che rappresenta, è un vincitore, sconfitto solo sul piano degli alibi, sentimentalmente: sarà un padre addolorato che continuerà nell'usura, nell'economia dello sfruttamento.

Bertolazzi non prospetta, né ora né mai, una soluzione. Però arriva a una conclusione. Ne *La povera gent* il sottoproletariato si rinchioda nella sua inerzia impotente in attesa di un messia, ma Nina accetta il gioco economico della società capitalistica, ribellandosi alla mitologia sentimentale del padre; in *Strozzin!* le posizioni si capovolgono e Maria rifiuta il gioco economico per accettare la condizione proletaria, anch'essa ribellandosi alla mito-

logia paterna (benché il suo sia un rifiuto sentimentale: il suo in fondo è il passaggio da una economia a un'altra economia, tanto che la conclusione è, se altre mai, borghese, quando, conscia del proprio fallimento e proprio nell'alibi di valore più esibito a sua difesa — nel duplice riferimento, sia personale che di appartenenza a una società — non trova altro rimedio che il suicidio, una maniera sublimata di inerzia. Maria e Peppon sono due personaggi molto simili, contigui, per la somiglianza dei loro fallimenti, che si potrebbe indicare nell'assenza di una qualunque strategia, nel naufragio della prassi).

L'altra commedia del '95, *La ruina*, affronta tutt'altri problemi ed è ambientata in tutt'altro *milieu*. Eppure mi sembra una delle opere più disperanti e disperate di Bertolazzi, condotta con abilità, con un crescendo che dall'inizio in minore, di convenzionalissima bohème, non lascia presagire lo sviluppo successivo. Nei lavori esclusivamente borghesi Bertolazzi non fu né fortunato né felice, ma questa *Ruina*, ancora una volta in virtù del contributo stilistico del dialetto, è in parte la rara eccezione.

La parabola di degradazione sociale di Carlo, giovane artista apprezzato e alla moda, potrebbe anche essere interpretata come un'ulteriore esemplificazione del dramma della società borghese in disfacimento. E sarebbe un errore. Semmai si tratta della esemplificazione di un altro dramma, quello del sesso, che ha un riflesso e un riferimento ambientale più narrativo che sociologico con la classe borghese, un rapporto non essenziale anche se non trascurabile. Se la noia è la causa evidente e condizionante del decadimento di questo artista — ma proprio e soltanto in quanto artista — è altrove la causa del suo decadimento umano, cioè il significato e la motivazione del dramma. Che è dramma del sesso, sia pur parato, mascherato, contrabbandato, e loicizzato, secondo sue varie sfumature e nature e schemi convenzionali, che ne rendono meno esplicita e assorbente la dimostrazione. I vari gradi dei suoi rapporti però nascono veramente sotto quel segno, prima con la modella amante, poi con la moglie, infine con la concubina-madre, ed ha le sue rifrazioni drammatiche nel modificarsi delle situazioni socio-storiche dei protagonisti: l'artista, l'uomo di mondo, il barbone — la fanciulla innocente, l'amante ricca, la volgare saltimbanca. Ma il movente rimane, per Carlo, in un desiderio di appagamento (si pensi persino alla scena, melodrammatica per contrasti, del funerale della figlia e alla scena di gelosia sulla nave in crociera) smentito continuamente dalla realtà e rimandato. Il dramma è colto nella sua dimensione malinconica di disfacimento, senza salvezza, e di paradossale impotenza, moralisticamente esaltata dalla dimostrazione d'uno spappolamento degradante, spirituale e cerebrale. Le eventuali intenzioni critiche classiste e sociali, di polemica antiborghese, traggono la loro consistenza a rebours, dal fondo, quando alla fine, nell'apparente declassamento di Carlo ci accorgiamo che nulla, invece, è mutato — senza per altro una aperta intonazione polemica o un chiarimento didascalico-pedagogico per quelle che sono le cause della situazione presentata, che vada oltre l'episodicità — nella sostanza: *semel abbas...* e Carlo che diventa un barbone ubriaco e piangente, e Giulia che gli porta i denari, restano sempre d'una medesima pasta impastati, appartengono a una stessa realtà.

Mi sembra comunque importante ribadire una precisazione di poetica e di retorica per meglio comprendere la natura di questo teatro. Nel teatro borghese il procedimento dello sviluppo drammatico degli avvenimenti prevede necessariamente l'esistenza, a monte, di un esemplare ideale e metastorico che consenta la successiva e conseguente idealizzazione e sublimazione — sia pure con movimento dialettico e critico — d'una realtà storico-sociale (il tema o la trama della commedia). Questa sublimazione consente, in altri termini, di consacrare e perpetuare una realtà, con una tendenza alla mitologizzazione di quegli ideali e con un suo rituale drammaturgico riconosciuto, in modo che il fuoco degli oggetti tenda sempre a spostarsi nell'area sentimentale, come quella più facilmente controllabile e dominabile. Le conseguenze culturali in senso lato di questa operazione, con tutte le implicazioni pratico-politiche, sono, ovviamente, implicite se si pensa alla formulazione classista delle premesse, implicite cioè nella classe — come categoria — che le ha formulate.

La formula stilistica è ben quella del realismo, della dichiarata intenzione di analisi e di pittura della realtà, ma alla controprova vediamo che quella formula accoglie sempre solo parzialmente la realtà storica: tra realtà storica e formula realistica, insomma, esiste uno iato. Proprio una frattura dovuta alla limitazione classista dell'indagine e dell'analisi, alla sua funzione di esorcismo ideologico.

(Dove porre le origini è difficile e si corre il rischio di dover risalire, con rare pause, molto molto indietro, fino a Euripide forse, quando consideriamo la funzionalità emotiva, la presa emotiva immediata dell'azione teatrale, quella funzione catartica che ha consigliato l'analoga struttura ai rituali liturgico-religiosi).

Nel teatro moderno il melodramma e lo scioglimento melodrammatico dei nodi causali dell'evento sono il prodotto sicuro, brevettato, di quella struttura (ripeto ancora che *Traviata* è per me il modello topico e perfetto, la *Dame aux camelias* con in più la musica di Verdi), con tutte le eventuali variazioni possibili. Una delle quali, tentata da Bertolazzi, sa di compromesso o di promessa evolutiva e consiste nell'innesto, su quella struttura idealistica, di una interpretazione della realtà come economicità. O quanto meno la preoccupazione di non dimenticarsene, con quel risultato di ambiguità che è ragione non ultima, oggi ancora, del nostro interesse per la sua opera.

NOTA. Queste pagine fanno parte di un più ampio lavoro, la prefazione a un'antologia delle commedie in dialetto e in lingua di Carlo Bertolazzi, di prossima pubblicazione, edita da Einaudi.

Le idee contemporanee

FAUST IN ITALIA

È difficile poter dire se gli anni Settanta vedranno un recupero del *Faust* goethiano (e in particolare del personaggio Faust) alla cultura italiana, che non da oggi ha smesso di sentire come propri elementi costitutivi sia l'opera che l'eroe costruiti da Goethe. Non come elementi costitutivi e neanche come fonti di suggerimento in senso più lato; eppure non sarà solo una coincidenza il fatto che nelle edizioni Mondadori siano oggi apparsi contemporaneamente un *Goethe* di Pietro Citati e la versione italiana del *Faust* (con l'originale a fronte) della quale siamo debitori a Franco Fortini. Quello che è opportuno chiedersi è perché si sia avvertita un'esigenza come questa, che cerca di riportare un personaggio letterario nei luoghi fisici e nei centri culturali lungamente studiati e descritti dal suo artefice; a poco meno di due secoli dal viaggio di Goethe in Italia si prepara insomma un'accoglienza italiana a Faust, o meglio si vuol provare se i valori espressi da un tal eroe siano oggi (o nuovamente o per la prima volta) usufruibili oppure in qualunque modo attuali, attuabili. Per saggiare queste possibilità s'impone una decifrazione complessiva del testo, una lettura liberata da schemi e schermi di vario genere, che non credo abbiano influito sulla maniera di leggere del pubblico tedesco, ma certo invece hanno pesato su di noi, deviando la corretta approssimazione a Faust, ad esempio, nel più facile modulo del melodramma alla Gounod o anche nella formula presuntiva di un quasi indifferenziato romanticismo faustiano, una formula che si estende, soddisfacente, almeno da De Sanctis a Croce.

Così è chiaro che se vorremo recuperare un personaggio, renderlo vivo in noi, *per noi* e tra di noi, non potrà più essere *quel* personaggio, la cui vicenda godeva cent'anni or sono di una popolarità assai larga, ovunque: basti rammentare la frequenza con la quale un De Sanctis, anche a proposito di temi di letteratura italiana, faceva ricorso come a punti di riferimento e d'intesa comune ai nomi di Margherita (magari per un confronto con Francesca o con Ermengarda), di Mefistofele, oltre che naturalmente di Fausto. Ma quelle

citazioni adesso è molto se non c'infastidiscono, congiunte come appaiono a immagini scontate, a quel tipo di romanticismo unilaterale che fino dall'adolescenza ci indirizzava verso l'*Urfaust* predisponendoci a minimizzare il *Faust II* come un tentativo cerebrale, affaticato e affaticante, rallentato nella trama e poi gratuito nel finale posticcio. Si capisce allora come, per una specie d'impulso di reazione, Fortini impegni al massimo le proprie facoltà ritmico-interpretative nell'affrontare il *Faust II*: e con successo specifico nella parte dominata da Elena (la parte, all'interno dell'area mitico-ellenica, più esposta ai rischi della fissità, del decorativismo formale); mentre al *Faust II* anche Citati rivolge il meglio della sua capacità penetrativa, dedicandogli oltre due terzi del suo libro. Sembra evidente allora che il nuovo Faust, l'immagine non convenzionale a cui s'intende far posto, da una parte avrà la pretesa di conformarsi (sia pure non come un calco) all'originale, rimontando le barriere schematiche accumulate in troppe generazioni intermedie, ma dall'altra sarà anche una cosa, anzi un'idea, *diversa*, dal momento che aspira — né potrebbe darsi altrimenti — ad istituirsi come *vero* Faust. Il vero che soppianta il vero antecedente, secondo la logica e la ragione progressiva dei tempi: con in più la presunzione, in noi, abbastanza giustificata, di pervenire a un vero di più salda radice critica, a un vero desunto da un'indagine d'insieme che tenga conto della materia nella sua integralità e non s'induca all'arbitrio di confinare nel particolare e nell'accessorio qualche elemento contestuale che non s'accordi con il quadro generale dell'interpretazione. (Così, e torniamo a un nome già fatto in queste note, sentiamo di poter affermare, per esempio, che oggi siamo *obbiettivamente* più in là del De Sanctis, quanto alla valutazione complessiva della poesia leopardiana, se il De Sanctis da ultimo ribadiva su *La ginestra* il suo giudizio di «poesia mediocre», «dove la base poetica è occasionale, il concetto rimane nella sua astrattezza filosofica, e si esprime per via di argomentazioni e di ragionamenti»: dati che vanno tutti a detrimento della postulata «incoscienza e spontaneità dell'artista»).

Ma parlando di Faust, anziché «del» *Faust*, in Italia, compiamo noi stessi una scelta che forse non siamo in grado di motivare subito razionalmente. Perché il personaggio continua a premerci più dell'opera che materialmente lo contiene (pur ammettendo che la nostra sia un'attenzione diversamente orientata, che nulla serba della premura monocorde e monolitica attestata dai lettori del secondo Ottocento)? Penso intanto che a provocare il rientro di Faust tra di noi, se il rientro avverrà, sia una delle malattie storiche filtrate nel Novecento, quella che ci tocca direttamente e potrebbe dilagare nei suoi ultimi tre decenni, propagatavi da germi che respiriamo non proprio da oggi. Il male torna ad essere, in fondo, quello di una, non richiesta e non opportuna, solitudine a cui il modello faustiano offre non certo una terapia ma piuttosto una articolata enunciazione di cause e di effetti che ne caratterizzano il fenomeno. Ma come e fino a che punto abbiamo, ora, bisogno di Faust? Il grafico della sua esistenza presso Goethe, che procede fra empiria e visione e sotto il segno solenne, ma tutto sommato semplice, dell'utopia, è un grafico esemplare, se terremo

conto delle fasi per cui da uno stato di solitudine iniziale, che si mostra «pura» sulla pagina (con tutto il fuoco e le scorie alle spalle dell'opera, nella fornace oscura della preistoria ovvero, riferita a Goethe, della prepoesia) si passa attraverso i tentativi di società, di rapporti inediti che il protagonista (o il suo genio in lui, per lui) organizza secondo un ritmo che tende sempre più all'assoluto: sicché anche l'amore per Elena, che innalzava a vertici assoluti quello provato per Margherita nell'*Urfaust*, appare vinto — in una progressione non solo temporale — dalla religione del lavoro costruttivo, culmine ansioso e supremo del personaggio Faust.

È questa, a uno sguardo complessivo, la storia d'una solitudine: però drammatica (non per niente esiste un sottotitolo dell'opera: *Eine Tragödie*), non inerte e autosufficiente, ossia condannata senza scampo, com'è per la specie di solitudine che piomba sulle nostre presenti facoltà d'esperienza, finendo per negarci, in senso proprio, l'esperienza medesima. Storia dunque, nel caso di Faust, di una solitudine avventurosa, aperta con lo stesso aprirsi del libro: nel punto in cui matura la crisi di una fede scientifica e razionale e quando tuttavia la scommessa (con Mefistofele) che dà il via alla trama viva del dramma s'imposta su di un piano che non è affatto irrazionale ma è piuttosto quello di una ragione sublimata, che ordina ad un fine di conoscenza nuova, piena e crescente, le potenze di un sapere alchemico altrimenti vano, illusivo. E di tutto ciò, che cosa arriva oggi a impegnarci? Ogni atteggiamento critico, ogni inflessione di lettura risponde a un'istanza dell'epoca, si sa, e meglio che mai si direbbe che viene a denunciare un *desiderium*, una carenza specifica del tempo. Allora, per chiudere qui, provvisoriamente, un interrogativo lasciato in sospeso, la prevalente passione che portiamo al protagonista, rispetto al *Faust* come azione scenica complessiva, è proprio la spia d'una carenza, di una malattia aggravata dai malposti fondamenti di quest'era neoscientifica: carenza di centralità, dimodoché il ricondurre l'attenzione sul personaggio significa l'urgenza di un punto di riferimento sicuro, centrale, che ci salvasse dalla dispersione, dagli sprechi centrifughi. Dicendo questo, potrebbe toccarci il nome di neoromantici, poiché l'invasione del personaggio *Faust*, come liberandosi da una veste troppo stretta e spessa, cominciò giusto a rivelarsi fin dalla generazione postgoethiana; però gioca in nostro favore la consapevolezza che l'esasperazione solipsistica dell'eroe, propria dell'età del secondo romanticismo, è ben altra cosa dalla richiesta che è in noi. Se ci sta a cuore la resurrezione di un principio avventuroso da elevare a modello d'un presente impoetico e invariabile, l'avventura che ricerchiamo in un gruppetto di «sacri» testi (per sconsacrarli, anche, non appena dimostrino l'assenza di questo carattere) è una condizione continua, che pertiene alla sfera volitiva e coscienziale del personaggio ma direi anche a quella naturale, biologica. Se in partenza si potrà consentire nella considerazione dell'avventura come strappo da una non-vita, come scarto da un'avventura falsa e muta, da una pratica astratta (ed è allora che batte con tempestività la tentazione ed entra in campo Mefistofele), da quell'istante in poi il principio avventuroso potrà persino far a meno di autoproclamarsi, giacché gradualmente si inserisce nella natura del personaggio,

collima col senso stesso della sua dinamica, che non conosce soluzione di continuità. Così la continuità del personaggio, in un simile orientamento, risponde alla nostra idea-guida di centralità, laddove la passione dei lettori immediatamente dopo Goethe fu rischiosamente decentrata, sbilanciata all'orlo di una disarmonia, di una frattura che separava la bontà del protagonista dalle presunte colpe dell'opera, giudicata come una greve struttura portante: struttura da abbattere, se si voleva capire il messaggio di Faust. Al contrario, noi sosteniamo che nessuno, a lettura ultimata, dovrà credere d'aver ritrovato il « suo » Faust, puro e autentico, con l'atto quinto (quando *Sorge*, la Cura, « si insinua dal foro della chiave », affronta Faust in uno dei più forti scorci della tragedia e infine gli soffia sul viso, accendendolo), di là da pause e vuoti drammatici lunghi o irritanti. Perché la centralità di Faust è perpetua, e le sue prove sono coordinate dal filo dell'eroismo, che tiene ben oltre il limite dell'*Urfaust* né limita la sua costanza euritmica al particolare più palese, quello della corrispondenza tra i due finali (nel *Faust I* la salvezza di Margherita, annunciata da una voce dall'alto; nel *Faust II* la salvezza del protagonista, ancora esclamata *in excelsis*). La nostra accettazione globale di Faust come esempio attivo non può che risiedere, dipendendone, nell'opinione (per niente anacronistica) che la sua unitarietà sia la risultante di una somma di contraddizioni: ora strettamente interne al personaggio, ora tendenti a farlo scontrare con la struttura « ingrata » dell'opera. Ed è magari in ciò, in una simile varietà contraddittoria, la massima probabilità che imbattendoci nel *Faust* noi siamo disposti a riconoscere nel suo autore non tanto un classico, che brilla di una sicura luce atemporale, quanto semmai un precursore dei nostri stessi intricati problemi (un po' come diceva Contini a proposito di Dante e della *Commedia*).

L'avventura faustiana, a osservarla da una distanza che ha escluso ogni polemica, si esplica anche in questi scontri con la forza di un'indeformabile struttura; gli « scorni » di Faust offrono sempre, a rivalsa, una liceità d'interpretazione in chiave eroica, e ciò resta vero anche per una delle sezioni più lente e discusse del dramma, quella che ha per centro Elena. In uno degli *Appunti per un saggio su Goethe* (del 1951: ora ne *Il senso degli altri*), Tecchi notava come nell'anima goethiana abitassero insieme, « senza urtarsi », « Tre mondi, tre strutture diverse; il mondo classico e pagano di Roma antica; l'arte medioevale e cristiana del mondo germanico; e il respiro immenso e misterioso dell'Oriente »; di fatto, il colore ellenistico della Tindaride quale appare nel terzo atto del *Faust II*, grazie alla fusione implicita di più « mondi » in lei, è in grado di riscattarsi a poco a poco, ma senza esitazioni, dall'Elena tipizzata lungo un'ampia tradizione erudita certo ben presente alla mente di Goethe. Una *Sorge* che serpeggia anche dentro di lei l'ha fatta uscire, impensierita, dalla bolla illusoria in cui primamente era apparsa, evocata per virtù d'incantesimo assieme a Paride; e nello stesso momento di questa decisiva liberazione drammatica (ovvero immisione attiva nel dramma di Faust), Elena abbandona il posto tenuto a lungo nei cataloghi tradizionali, non può più riposare, per esempio, nel ruolo di *mulier clara* assegnatole dal Boccaccio (col numero d'ordine xxxvii), il quale raccoglie ed espone sulla bellezza di lei

la notizia della grande difficoltà incontrata da Zeusi nel ritrarne le divine fattezze (e il Boccaccio commenta: *Nec ego miror: quis enim picture vel statue pinniculo aut celo potuerit inscribere letitiam oculorum, totius oris placidam affabilitatem, celestem risum motusque faciei varios et decoros secundum verborum et actuum qualitates?*). Ora la *Sorge* segreta che invade quest'Elena goethiana, sottraendola alla soggezione al recente tipo neoclassico, dimostra soprattutto una cosa: che essa è una creazione di Faust, l'effetto fin qui insuperato della sua invenzione razionale, della sua profonda scienza che, per il fatto di essere in crisi fin dalla prima scena, non però cessa di giudicarsi (crisi come intelligenza giudicante, come facoltà discriminante) e quindi di produrre, anche una volta chiuse le porte del laboratorio. Quello dell'approccio a Elena è uno fra i massimi tempi emotivi dell'opera intera, includendo la convergenza, o più ancora la fusione di temi contrastanti quali apparirebbero la scienza razionale e il limbo del mito; senonché la ragione umana, spingendosi oltre i suoi termini consueti e fatta ultrarazionale nella sua ininterrotta tensione, si trova appunto a partecipare della sfera medesima del mito, attuandosi per adesso quella convergenza di campi separati che ne rende presto possibile la fusione. Ed è l'amore, l'unione di Elena e Faust, che ha il suo svolgimento in un raggio né propriamente leggendario, né affatto razionale: più semplicemente vorremmo dire che quest'amore ha il suo corso in un ambito *reale*.

L'area è quella molteplice d'un romanticismo sovranazionale, davvero europeo, rispetto al quale il *Faust* (e, all'interno, l'eroe Faust) è, miracolosamente, un *a priori* e, nel contempo, un momento storico determinato, una fase fluida e corrente, come l'avventura continuata cui riesce a dar figura. E ho indicato come *reale* la zona d'attuazione della vicenda di Elena e Faust, in quanto il reale faustiano varca la soglia del rimpianto edenico, soglia fuori di qualunque storia, e risulta invece da una combinazione molteplice di elementi, fra i quali esiste pure quel rimpianto, ma non esso solo. Il valore durevole e operante di Faust è nella dimostrazione ch'egli offre, di poter superare certe inclinazioni atemporali, su cui in sostanza concorderebbero l'*Aufklärung* e lo *Sturm und Drang* che Goethe attraversa oppure ha vissuto idealmente. Sono i pericoli atemporali che corre un soggetto umano quando si liberi nel culto della presunta autonomia della propria intelligenza, o si sfreni in una finzione titanica; ma entrambe queste forme libertarie sono inclinazioni per Faust, non soluzioni: voglio dire che entrano nel processo filato del suo *πειν* come termini sperimentali — e sperimentati di fatto —, ma provvisori, contribuendo a fornire, dell'eroe, quella fisionomia, prismatica e una al tempo stesso, che ci stava a cuore di ritrovare in lui e che crediamo di poter davvero scoprire senza dover ricorrere a deformazioni di nostro comodo. L'uno faustiano non cela il molteplice che gli dà forma, non occulta cioè le contraddizioni e i contrasti che lo qualificano eroe moderno. Fra tali intime contraddizioni si situano anche certi scacchi di Faust: nel dramma goethiano, che si apre — Citati lo indica puntualmente — con due scommesse (prima di quella tra Mefistofele e Faust c'è, sia pure non firmata, la scommessa-sfida che Mefistofele nel *Prologo in Cielo* propone al Signore), in questo dramma nascono ulteriori scommesse e sfide, dichiarate o no. Ebbene, proprio nel campo della chimica,

ovvero della magia alchemica, che Faust ha disertato affidandosi al volante mantello del suo tentatore, è lì che per opera di una mente inferiore come il professor Wagner si tocca con mano un trionfo del laboratorio, ossia la creazione di Homunculus: che avrà un'esistenza veloce, *in vitro* ma tendente a una sublimazione epica qual è quella che la conclude, sull'epilogo del secondo atto del *Faust II*, nel punto in cui la fiala di cristallo che ne custodiva la fiamma s'infrange e Homunculus-fuoco si versa nel mare, si fonde alle acque e il coro esalta allora la potenza di Eros insieme alla vita degli elementi. L'essere artificiale si eroicizza così nella fusione in natura; però nell'atto seguente il frutto dell'amor naturale (ma che vuol esserlo, naturale, tenacemente: e quindi è colmo d'intenzioni, d'arte, d'ombra e di dubbio) di Faust ed Elena, il giovane Euforione, non godrà pari trionfo. La sua vitalità byroniana, che traveste la favolosa Arcadia nella Grecia libera per la quale appunto Byron volle immolarsi, si brucia in una rapidissima esperienza in cui ferve un molteplice non armonizzato: segno e prototipo d'un romanticismo aurorale e titanico che ha l'impazienza per dote e per limite e rimane al di qua del più articolato sistema mentale di Faust (il padre, in questo caso, ha generato proprio una parte di se stesso, senza il conforto di vederla crescere regolata da una norma di saggezza e di equilibrio che temperi ideale e reale).

Uno scienziato paziente, Wagner, e Mefistofele avevano presieduto alla nascita di Homunculus; Euforione invece, « genio incredibilmente precoce », scrive Citati, « viene alla luce, rapido e artificioso come Homunculus, subito dopo esser stato concepito nel grembo spettrale di Elena. La sua vita conferma questa nascita prodigiosa... Dopo un'ora di vita teatrale, egli ha già vissuto a lungo: più intensamente e profondamente di quanti percorrono i lenti sentieri di questa terra ». Eppure, « Nato nelle grotte d'Arcadia », egli « non deve le sue doti alla luce del sole, che benedice l'esistenza di Elena, ma alla terra e alla tenebra »; se il suo corpo mortale si dissolve, prima di scender nell'Ade — dove Elena, da lui invocata, lo seguirà — l'aureola d'oro infuocato che gli recingeva il capo si leva al cielo, quasi una cometa: segno ambiguo dell'oltremondanità della poesia ma anche della sua incorporea labilità. L'artificiosa essenza di Homunculus ha avuto sorte più felice, ci sembra, e più felice elementarità ha celebrato per lui il coro, di quanto non accada alla sparizione violenta di Euforione. L'arte non ha, per eccesso vitalistico, trovato la strada certa nel mondo (giacché, s'è visto, Euforione nel suo culmine eroico è anche Byron); il laboratorio, con quel tanto di demoniaco che lo sorregge, ha creato meglio dell'amore estetico, addirittura con un di più di naturalezza nei confronti di quest'ultimo. Senza contare che, morendo Euforione, lo scacco è duplice perché con il figlio si dissolve anche Elena e l'ideale appare travolto nel punto stesso in cui sembrava concretarsi in esistenze vive, finalmente sottratte all'incubo della spettralità.

Euforione, col suo vitalismo rapito, può dunque considerarsi una scommessa perduta, in una disfatta che coinvolgendo Elena dovrebbe riportare Faust all'amaro tu per tu con Mefistofele, con l'esclusione di ogni supporto visionario. Ed è così; tuttavia a sorprenderci scatta ora l'immagine rinnovata del protagonista. Faust mai come adesso modella il proprio



1 - Henri Matisse - *Portrait de Sarah Stein* (1916)



9 • Henri Matisse • *Nu cînt* (1905)

essere e il proprio agire sulla misteriosa lezione ricevuta dalle Madri. Di contro all'evolversi del tema drammatico, esse si ponevano come punto di certezza e di fissità, e al tempo stesso però collaboravano a questa evoluzione, sorgenti del divenire senza fine. E adesso, nel primo dialogo del quarto atto (*Alta montagna*, la scena) mentre Mefistofele snocciola blasfeme citazioni delle Scritture, Faust gli dichiara: « Voglio avere dominio, possesso. / L'azione è tutto. La gloria è nulla », coordinando su una base di volitiva fermezza i livelli confusi toccati dall'eroismo di Euforione. In questa formula, nota Fortini, c'è « il programma dell'azione drammatica da questo punto fino alla morte di Faust »; e rammentiamo del resto che « In principio era l'Azione », così Faust aveva finito per tradurre l'avvio del Vangelo secondo Giovanni. E *die Tat*, commenta sempre Fortini, è « uno dei termini che riassumono quello che si è convenuto chiamare il Faustismo; quel complesso atteggiamento che unisce attivismo e volontarismo e che nel secolo XIX, dall'impeto creativo della borghesia in ascesa, trapassa all'irrazionalismo estetizzante di quella avviata all'imperialismo ».

Questo riferimento ad una continuità di *Urfaust* e *Faust II* vale ad osservare come la radice « materna » dell'ultima volizione faustiana affondi in un terreno speculativo tempestivamente predisposto, almeno come potenzialità offerta ad attuazioni feconde. L'avventura faustiana, che s'identifica con il solo crisma di salvezza intrinseca per l'eroe protagonista (al di fuori di qualunque altra sanzione novissima, infernale o celeste) è un'avventura che s'informa allo stato mobile attribuito alle Madri: una mobilità che Mefistofele non può amare, perché oltre ad affossare il passato spinge in atto il divenire. Un esempio suggestivo: il Faust che, in apertura dell'atto quarto, esce dalla nube adagiata « su uno sperone pianeggiante » è un uomo che non ha estinto la propria fertilità; raccogliendo la proposta scenica nel senso più letterale, verrebbe anzi da proporlo come figura che stesse — a sipario chiuso — « in nube », che significa anche in forse, cioè in vita potenziale e in tensione attiva. La tensione dello Studio, volta a una rivelazione totale del segreto dell'Essere, grazie al muto modello delle Madri si organizza in una direzione ascensionale, in una traccia ove ciascun momento conoscitivo si supera e si annulla in un altro, contraddizione placata via via nel criterio perfezionistico dell'ansia faustiana. Una delle spine ardenti che *Sorge*, la Cura, appicca a Faust è anche quella che il protagonista esprime nell'insofferenza di una battuta del quinto atto: *Das verfluchte Hier*, « Il maledetto 'qui'! », che corrisponde al perpetuo « oltre » implicito nella potenzialità perpetua dell'eroe goethiano, il quale ha saputo — diversamente da noi — anche rinunciare alla memoria, per non doversi arrestare. E se a quest'eroe e alla tragedia con cui fa corpo (« tragedia » che, avverte Fortini, « non è quella di Faust né quella di Margherita. È dell'autore — quindi la nostra — in quanto soccombe nella sua tensione verso una univocità »), noi confidiamo che oggi si possa riaprire la strada tra i lettori italiani (e l'impegno di Fortini è quello di fornire a un lettore di questi « una versione utile », che gli consenta di « portare avanti un suo lavoro di approfondimento e di riflessione »), molto dipende dalla nostra convinzione di poter reperire in Faust più d'uno spunto che, in una prospettiva novecentesca, suona profetico. Nel suo

Viaggio, che è una realtà cui non servono aggettivi, Faust ha effettivamente incontrato (tra errori vitalistici e contrasti ancora settecenteschi di cuore e ragione) l'Altro, ovvero ha sperimentato, proposto e trasmesso al futuro un tema avventuroso che fa ormai parte del *milieu* etico-tragico dei nostri anni in quanto rientra nel quadro clinico della presente solitudine accennato in partenza. Una solitudine che ci deriva soprattutto dall'incapacità di scoprire l'avversario dialettico della nostra intelligenza: donde, in noi, la norma dell'astrazione che, in principio, non è certo un indice di gusto viziato ma il riflesso di una obbiettiva disgrazia.

Se abbiamo bisogno del modello faustiano, è perché l'eroe di Goethe è costretto ad affrontare un problema quasi eguale, lui che sul punto di esplorare l'abisso delle Madri ammette di aver dovuto finora « Imparare il vuoto, insegnare il vuoto », che è una dichiarazione esplicita di nullità e di solitudine. Ebbene, Faust ha conosciuto l'Altro, un Altro che non si esaurisce nell'ovvietà percettibile di Mefistofele. L'Altro faustiano, di occasione in occasione (è un vocabolo goethiano), si crea nell'anima stessa del protagonista, da dove può rimbalzare all'esterno in un'immagine fisica ma dove può anche restar murato affondando nell'abisso psichico di cui è figurazione sensibile l'abisso delle Madri. La Cura è un tipico impulso a questa conoscenza dell'avversario dialettico (tale è il « maledetto 'qui' » ricordato prima), e quando Faust cozza con la complessità strutturale dell'opera, è allora che meno facilmente arriva a identificarlo. Ed Elena, quando dal mitico « oltre » si trasferisce nel « qui » presente, è anch'essa un ostacolo da superare e nell'economia generale del dramma la sua dissoluzione aerea giova a liberare Faust nell'inespresso potenziale che ne costituisce la forza, la forma attiva. In questa sua facoltà che, da volitivo-razionale, diventa man mano la natura normativa del personaggio, Faust è in anticipo su di noi, quindi è con noi che lo scopriamo ricco di questa ricchezza. È la stessa energia che gli consente di interiorizzare l'Altro, senza che gli occorra in ogni caso di proiettarlo in una versione figurata, tangibile, teatrale. Il quadro conclusivo, tra correggesco e controriformato, che sembra circoscrivere di superno perdono l'errore di chi, cronologicamente, fu appunto un contemporaneo di Lutero, è un quadro che niente aggiunge — ai nostri occhi — al carattere spiccatamente religioso di Faust: il suo Viaggio, o avventura, senza necessità d'aggettivi è già essenzialmente perfetto — il che non vuol dire che poi non sia ulteriormente aumentabile d'intensità empirica — nell'ora in cui il personaggio capisce che il Vero Naturale di cui andava in cerca coi mezzi della propria scienza libresca non è reperibile in immagini, ma solo e pienamente si svela a un difficile livello di autocoscienza: il punto continuato di tensione e di mira verso il quale ci sentiamo di poter forzare *tutto* Faust, se oggi torna, « sacro » perché desiderato, fra i nostri modelli viventi.

SILVIO RAMAT

UN SEGRETO DI MATISSE

L'opera di Matisse sembra ormai fissata nella storia, chiusa in un tempo di cui si conoscono chiaramente i termini; una grande stagione dell'arte moderna e della Francia, immobile e splendente tra i confini di anni che indicano la giovinezza e la prima maturità del nostro secolo. Così ora Matisse svela ormai i suoi segreti e può essere giubilato col consenso di tutti in una grande mostra, come quella che a Parigi ha richiamato folle di visitatori al Grand Palais durante tutta l'estate. Mostra splendida, bisogna subito dirlo, come trionfo della pittura, e quindi del colore, e quindi della luce; che in Matisse, si sa, sono i segni più evidenti dell'opera. E son da lui portati fin dall'inizio a un grado di estrema purificazione, come essenze immote e del tutto inerenti alla forma, passate al filtro di una chiarezza mentale che vien di lontano, dai secoli passati della Francia, dalla sua storia, filosofia e arte.

Così Matisse può apparire il geniale creatore di un'opera che si risolve tutta in se stessa, e approda, nella sua suprema forma, alla terra della felicità. Ma appena spenta l'ultima vibrazione di questo suono gioioso, appena saziato il nostro desiderio, che sembrava inesauribile, di godimento, ecco che subentra all'improvviso come una stretta di cuore, una fitta di delusione. È venuto il momento di cercare il segreto di Matisse, di vedere verso quale direzione si depositano gli spessori di un'opera, che ne sembra priva.

Passiamo oltre i segni immediati, la luce splendente, il colore che squilla e riempie tutto il campo visivo, il colore che appaga il desiderio ed è tutto meno che « selvaggio »; cerchiamo i segni nascosti; allora l'opera di Matisse può presentare un volto disperato. L'artista non credeva in niente che non fosse la pittura, il lavoro; ma non era un eroe, non conduceva una lotta terribile con la vita; la pittura era una grande scatola di cristallo, risplendeva da tutti i lati, occupava ogni angolo dell'esistenza. « Est-ce que je crois en Dieu? Oui quand je travaille » diceva Matisse e intendeva con « credere in Dio » anche quell'« altro » da sé, quell'« altro » dalla pittura che è l'esistenza, che è il mistero delle cose; e lo identificava col lavoro.

Ecco, vediamo i segni più oscuri. Il tema ossessivo di Matisse è quello degli « interni », tutto nella sua pittura è « interno », stanza, spazio chiuso, appiattito, privo di rapporto, bastevole a se stesso, « decorativo »; anche le finestre, che non sono un'apertura sul paesaggio, ma un modo di rendere « interno », decorazione, quadro, anche il paesaggio. Proviamo allora a istituire un confronto con quell'altro grandissimo pittore di « interni » che è Bonnard, tanto più che tra i due c'è stata un'amicizia prolungata. Negli « interni » di Bonnard scorre il tempo, le cose brillano, profumano, si corrompono; Bonnard così compie una spazializzazione del tempo e crea una dimensione psicologica, la materia il colore la luce si internano in spessori; ogni cosa, l'esistenza, si compie in profondità; un mormorio, un pullulare di vita li percorre di continuo. Sono « interni » di un uomo che dice (e proprio in una lettera a Matisse): « Mais comme vision je vois chaque jour des choses différentes, le ciel, les objets, tout change continuellement, on peut se noyer là-dedans ».

Negli « interni » di Matisse il tempo è immobile, fissato per sempre, imbalsamato da una luce che si diffonde con uguale intensità in ogni punto e porta ogni cosa sullo stesso piano, una luce astratta, cristallizzata, che non ammette nessun dubbio, una luce appunto disperata, come una coscienza del nulla; sono « interni » abitati dal silenzio, costruiti coi « segni » degli oggetti (« *Il faut étudier longtemps un objet pour savoir quel est son signe* »). Così il colore è l'unica certezza.

Ma la finestra che delimita questi « interni » e che è ripetuta tanto spesso da apparire come un tema ossessivo di Matisse, non indica, abbiamo detto, un'apertura, né un rapporto tra l'interno e l'esterno, né, come scrive Schneider, una unione tra la bidimensionalità della stanza e lo sprofondamento prospettico della natura; la finestra è il punto dell'ambiguità, si pone come diaframma che isola, divide e ostacola i rapporti e anche quando inquadra una immagine dell'esterno, questa immagine ha la stessa bidimensionalità degli altri « segni », fa parte dell'interno nella stessa misura e con lo stesso significato dei quadri appesi alle pareti o dello specchio, che racchiudono immagini non reali.

C'è un episodio molto significativo raccontato da Aragon e riportato da Schneider nel saggio che apre il catalogo, di Matisse che visita una casa a Ciboure nel 1940 con l'intenzione di prenderla in affitto; la casa non gli piace, ma è la finestra che lo fa decidere: « *Et puis soudain, la fenêtre. Le coup décisif, c'est la fenêtre. Elle ouvrait sur un jardin, épaulé à une colline, tout près, là, toute contre la fenêtre, une montée avec un chemin... Pas de ciel. Rien que le jardin, l'arbre, le chemin. (...) Par la fenêtre, on voyait parfois une femme dans le jardin, qui montait le chemin, qui cueillait des fruits à l'échelle. On aurait dit qu'elle était dans la pièce* ».

La finestra indica così decisamente l'impossibilità di un rapporto con l'esterno, di un rapporto reale con la natura, e con la vita, e resta a testimoniare nello stesso tempo il desiderio irrealizzato di questo rapporto. Matisse è chiuso nella luce della sua immaginazione, che è una luce mentale, omogenea e sublime, priva di ogni vibrazione; chiuso nella purezza e idealità del colore.

In fondo il significato di tutta la lunga e prodigiosa traiettoria dell'opera di Matisse è proprio quello di tendere a una purezza suprema e a una semplicità ideale attraverso i due elementi essenziali della sua arte, il colore per la pittura, la linea per l'opera grafica, e riducendo tutto ad essi, alla loro residua e assoluta presenza. Così dietro l'apparente felicità della sua vita e immediatezza della sua opera si cela una pazienza di lavoro, un travaglio d'animo e fatiche e tentativi e angoscia; per operare una progressiva riduzione; eliminare ogni scoria, ogni enfasi, ogni residuo di passione; essere anche in questo in qualche modo l'anti-Picasso; tendere all'essenza, all'elemento primo, immobile, definitivo, all'espressione assoluta. In questo senso tutta l'azione di Matisse ha l'aspetto di un grandioso ascetismo; e come ogni ascetismo è accompagnata dalla disperazione e si chiude in sospeso, sull'incertezza del raggiungimento finale.

ROBERTO TASSI

Documenti

RITRATTO DI UN PROFETA: LEONE TOLSTOJ

Testo di Geno Pampaloni da cui è stata ricavata una trasmissione de « L'Approdo » televisivo

Lo speaker comincia dopo le immagini dello scrittore che parla ai contadini.

Queste sono le immagini di Tolstoj tra i contadini di Jàsnaia Poljana. A Jàsnaia Poljana, una vasta tenuta il cui nome significa « la radura dei frassini », a circa duecento chilometri da Mosca, egli aveva trascorso la più gran parte della sua vita, e di là aveva tratto l'immenso patrimonio di affetti e di esperienza di vita che doveva trasfondere nei novanti volumi della sua opera; e di là soprattutto aveva tratto il suo profondo, radicato amore alla terra russa che ispira luminosamente il suo capolavoro, *Guerra e pace*. Orfano a due anni della madre, la principessa Maria Nikolaevna Volkonskij; orfano a nove anni del padre, il conte Nikolaj Tolstoj, egli riprodurrà le loro figure nei personaggi di Nikolaj Rostòv e di Maria in *Guerra e pace*; e anche la zia che lo aveva allevato sarà immortalata nella zia Sonia. Lo scrittore Tolstoj trae sempre ispirazione dall'autobiografia, trasfigurata da una fantasia potente. E in questa ispirazione autobiografica l'esperienza del mondo contadino di Jàsnaia Poljana aveva una parte dominante: uno dei suoi precetti di scrittore realista egli lo espresse così: « guardare la realtà dal punto di vista del contadino ». Nel tempo della sua giovinezza il mondo contadino era stato percorso e agitato dalla lotta per l'emancipazione dalla schiavitù. L'emancipazione era stata ottenuta nel 1861, quando Tolstoj, nato nel 1828, aveva trentatré anni. Eccolo dunque, abbandonato il servizio militare, tornare a Jàsnaia Poljana ed esercitarvi l'ufficio di « giudice di pace »; poi aprire una scuola per i contadini, fondare anche una piccola rivista, intitolata con il nome del suo villaggio; e a poco a poco, e più violentemente dopo la crisi religiosa che lo sconvolse verso i cinquant'anni, sentire il disagio e la contraddizione e l'insufficienza morale della sua vita: anche se, nello spirito della fraternità evangelica, egli era dalla parte dei poveri, rimaneva pur sempre nobile, ricco,

« padrone », nella sua bella casa amministrata con saggezza dalla moglie Sofia. La sua condotta di vita si fa più semplice e severa; abita in una stanzetta nuda, ara i campi per guadagnarsi con le proprie mani il sostentamento, si fabbrica da sé le scarpe per tenere lontani i prodotti della disumana civiltà industriale, è vegetariano per rispettare la natura. Ma la contraddizione rimane, sempre più cocente e profonda, e lo porterà alla fuga da tutto, vecchissimo, incontro alla morte.

Leone Trotskij coglie crudelmente, in un'immagine curiosa, i termini della contraddizione: « Nell'antica dimora del principe Volkonskij — egli scrive — l'autore di *Guerra e pace* occupa una camera semplice, modestamente arredata, in cui si trovano una sega, una falce e una scure. Ma al piano superiore della stessa dimora, simili a guardiani di pietra della sua tradizione, gli illustri antenati di tutta una serie di generazioni vigilano dalle pareti. In ciò c'è un simbolo. Noi troviamo entrambi questi piani nel cuore del padrone di casa, solo in ordine invertito. Se all'apice della coscienza un nido è stato preparato dalla filosofia della vita semplice e della comunione con il popolo, dal basso, dove sorgono le emozioni, le passioni e la volontà, ci guarda una lunga galleria di antenati ».

Del resto, lo stesso Tolstoj, anche prima della crisi religiosa e della conversione, era perfettamente consapevole della lacerazione prodotta in lui dalla spinta di due sentimenti contrastanti: l'amore egoistico per la vita nell'arcana giustizia delle sue leggi, e la rinuncia in nome di una più universale fraternità. Ecco come in *Anna Karenina* ci descrive il personaggio autobiografico di Levin, il quale, dice, « si conficcava sempre più nella terra come un aratro »: « Sapeva che si dovevano assumere i lavoratori al minor prezzo possibile; ma che assumerli come servi, dando il danaro in anticipo, a un prezzo minore di quanto costavano, non si doveva, anche se questo era molto vantaggioso. Vendere la paglia ai contadini, durante la carestia, si poteva, anche se ne veniva compassione; ma la locanda e la taverna, anche se rendevano, bisognava distruggerle. Per il taglio dei boschi, bisognava punire il più severamente possibile, ma per il bestiame fatto pascolare abusivamente non si dovevano esigere multe; e benché questo addolorasse i guardiani, bisognava lasciare il bestiame pascolare abusivamente. A Pëtr che pagava il dieci per cento al mese a uno strozzino, bisognava fare un prestito per riscattarlo; ma non si poteva né condonare né differire il pagamento del canone ai contadini insolventi. Non si poteva lasciar passare all'amministratore che un praticello non fosse falciato e l'erba andasse perduta; ma non si potevano falciare gli ottanta ettari dove era stato piantato un bosco giovane. Non si poteva perdonare un lavoratore che durante il lavoro se n'era andato a casa perché gli era morto il padre e, per quanta pena facesse, bisognava pagarlo di meno per i mesi in cui era stato assente; ma non si poteva non pagare il salario ai vecchi servi che non facevano nulla. Levin sapeva pure che, tornando a casa, bisognava prima di tutto andare a trovare la moglie che non stava bene, mentre i contadini che lo aspettavano già da tre ore potevano aspettare ancora; ma sapeva che, malgrado tutto il piacere da lui provato nel rinchiudere uno sciame di api, bisognava privarsi di quel piacere, e, lasciando che il vecchio rinchiudesse lo sciame senza di lui, bisognava andare a ragionare con i contadini che l'avevano rintracciato nel-

l'arniaio. Se agiva bene o male non lo sapeva. (...) I ragionamenti lo portavano al dubbio e gli impedivano di vedere quel che si doveva e quel che non si doveva fare. Quando invece non pensava, ma viveva, sentiva nell'animo la presenza di un giudice infallibile che decideva quale delle due possibili azioni fosse la migliore e quale la peggiore. (...) Così egli viveva, non sapendo e non vedendo la possibilità di sapere che cosa mai egli fosse e perché mai fosse al mondo; tormentandosi per questa sua ignoranza sino al punto di temere il suicidio, e nello stesso tempo aprendosi nella vita con fermezza la propria strada, ben tracciata e tutta sua ».

Mirabile ritratto. Nel quale è dato di cogliere una delle caratteristiche essenziali dell'arte tolstoiana, cioè l'evidenza assoluta dei minimi particolari della vita quotidiana e il respiro profondo di un interrogativo sul senso del vivere, sul destino, sulla parte dell'uomo nel mondo. La letteratura per lui era questo tutto insieme: la realtà e le sue domande, l'accadere dei fatti e il loro mistero, la vita e il bisogno di arrivare al significato, a un'idea della vita. Per questo la sua opera è qualche cosa di più di ciò che noi, oggi, comunemente intendiamo per letteratura.

E infatti: se noi sentiamo nel ritratto di Levin (e cioè nell'autoritratto dello scrittore) qualche cosa di paternalistico, di conservatore illuminato, di terzaforzistico, ai suoi tempi, nonostante che la sua grandezza fosse subito riconosciuta, ciò era già di troppo per la Russia zarista e per la Chiesa ortodossa. La sua scuola per contadini fu perquisita e poi chiusa d'autorità. Molti suoi libri non passarono all'esame della censura. *La Sonata a Kreutzer* fu proibita perché ritenuta offensiva dell'istituto della famiglia. *Una confessione*, il libro ove si racconta la crisi religiosa e la conversione al sentimento evangelico, dovè essere stampata a Ginevra; in Russia girò manoscritta come oggi accade per il romanzo di Pasternak. Molti racconti rimasero inediti perché non avrebbero avuto il permesso di stampa. Un ritratto di Tolstoj che guida l'aratro, dipinto da Riépin, fu considerato così pericoloso che fu tolto dalla galleria dove era esposto. Quando egli scrisse una lettera allo zar Alessandro III per implorare la grazia per i nichilisti che avevano ucciso lo zar Alessandro II, nel 1881, in nome della legge cristiana del perdono, il procuratore generale del Santo Sinodo gli scrisse: « Il mio Cristo non è il vostro Cristo. Il mio Cristo è un uomo di forza e di verità che guarisce i deboli, mentre il vostro Cristo mi è parso un debole che ha bisogno di essere guarito ». Sul letto di morte, ricevè un dispaccio dal metropolita di Pietroburgo che lo invitava a pentirsi, « prima di comparire davanti al tribunale di Dio ». Nell'83, lo zar annullò le celebrazioni per la morte dello scrittore Turgenev, perché non parlasse Tolstoj, che un rapporto ministeriale definiva « pazzo, capace di dire cose insensate ». E infine, il Santo Sinodo, nel 1901, lo scomunicò.

Ma se la società ufficiale respingeva il suo messaggio, come rivoluzionario e pericoloso, lo scrittore al contrario ne sentiva l'inadeguatezza di fronte a un ideale di vita evangelico, altruistico, ove neppure l'arte ha più peso. La crisi matura negli anni dal 1875 all'80, dopo *Anna Karenina*, ed è una crisi totale. Ciò che ha scritto, compreso *Guerra e pace*, non lo sod-

disfa più. La vita familiare, che aveva descritta con gioiosa pienezza ne *La felicità domestica*, gli appare una forma di egoismo.

« Io sentivo, scrive in *Una confessione*, che si era spezzato qualche cosa su cui avevo poggiato sino allora, che non esisteva più ciò di cui potessi vivere. La mia vita era arrivata ad un punto morto ». « Se fosse venuta da me una fata e mi avesse offerto di realizzare un mio desiderio non avrei saputo che cosa desiderare ». « Non avrei neppure potuto desiderare di conoscere la verità, perché approssimativamente sapevo che cosa avrei appreso: la verità che la vita è assurda ».

Non si salva nulla. La ricchezza:

« Va bene, possiedi quindicimila acri di terreno e tremila cavalli. E con questo? ».

La gloria:

« Va bene, sarai più celebre di Gogol, di Puskin, di Shakespeare, di Molière; più celebre di tutti gli scrittori del mondo. E poi? ».

« La mia domanda: “ Che cos’è la vita? ”, e la mia risposta: “ È il male ”, erano assolutamente giuste. Ma era stato falso applicare domanda e risposta in generale. La mia vita era vuota di senso e piena di male, ma ciò era vero della “ mia ” vita, non della vita in generale. Cominciando dagli uccelli e dagli altri animali più umili, tutti vivono per conservare la propria vita e assicurarla per gli altri oltre che per se stessi, mentre io vivevo come un parassita e, ponendomi la domanda: “ Per che cosa vivo? ” dovevo giustamente rispondermi: “ Per niente ” ».

Due sono le vie d’uscita che egli intravede: una sociale, l’amore per il popolo e i contadini:

« Io cominciai ad amare questi uomini, e quanto più penetravo con l’amore nella loro vita, presente e passata, tanto più m’era facile vivere ».

Una seconda via d’uscita, che si compenetra nella prima, è Dio:

« Al pensiero di Dio le onde gioiose della vita si sollevavano in me. Tutto si animava, tutto riacquistava senso. Appena pensavo di conoscere Dio, vivevo. Ma appena lo dimenticavo, appena non ci credevo più, cessavo di vivere. Conoscere Dio e vivere è la stessa cosa. Dio è la vita ».

In quegli anni, in Russia, vasti sommovimenti scuotono la società. Nel ’61, come si è ricordato, viene abolita la schiavitù; comincia un’epoca di relativo ammodernamento dell’amministrazione dello Stato, si profilano riforme. Ma, mentre cresce il proletariato industriale, che in dieci anni dal 1880 al ’90 raddoppia di numero, non viene meno la durezza autocratica del regime. Sotto l’influsso dell’Occidente, una generazione rivoluzionaria progetta un futuro diverso. Nasce il movimento dei populist, V Narod; anarchici, nichilisti, socialisti rifiutano violentemente « il sistema ». Fioccano i processi, anche contro gruppi dell’alta borghesia, come quello del 1877 contro « le cinquanta di Mosca ». L’anima rivoluzionaria e messianica della Russia si è destata. Tolstoj rimane formalmente estraneo ad ogni movimento; non fa parte della « intelligentzia » progressista. Il gruppo dei « Tolstoiani »,

organizzati nel 1884 dal discepolo Certvok, è un gruppo religioso. La sua posizione è solitaria, evangelica, di tipo profetico e non politico. Ma non c'è dubbio che egli abbia in qualche misura partecipato o risentito di questo slancio sommovitore, e che la situazione della società in rivolta abbia contribuito a rendergli più penosa e cocente la sua contraddizione di ricco amico dei poveri, di padrone che predica l'umiltà evangelica, di « asceta, — come fu detto — amante dei piaceri della vita ».

Nel 1908, compiendosi i suoi 80 anni, Leone Tolstoj ebbe la ventura di essere oggetto di studio critico da parte di coloro che sarebbero stati i grandi protagonisti della rivoluzione sovietica, Lenin e Trotskij. Entrambi, riconosciuta la grandezza dell'artista, davano un giudizio negativo sul piano ideologico. Per Lenin il suo insegnamento è utopistico e « reazionario nel senso più preciso e profondo della parola », e caratterizzato dal tradizionale « immobilismo » di tipo orientale. Tuttavia, se « come profeta » Tolstoj gli pare « ridicolo », in una valutazione storica è disposto ad apprezzarlo: « Tolstoj è grande egli scrive —, in quanto esprime le idee e gli stati d'animo che maturavano in milioni di contadini all'avanzare della rivoluzione borghese in Russia ». In questo senso, come aedo di un mondo contadino travagliato nel trapasso da un'era feudale a un'era capitalistica, Lenin intitola un suo famoso articolo: *Tolstoj, specchio della rivoluzione russa*.

Il giudizio di Trotskij è più penetrante, anche se ancora più tendenzioso. Egli vedeva il vegliardo di Jàsnaia Poliana come « un'enorme rupe frastagliata, coperta di muschio e proveniente da un mondo storico diverso », e gli sembrava più remoto da noi che un poeta, per esempio, come Heine. Anch'egli rinchiude lo scrittore nel mondo contadino, nel quale « per mezzo di un'idea morale-religiosa cerca di far rivivere la vita nelle condizioni di una economia puramente naturale », in uno stadio in cui « lo spirito non ha ancora raggiunto l'autocoscienza e per questo si manifesta solo come spirito penetrato nella natura ». Quello di Tolstoj è un « panteismo estetico », di un'« estetica agricola ». Perciò il suo messaggio gli appare (al contrario di Lenin) privo di qualsiasi contenuto storico; e quando, alla fine della vita, il conte Tolstoj rinuncia alla proprietà, sembra a Trotskij che egli « con intrepida coerenza getti dalla finestra la proprietà insieme con la storia ».

Giudizi come questi, pur nella loro parzialità, probabilmente lo stesso autore sarebbe stato pronto a condividerli. Egli era il primo a rendersi conto non solo delle insufficienze ma dell'intima immoralità del paternalismo e della filantropia. C'è un racconto che Tolstoj scrisse ancora da giovane, *Lucerna*, che è molto significativo in proposito. Una comitiva di turisti inglesi, simbolo dei ricchi occidentali ed egoisti, ascolta, appunto a Lucerna, un musicista vagabondo, senza dargli alla fine neppure qualche spicciolo. Arriva allora un giovane aristocratico russo, porta il poveraccio nel suo albergo e gli offre dello champagne. Ha sì scandalizzato i ricchi borghesi, ma ha messo a disagio il povero. Quello che voleva essere un atto di riparazione e di carità diventa un'esibizione che dimentica il suo destinatario. Così pure *Il mattino di un proprietario di campagna*, che si riferisce alla giovinezza dello scrittore, prima dell'emancipazione dei servi della gleba, è tutto un ricamato racconto delle

giuste diffidenze dei contadini nei riguardi delle velleità filantropiche di un padrone illuminato. È ben vero che se leggiamo, per esempio, *I cosacchi* o molti altri racconti dello stesso genere, vi troviamo un'esaltazione, fortemente poetica ma storicamente astratta, dell'uomo naturale, dell'eterna saggezza contadina. « Tutto è uguale, dice lo zio Eroska, con la visibile entusiastica approvazione dell'autore; Dio ha fatto tutto per la gioia degli uomini; nulla è peccato ». Questo è davvero « panteismo estetico », è il Tolstoj utopistico e non il Tolstoj profetico che noi amiamo di più. Ma Tolstoj è molto altro e molto di più.

Guerra e pace è uno dei grandi libri dell'umanità. Non aveva torto l'autore quando, conversando con Massimo Gorkij, gli disse: « senza falsa modestia è come l'*Iliade* ». Ma a parte lo splendore dell'immenso affresco, a parte i cinquecentocinquantanove personaggi, tutti vivi (e anche i cavalli dei protagonisti, come è stato osservato, hanno una loro riconoscibile fisionomia), a parte la penetrante felicità della ricostruzione storica del quindicennio che va dal 1805 al 1820, a parte le intuizioni splendide nella descrizione militare delle battaglie, a parte il grandioso respiro epico che scaturisce con estrema naturalezza da una descrizione realistica, a parte la nobiltà della « severa prosa puritana » in cui è scritto, a parte insomma ogni considerazione critica, *Guerra e pace* è un poema contro la guerra, un inno alla vita. Gli eroi delle battaglie cadono dal loro piedistallo, escono dal loro mito. Alla storia scritta dai grandi uomini si sostituisce la storia vissuta dalle masse. I Napoleone e gli Alessandro passano, la vita è inesauribile.

« Perché un'opera venga bene — scrisse Tolstoj —, occorre amare in essa un'idea principale, fondamentale. In *Guerra e pace* io ho amato l'idea del popolo ». E per questo il romanzo è ancora vivo nella coscienza popolare. Per lo scrittore, osservò un'altra volta, « non esistono eroi ma uomini ». Da giovane, era stato ufficiale, come voleva la regola di vita della aristocrazia; era stato in Valacchia, aveva partecipato alla battaglia di Balaklava e si era battuto valorosamente alla difesa del « quarto bastione » nell'assedio di Sebastopoli, durante la guerra di Crimea tra i russi e i turchi appoggiati da inglesi francesi e italiani. Gli unici versi che scrisse sono di satira antimilitarista. E quando raccontò, nei *Racconti di Sebastopoli*, quelle vicende, disse che protagonista del suo libro era la verità. La vena antimilitarista, antiretorica, che si opponeva ai miti e alle glorie della sua stessa classe sociale, è dunque in Tolstoj profonda e continua.

Il punto che lo divide dai lettori marxisti non è tanto quello civile o sociale, ma il punto religioso. Egli non credeva nel progresso, nella ineluttabilità delle leggi di sviluppo; e, più ancora, non credeva addirittura nella comprensibilità della storia. « Io mi sono convinto — scrisse commentando *Guerra e pace* —, che al nostro intelletto sono inaccessibili le cause degli eventi che costituiscono la storia ». È questa una forma di fatalismo, di « immobilismo orientale », come diceva Lenin, o una forma di liberazione da ogni determinismo, squisitamente moderna? Ognuno la penserà come vuole. Resta il fatto che a questo sentimento è legata la poesia di Tolstoj. Il significato di *Guerra e pace* è riassunto nella indimenticabile pagina del fermento del principe Andrej:

« Sull'altura di Pratzen, sempre in quel punto ov'era caduto con l'asta della bandiera tra le mani, giaceva il principe Andrej, perdendo sangue; e senza averne coscienza si lamentava, con un fioco, pietoso, infantile lamento. Verso sera cessò di gemere e rimase immobile e silenzioso. D'improvviso si sentì di nuovo vivo e sofferente, d'un lacerante dolore alla testa.

“ Dove sta quel cielo così alto, che non avevo conosciuto sinora, e che mi è apparso poco fa? — fu il primo pensiero. — E anche questa sofferenza non l'avevo conosciuta sinora... Ma dove mi trovo? ”.

Tese l'orecchio e percepì un rumore di zoccoli di cavalli e suoni di voci che parlavano in francese. Sul suo capo c'era di nuovo, sempre uguale ed alto, quel cielo, anzi ancora più alte s'erano sollevate quelle nuvole che vi scivolavano, e fra esse traspariva, sfumata d'azzurro, una profondità infinita. (...) Le persone che si erano fermate a poca distanza erano Napoleone e due aiutanti di scorta. (...).

“ De beaux hommes ” disse Napoleone guardando il cadavere d'un granatiere russo che, col viso affondato in terra e la nuca annerita, giaceva bocconi, una mano già rigida protesa lontano.

“ Les munitions des pièces de position sont épuisées, sire! ” annunciò in quel momento un aiutante, sopravvenuto dalle batterie che tiravano su Augest. “ Faites avancer celles de réserve ” disse Napoleone, e spinto avanti il cavallo venne a fermarsi presso il principe Andrej, steso supino, con quell'asta di bandiera caduta accanto (la bandiera come trofeo era stata tolta dai francesi).

“ Voilà une belle mort ” disse Napoleone, guardandolo.

Il principe Andrej capì che quelle parole si riferivano a lui, e che era Napoleone che le diceva. Aveva sentito che chiamavano “ sire ” colui che le pronunciava. Ma ascoltava quelle parole come avrebbe ascoltato il ronzio di una mosca. (...) Gli bruciava la testa, sentiva di stare perdendo sangue; e sopra di sé vedeva lontano, alto, eterno, quel cielo. Sapeva che quello era Napoleone, il suo eroe; ma in quel momento Napoleone gli appariva così piccolo, così insignificante a confronto di ciò che si stava svolgendo tra la sua anima e quel cielo infinito, dove scorrevano quelle nuvole. Gli riusciva del tutto indifferente in quel momento, chi gli stesse accanto, e cosa dicessero di lui. Si rallegrava soltanto che fossero venuti a fermarglisi accanto degli uomini, e desiderava solamente che quegli uomini lo soccorressero e lo facessero tornare alla vita, che gli appariva tanto bella, perché tanto diversamente ora la comprendeva ».

A questo punto un lamento di Andrej lo fa riconoscere per vivo; e Napoleone dà ordine che sia trasportato al posto di medicazione. Proseguendo il suo giro a cavallo per il campo di battaglia, si ritrova davanti il gruppo dei prigionieri feriti avviati all'ospedale. Si complimenta per la giovinezza di un ufficiale, ne riceve una bella risposta: « La gioventù non impedisce di essere valorosi », e condiscente esclama: « Magnifica risposta. Giovanotto, voi andrete lontano ». Da tutta la scena spira un'aria sottilmente trionfante dell'imperatore.

Infine Napoleone riconosce Andrej e gli chiede come sta, ma Andrej non risponde:

« Talmente insignificanti gli apparivano ora gli interessi che animavano Napoleone, talmente piccino gli pareva il suo stesso eroe, con la sua gretta vanità ed esultanza della vittoria, a confronto di quell'alto cielo, veritiero e buono, che lui aveva visto e compreso, da riuscire impossibile dargli una risposta. (...) Mentre fissava negli occhi Napoleone aveva il pensiero alla nullità della grandezza, alla nullità della vita, di cui nessuno ha mai potuto intendere il senso, e all'ancora più grande nulla della morte, di cui pure nessuno dei vivi ha potuto intendere e spiegare il senso.

L'imperatore, non avendo ottenuto risposta, si voltò e prima di allontanarsi disse a uno dei comandanti:

« Che questi signori siano trattati con premura e trasportati ai miei alloggiamenti: il mio medico Larrey esaminerà le loro ferite. Arrivederci, principe Repnin », e spronato il cavallo proseguì di galoppo. Dal viso gli raggiava una fatua, boriosa felicità. (...).

Il principe Andrej non vide da chi e in che modo gli fosse stata rimessa, ma sul petto, sopra la giubba, improvvisamente si trovò la sua immaginetta con la catenina d'oro di maglia sottile.

« Sarebbe bello — pensò, dando un'occhiata a quell'immaginetta che con tanto affetto e devozione gli aveva appesa la sorella —, sarebbe bello se tutto fosse così chiaro, così semplice come sembra alla principessina Maria. (...) Come sarei felice, io, come sarei tranquillo, se potessi dire in questo momento: Signore, abbi pietà di me. Ma a chi dovrei dire così? Che cos'è quella forza indefinita, imperscrutabile, alla quale non soltanto non posso rivolgermi, ma che non posso neppure esprimere in parole; è il gran tutto (ossia il gran nulla), — veniva dicendo a se stesso —, oppure è essa quel Dio che, ecco, è stato cucito qui, in questo piccolo scapolare, dalla mano della principessina Maria? Niente, niente c'è di sicuro, fuorché la nullità di quanto posso concepire, e la grandezza di qualche cosa d'inconcepibile ma di supremo! ».

La barella si mosse. Ad ogni scossa, di nuovo egli sentiva un intollerabile dolore: la febbre aumentava, cominciava il delirio. (...) Gli si prospettava dinanzi la vita quieta, la calma felicità familiare laggiù a Lysye Gory. Ma quando già gustava in pieno quella felicità, ecco improvvisamente apparirgli il piccolo Napoleone col suo sguardo impassibile, limitato, felice della infelicità degli altri, e allora incominciavano i dubbi, le sofferenze, e soltanto quel cielo prometteva la pace ».

Il potente respiro religioso di questa altissima pagina d'arte, e di tutta l'opera dello scrittore, ha due momenti: il primo, mistico, è l'interrogazione sulla vita e sulla morte, sul mistero di Dio che trionfa sul male della storia; il secondo, morale, è espresso nello sdegno contro l'egoismo di chi, come Napoleone, è « felice della infelicità degli altri ».

La morte di Ivan Il'ic, un racconto del 1886, è il capolavoro dell'angoscia del vivere vinta dalla suprema armonia e pacificazione della morte. Un funzionario, un padre di famiglia probò e incolore, si ammalò; non capisce il senso di che cosa gli accade, non capisce perché

debba morire, e non capisce neppure più perché ha vissuto. A poco a poco, disperatamente, la vita gli si fa estranea. Ma quando è il momento, ecco il grido:

«Dov'è la morte? Quale morte? Non aveva più paura perché non c'era più neppure la morte. Al posto della morte c'era la luce».

La poesia ha dunque assistito Tolstoj nel suo anelito religioso. Ma sul secondo punto, la religione dell'altruismo, egli ha giuocato la sua vita. E se la poesia è sempre attuale perché fa suo il tempo, nel suo messaggio evangelico troviamo elementi singolarmente attuali e una tensione profetica.

La religione di Tolstoj è questa: se la vita e il mondo sono male e Dio è Bene, la contraddizione è vinta dall'amore, cioè dalla presenza di Dio sulla terra. Il male del mondo può essere vinto. Sin da quando aveva 26 anni, aveva scritto che avrebbe dedicato la vita alla fondazione di una religione: «la religione di Gesù, depurata dal dogma e dal misticismo, una religione pratica che non prometta benedizione futura ma dia benedizione sulla terra». La sua era cioè, come si direbbe oggi, una religione secolarizzata. Nel 1890 fu messo insieme persino un «Evangelo di Tolstoj», una lettura dei quattro vangeli sinottici spogliati dagli elementi mitici. Ma tutto il Vangelo egli lo avrebbe ridotto a un solo precetto: «ama il prossimo tuo come te stesso». Chiedeva l'abolizione di tutte le Chiese, a cominciare da quella ortodossa, in nome di un'unità della fede, comune a tutte le religioni; l'aver scoperto questa verità era merito del cristianesimo, che egli intendeva in senso ecumenico. La sua era una religione della non violenza, anche in ciò in sintonia con le aspirazioni degli uomini d'oggi. Scrisse tra l'altro una *Critica della teologia dogmatica* che contiene aspri spunti contro la metafisica, la trascendenza, il ritualismo, contro i sacramenti, la «magia» della messa, la divinità di Gesù, e ogni istituzionalizzazione del sentimento religioso. Come molti teologi di oggi, razionalizza il cristianesimo, ne fa una morale. Si riallaccia al cristianesimo delle origini e arriva a scrivere questo:

«È terribile dire così, ma ho avuto spesso questo pensiero: se la dottrina di Cristo insieme alla dottrina della Chiesa che è cresciuta su di essa non esistesse, coloro che oggi si chiamano cristiani sarebbero più vicini alla dottrina di Cristo».

Naturalmente l'anarchismo evangelico di Tolstoj può essere discusso o respinto. Ma la sua polemica antiecclesiastica si lega strettamente alle sue posizioni contro il potere, contro la guerra, contro la pena di morte, contro la giustizia di classe, contro il servizio militare, contro la proprietà privata: tutte posizioni, a sessanta anni dalla sua morte, rimaste sul tappeto. Persino il rifiuto del rivoluzionario di professione appare oggi meno reazionario di quanto apparisse al suo tempo.

Certo, c'è, come disse un critico, la mano destra e la mano sinistra del conte Tolstoj. L'uomo che scrisse *Resurrezione* per pagare il viaggio di espatrio in Canada al gruppo dei Duchoborcy, anarchici cristiani, era pur sempre un aristocratico. Teneva in tasca, quando era ufficiale nel Caucaso, una copia del *Contratto sociale* di Rousseau, ma era pur sempre schiavo della famiglia nobiliare.

Tuttavia non era soltanto un grandissimo narratore; o lo era perché era anche altro.

Ci ha lasciato ritratti di personaggi divenuti proverbiali: Natascia, gentile e pura anche negli errori, immagine dell'eterna freschezza dell'adolescenza; il malinconico principe Andrej, presago, come Pierre, come Levin, che il mondo va più in fretta di lui; la tormentata Anna Karenina, che cerca invano nell'amore un suo paradiso perduto che la salvi dalla mediocrità; il generale Kutuzov, che esprime di fronte a Napoleone la pazienza contadina del popolo russo. Ma si è occupato di tutto: di educazione popolare, di guerra, di religione, di coltivazioni, del matrimonio borghese, del nichilismo, della civiltà contadina, dell'Occidente corrotto; delle baracche di Mosca, dei danni del tabacco e del bere, della messa, della necessità che l'arte sia comprensibile a tutti come la Bibbia, di spiritismo, della scuola ove dovrebbero essere i maestri a imparare dai ragazzi ciò che debbono insegnargli, di amore, di morte e di Dio.

Tolstoj portò su di sé sino in fondo le sue contraddizioni. Negli ultimi anni della sua vita il loro peso si fece tormentoso. Aveva avuto tredici figli, ma l'idea di essere un patriarca tradizionale lo angosciava. Discepoli intransigenti, come Certkov, lo stimolavano alla purezza. Una penosa lite tra la moglie Sonia e Certkov a proposito dei diritti d'autore lo aveva molto amareggiato; egli rinunciò al copyright sulle nuove opere ma dovette cedere alla moglie, insieme con le sue proprietà, anche il copyright delle opere precedenti. Professava idee di povertà e comunismo evangelico, ma continuava a vivere sotto l'agiato tetto di Jásnaia Poljana. La situazione era insieme penosa e ridicola: Tolstoj non si accontentava di essere profeta nella parola. La vita familiare gli era tempestosa. Già molti anni prima, nell'84, aveva tentato la fuga; ma allora lo torturava l'ideale della castità; aveva descritto le tentazioni dei sensi e la caduta in *Padre Sergio* e aveva avuto altri figli. Ora viveva la situazione descritta in *E la luce splendette nelle tenebre*: il conflitto tra la famiglia, che significa la continuità della proprietà, e l'ideale della spogliazione da tutti i beni.

All'alba del 28 ottobre del 1910 lasciò una lettera alla moglie: « non posso continuare a vivere nel lusso che mi ha circondato sino ad oggi », e fuggì di casa, accompagnato dal medico, con la complicità della figlia Alessandra. Era ancora buio, il vecchio si aiutava con una torcia elettrica. Pernottò nel monastero di Optina, visitò la sorella in un altro monastero. Dai figli, riuniti d'urgenza, ricevè una lettera drammatica: « Stai uccidendo nostra madre ». Aveva 82 anni. Si rimise in viaggio per timore che la moglie lo raggiungesse. Lo colse la febbre. Il medico lo costrinse a scendere in una piccola stazione sconosciuta, Astapovo. « Temo la pubblicità », scrisse al discepolo Certkov; ma, diffusasi la notizia della fuga e della malattia, Astapovo fu invasa da giornalisti, fotografi, operatori, che in mancanza d'altri alloggi si sistemarono nei vagoni. Anche le autorità, come lo scrittore, temevano la pubblicità. Il Sinodo negò il permesso per servizi religiosi, il governo proibì ogni treno speciale, la polizia controllava i nastri delle corone mortuarie. Tolstoj era morto la mattina del 7 novembre 1910. Ai funerali, a Jásnaia Poliana, una folla immensa, inginocchiata, era sparsa nei boschi. Non c'era un prete. Quando apparve qualche gendarme, tolstoianamente gli fu gridato: « Giù il cappello! ». Ma Tolstoj era lontano. Come non ricordare Ivan Il'ic:

« Dov'è la morte? Quale morte? Al posto della morte c'era la luce ».

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

Parronchi

Tre decenni, tre libri: certo per amore della simmetria Alessandro Parronchi ha arrotondato gli estremi cronologici delle sue due ultime raccolte, edite da Garzanti, *Coraggio di vivere* (1961), che porta come sottotitolo l'indicazione del decennio 1950-1960, *Pietà dell'atmosfera* (1970), quella del decennio 1960-1970; un po' sbilenco resta la *plaque* che riunisce la produzione giovanile *Un'attesa* (Urbino 1962), introducendo la fenditura di un ciclo di dodici anni (e che anni! 1937-1949), per di più non esplicitamente incastrati con il seguito (con il vallecchiano *Per strade di bosco e città* 1954 lasciato stravagante).

Nel numero doppio 14-15 dell'*Approdo* si parlò di un *Decennio di Parronchi*, precisamente il secondo, quello confluito in gran parte nel *Coraggio di vivere*, non trascurando tuttavia alcuni anticipi pubblicati in riviste, come i due poemetti *La mezzanotte di Paolo Uccello* e *Vernice della ventinovesima Biennale*, che vengono ora ripresentati con tagli e varianti. In quell'occasione si sottolineava una dichiarazione di misoneismo, piuttosto ostentato, anche se corretto dalla capacità di distinguersi dal con-

servatorismo bieco e gretto dei benpensanti, in grazia della sua acuta coscienza delle contraddizioni, della complessità del reale, della difficile sincerità: «Facce volte al passato, *laudatores / temporis acti*, preferiamo al nostro...». Ebbene, in *Pietà dell'atmosfera*, che nelle prime due sezioni raccoglie composizioni della fine degli anni '50 (la poesia d'apertura è ancora più remota, del '45), la sequenza è tolta: giustamente, perché se qualcosa abbiamo appreso dal vertiginoso svariare dei modelli e dei discorsi emergenti nel tessuto della cultura artistico-letteraria negli ultimi anni, questo qualcosa sarà da identificare in un'attitudine di dubbio metodico, nel rifiuto di coltelli che taglino e separino il diritto dal torto. Nessun eclettismo, però, nessuna conciliazione forzata: anzi sarà da dire subito che Parronchi insinua in diverse composizioni autobiografiche (di varia tonalità) dichiarazioni d'affetti e rifiuti sorprendenti, al limite della provocazione. Eppure, chi conosce la coerenza e la dirittura morale dell'amico Parronchi (sempre disposto a pagare di persona, come ha pagato, come non manca di segnalare in certi squarci delle sue poesie, accuratamente arrochiti), sa che queste preferenze e queste esclusioni costituiscono il risultato di meditati assestamenti, si innestano dialetticamente in una scacchiera di

valori e disvalori, con un accento di autenticità che domanda rispetto anche nel possibile errore. Il no a Pascoli (ormai scontato), la preferenza accordata a qualche verso di Nerval (di cui nel '48 tradusse *Le Chimere*) rispetto a tutto Éluard, tutto Neruda, tutto Brecht, da una parte è coraggiosa perché va contro venerati idoli della tribù, dall'altra svela i limiti precisi di un gusto, senza infingimenti. Ancor più in là, in quell'*Autoritratto alla figlia per quando avrà ventun anni* (1978), così ricco di movimenti, di umori, di prospettive svianti nel tratteggiare, con una sorte di ironia distanziante, il proprio ritratto oggettivamente proiettato nel tempo (passato e futuro):

*Fra diecimila pittori operanti
stima ancora, da quando lo conobbe
il vecchio Mario...
È il romanzo per lui genere morto,
che solo l'abitudine e un intrigo
di bas bleu tiene in vita.
Salvo, s'intende, lo « Scialo » e le « Cronache »,
che Vasco, amico suo, scrisse con cuore
e nervi ed esperienza.*

Marcucci, Pratolini (poi Betocchi, Luzi) sono un po' i destinatari di un discorso che tutto sommato non è nemmeno prevalentemente autobiografico: anzi sarà subito da dare atto a Parronchi che la storia non è mai stata espulsa dalle sue trame poetiche, qui come nelle precedenti raccolte, secondo quanto pretendeva Pasolini. Basti pensare alle ripercussioni dei fatti di Praga e alle implicazioni nel poemetto *Volte dell'amicizia*, ben avviato da quella battuta iniziale a contrasto: « — Canti? / — Canto gli amici con la sera / che muore, l'amicizia con la sera che muore », per avere lo iato, quasi un abisso, per l'attacco, *ex abrupto*: « All'alba i carri armati hanno invaso le vie di Praga / improvvisamente », cioè la drammatica inadeguatezza del piffero e della zampogna di fronte ai colossali fatti esterni, che pure la libertà eslege della poesia, il rifiuto degli stereotipi (« non parlare per proverbi ») possono restituire analogicamente, nello strappo doloroso a quell'eraclitismo permanente, che per Parronchi ha sempre connotato la realtà. La tecnica del concertato

dialogico (d'altronde con funzione differenziata da quella che gli fu assegnata dal Luzi di *Nel magma*), che si appoggia agli interventi di un ipotetico obiettore-stimolatore, come avviene specialmente in *Libertà*, e poi in « *Relax* » al Museo, in *Ormai*, ci rimanda ad alcune composizioni della precedente raccolta, *A che pensi?*, che chiude la sezione eponima di *Il coraggio di vivere*, a *Il sogno* della sezione *Il paesaggio dipinto* (- *Stai sognando? Rispondi!*).

Il che equivale a riconoscere che nell'attività poetica di Parronchi si distingue subito il segno della prosecuzione, al di là delle ferite e le lacerazioni (alcune ulcerate) che il tempo non risparmia a nessuno, fino alla tentazione dell'afasia: « È poesia? Precipito per anni / in crisi di mutismo. Le cose non mi parlano / né io rivolgo loro la parola » (*Voci*). Se si vanno ancora attenuando certi stilemi tipici del fare poetico luziano, come la figura dell'addizione dell'identico, « d'ali ad ali », « nemi e nemi » (*La mezzanotte di P.U.*) e « grano e grano » (*Vernice*), che già segnalammo, continuano ad apparire nel libero verso in libera strofa di Parronchi rime erratiche, come nel felice « brindisi » *Per il monumento a Pinocchio di Venturino in Collodi*, alcune di tipo *abbc* (fisso: *abisso*), altre numerose di tipo *abab* (passate: *vivo: chiomate: ulivo; ha: ultraterreno: oscurità: tirreno; gabbia: stagnola: abbia: sola*), altre di tipo *abcc* (*labirinto: vinto; fidanzati: prati; leggera: sera*) ecc., che si ripetono, distribuendosi secondo una scansione asistemica in *Scorciatoia della luna*, *Viaggio di scambio*, oltre naturalmente la cantante ed elegicamente scherzosa (su filigrana villoniana) *Canzonetta urbinata*. Soprattutto è l'implesso gnomico che dura, nelle sue affermazioni di spossessamento: nel *Coraggio* si legge: « Non è vero / che ciò che volevamo e non avemmo », in *Pietà*: « Solo ciò che non si ha si possiede » (che è una bella dichiarazione di fede anticapitalistica); nel polisemo sentimento della « perdita », con il dolore del ricordo, perché anche nelle cose belle il godimento è « vaporato », « E quanto più vi s'afferra / la corda della vita le sfugge, / e l'unica certezza è nel bruciore / che nelle mani a lungo resta » (*No saber*, poesia tutta significativa per il vecchio e il nuovo Parronchi). Conclusione ribadita, l'incompiutezza della vita:

«E così non si finisce di vivere» (*Iter*): magari Parronchi tende ora a svalutare sia i momenti positivi, sia quelli negativi; anche se non rinnega il lucido scatto del «coraggio di vivere», di tirare avanti, c'è una consapevole emarginazione rispetto al flusso degli eventi a cui corrisponde, sul versante poetico, un progressivo abbandono della grazia sensibile di prima a vantaggio di una grinta, che tutto sommato resta una maschera di difesa contro le «offese del mondo». Un «Sunset Boulevard» che Parronchi estende alla Natura e alla Storia, con immagini di salvezza dal profilo indeterminabile e per ora inaccessibile. Ho l'impressione che gli resti da esplorare una dimensione, che per ora non ha mai rinnegato, forse solo sfiorato, quella dell'utopia.

Risi, Spaziani, Testori

Abbiamo, dunque, invocato la dimensione della *utopia* a proposito di Parronchi, proprio con quella funzione categoriale che ha presso pensatori oggi di moda, per noi *pour cause* (Contini tempo fa dichiarava che la moda, in certe sue guise, costituisce in definitiva un omaggio alla verità): ce ne vogliamo servire come reagente, rendendo conto di tre raccolte poetiche di autori che in questi anni abbiamo seguito da vicino, due apparse nel rinnovato «Specchio» di Mondadori; cioè Nelo Risi, *Di certe cose* (per cui confronta i nostri referti nel n. 21 [1963] e nel n. 35 [1966]) e Maria Luisa Spaziani, *L'occhio del ciclone* (per cui confronta nel n. 20 [1962] e nel n. 35 [1966]); l'altra nella collana di poesia di Feltrinelli, cioè Giovanni Testori, *Per sempre* (per cui confronta nel n. 30 [1965], nel n. 34 [1966], nel n. 42 [1968]).

Della precedente attività di Nelo Risi, etichettato come rappresentante della «linea lombarda» (comunque, se non andiamo errati, esordì sul «Politecnico» vittoriniano) si poteva dire che, nel generale ed esplicito consenso alla sua ispirazione epigrammatica, civile e «tecnologica», era da richiedere una più netta differenziazione rispetto ai praticanti degli stessi «generi», in Italia numerosi ed agguerriti; aneddoticamente si disse anche che non sottostavamo al suo *ricatto*

della poesia, «che costa appena una vita» (e che altro dovrebbe costare, per acquistare un minimo di *credibilità*, se ci è consentito di usare un impegnativo lemma del discorso politico d'oggi, di fronte allo sfilacciamento delle istituzioni?). Ora, dal risvolto della sovraccoperta Raboni ci risponde che la poesia di Risi è al di fuori di ogni celebrazione, solennità o *ricatto*; e noi ne siamo convinti quanto lui, trattandosi di un appunto marginale che non potremo ritrattare fin quando Risi non rifiuterà la poesia che l'originò. Ma il punto non sta qui, evidentemente: sta, invece, nell'intensificazione dei due poli del discorso di Risi, del sarcastico-pratico di composizioni del tipo *Linguaggio parlamentare*, del sarcastico-sentimentale di composizioni del tipo di quelle dedicate alla madre e alla moglie.

In altri termini Risi ha allungato il suo vettore majakovskiano (un po' anche laforghiano, contro il vettore valerista, considerato forse «ermetico-disumano») e se ne è trovato bene, nel quadro del suo progetto di «stilistica dell'usuale». La partenza è tutt'altro che felice (*È arrivato un bastimento, Io nostro*, ecc.): il tempo coagulato, fulmineo della poesia o dell'epigramma su variazioni fonetiche, mal si presta a bollare l'abissale sciocchezza di un'epoca: se ne accorse Flaubert in quell'*opus infinitum*, in quel *collage* che non poté chiudere, in quel manuale delle tecniche intellettuali da mettere in atto per demistificare il Sapere dell'umanità, che risponde al titolo di *Boward et Pécuchet*. E, fino a prova contraria, Risi non è Flaubert.

Ciò non toglie che per omogeneità, per intensità, per passione civile *Di certe cose* resti il risultato più maturo conseguito da Risi ed uno dei frutti più alti della stagione: secco, quasi sempre pungente e centrato, saporito, narra per mettere allo scoperto gli squallidi meccanismi di un presente poco raccomandabile, canta prosaicamente per esaltare alla buona i sentimenti giusti di sempre. E non senza una retorica (sarebbe impossibile): sì piuttosto con una retorica che ha squalificato nelle demistificazioni, ha riconsacrato nei salmodianti «sermoni», può quindi usare neutralmente nella poesia d'amore (si consideri la carriera della figura dell'anafora dal meno di *Io nostro*, di *Chi si muove*

con grazia?, di *Dietro ogni ente* al più di *Sermone*, all'occulta neutralità di *Vali di più*). Non si può ignorare che dietro questo libro sta tutto un lavoro di poetica e di poesia (di Risi e di altri): come spesso accade, l'acme di una parabola coincide spesso con il punto di discesa. Auguriamoci che questo non sia il caso di Risi, anzi che, dietro il suo esempio, molti compagni di strada «capolavorino» (come si diceva un tempo): ma un sospetto andava avanzato, tanto più che non abbiamo mai nascosto che lo spazio ritagliato da questi progetti poetici ci sembra preziosissimo e facilmente esauribile allo stesso tempo.

In altra zona si muove la Spaziani con il suo *L'occhio del ciclone*, dalla ben scandita composizione a sandwich, a restituire con surriscaldato autobiografismo la vicenda di una pendolare fra *Mare* (punto geografico preciso: Mortelle, presso Mesina sulla strada di Palermo) e *Terra* (Roma, ma anche Sila, Italia centrale, fino ad un lontano ricordo di Torino), con un intermezzo di prose fantasiose, come saporito ripieno.

Al solito, c'è molta sapienza letteraria nell'esercizio della Spaziani, a cominciare dal titolo, spiegato dalla terza poesia *Dicono i marinai...* (al centro del ciclone, mentre il cataclisma infuria all'intorno, si crea una zona di calma terrificante: donde la metafora «per poesia» usufruita dalla Spaziani). Per noi si tratta di rimandare nella memoria ad una lettura di qualche anno fa, precisamente alla traduzione del diario di Felix Hartlaub, *Von unten gesehen*, cioè «Visto da sotto in su», secondo il titolo della prima edizione, passato poi a *Tagebuch aus dem Kriege*, che in Italia fu presentato da Lerici, col titolo, *Nell'occhio del tifone*, con un alone di leggendaria evocatività negli scrigni delle letture giovanili, da Salgari a Richard Hughes. Certi tratti delle poesie sicule ci rimandano addirittura al più lirico, al più sospeso e segreto Verga dei *Malavoglia* («Hai visto come tacciono sul mare / buio, stasera, le dieci lampare? / Tutto con loro tace, tutto aspetta / cenni lontani dal fondo del mare»), ma forse si tratta di impressioni, come il richiamo consueto che si fa a Montale, per caratterizzare tono e tematica della poesia della Spaziani. Per conto nostro il nome di Montale va fatto, ma non solo, o non tanto, a proposito delle poesie, si piuttosto a proposito delle prose: in breve, queste prose che

riservano la sorpresa più gradita della raccolta, forse debbono più di qualcosa al tratto caricatissimo dei frammenti raccolti nella *Farfalla di Dinard* di Montale. Si tratta di *ipotesi* sul filo di un sottoso codice figurativo: in *La scala* le figurazioni pittoriche della scala di Giacobbe, in *La mano* l'immagine dell'arto di Adamo nella Cappella Sistina, in *I quattro* una *affiche* pubblicitaria del film che fu tratto dal romanzone *Via col vento*, in *Gli uccelli* l'accostamento ai disegni di Leonardo, in *Le campane* queste figure che illustrano le edizioni popolari dell'*Eneide* e della *Commedia*, in *La mezzaluna* i riquadri dei carretti siciliani tra i fasti di Gano e le notti di Shahrazad. Su queste basi la Spaziani sembra intenzionata a disegnarci, sulle orme di Madeleine de Scudéry, la sua *Carte du Tendre*; c'è una spia notevole in *Gli uccelli*:

«Senso di alibi o di diserzione, mentre lassù il gelo, pensavo, spaccava le acquasantiere e io qui guardavo dalla finestra vele bianche buttarsi dallo Stretto verso il mare aperto, verso Lipari spensierata che si ammantava di nuvole di giacinti come una collina della *Carte du Tendre*».

A quale città del Tenero vorrà approdare la Spaziani: a giudicare dalle poesie vorremmo supporre a quella di *Tendre-sur-Inclination* (fra barocco e onirismo). Ed è già una dimensione utopica, mentre non lo è quella di Testori, che continua (forse conclude) il suo fraseggio amoroso, con versi brevi e condensati, che vorrebbero essere incisi sul marmo. Si tratta di un'enfasi trionfale che, data la forza di sgorgo, data la pressione del gettito, si trasforma in qualcosa che ha le stigmate della religiosità, forse di una Grazia capovolta.

ALDO ROSSI

Narrativa

La Meccanica

di Carlo Emilio Gadda

La Meccanica di Carlo Emilio Gadda risale al 1928-'29, tranne un capitolo di circa quattro anni più vecchio; il romanzo è incompiuto: un tratto, della sua narrativa, che s'è dimostrato ineliminabile, ma non s'intende perché certa critica abbia voluto farne un mito, che, come tale, non ha senso.

Non è nemmeno, sia detto a vantaggio dell'autore, un capriccio. L'incompiutezza risale alla prima formazione di Gadda, segnata fortemente da un opposto impulso: a un trasporto e, al tempo stesso, a una resistenza, provocatori di sdegnati sfoghi progressivamente sigillatisi in una chiusa interiorità. Delle prime responsabili manifestazioni di quegli sfoghi le testimonianze son da cercare, oggi ancora, nel *Giornale di guerra e di prigionia* (comprensivo d'un *Giornale di campagna*, che arriva dal 24 agosto 1915 al 15 febbraio 1916; di un *Giornale di guerra per l'anno 1916*, dal 4 giugno al 26 ottobre; d'un *Diario di prigionia*, che comprende il periodo 2 maggio-4 novembre 1918, e *Vita notata-Storia*, dal 18 dicembre 1918 al 31 dicembre 1919): Gadda era ventitreenne nel 1915. È già nel *Giornale*, degli anni tra il '15 e il '19, la necessità d'un linguaggio tecnicamente esatto, rigoroso, contrapposto come arma polemica a un costume e a una materia umana sperimentate, con violento sdegno, negli anni del fronte e nella prigionia, come bassezza di costume morale e soddisfatta inefficienza pratica. Tale esperienza non deprime ma esalta più, per contrasto, nel confronto col presente, una lezione di rigore e di misura acquisite su piano culturale da tradizioni paesane o patrie. Il contrasto sofferto dota quest'ultime di un violento trasporto affettivo che s'esprime nell'adesione alla forma più pregnante della tradizione, al linguaggio, e in una minuziosissima conoscenza delle caratteristiche del proprio paese, ove più familiari o per lui ereditarie, e, pur queste, recuperate in un linguaggio insieme specifico per esattezza tecnica e aperto a un senso della tradizione nel ricco recupero d'elementi locali, o fatto lievitare per una rete di discreti intimi riferimenti a luoghi della tradizione letteraria, della poesia. L'origine delle ammirate invenzioni linguistiche di Gadda risale a uno scrupolo di testimonianza appassionata e di giustificazione rigorosa di sdegni violenti, che passeranno poi a intessersi unitariamente nella rievocazione d'ambienti, naturali, e sociali, di zone tra le più a lui note della sua Lombardia, ma con escursioni anche in diversi domini linguistici. Così una repulsione, verso aspetti d'una borghesia provinciale della Lombardia, sprona lo scrittore a

reperire soprattutto in tali direzioni, rese polemicamente provocatorie, l'insinuarsi staccato e vivo in nuclei rivelatori e suggestivi, di elementi tuttora presenti e attivi d'un lontano beneficio emanante dalle tradizioni locali e articolantesi in forme particolari della parlata, più in generale del linguaggio. Da tale risentimento la cui prima rivelazione e concreta esperienza risale agli anni della guerra, ai giornali di guerra e di prigionia, nasce *La Meccanica*, ambientato nella Milano dei primi tempi della guerra '15-'18. La guerra è il movente del libro, o degli sdegni, della passione patria, in cui costantemente divaga un'azione appena enunciata. Dalla stessa esperienza nasceranno le prime due opere della maturità artistica: *La madonna dei filosofi*, del '31, e *Il castello di Udine*, del '34.

Ne *La Meccanica* s'avverte qualche rude discontinuità di tono, ma piuttosto nella cornice che nella sostanza del libro: cornice, le righe di premessa, e la prima pagina del primo capitolo: che hanno il tono delle prose liriche alla cui origine era allora una tradizione, pur nostrana, uscente dal simbolismo. D'altra parte, la perfezione di certe pagine induce a pensare ad una revisione operata in anni più recenti. Da un abbozzo di ritratto femminile, Zoraide, la bella popolana moglie infedele del soldato richiamato al fronte, e amante d'un giovane della borghesia che ha la passione delle innovazioni e degli strumenti meccanici, il racconto s'avvia nei due sensi d'una descrizione, liberissima, divagante, delle illusioni e dei maneggi politici a diverso livello, socialisti antimilitaristi da una parte, politici e militari dall'altra, e d'una rattenuta esplosione d'attaccamento a radici profonde e a tutti accessibili, e operanti nascostamente in tutti: radici d'amor patrio, così dai responsabili mal servito. E sdegno, e attaccamento istintivo, si fondono in memorie parallele: di sofferenze del popolo minuto, vittima d'opposti maneggi e illusioni, e dei patimenti del fronte, riassorbiti energicamente in una semplice, asciutta nomenclatura quasi per un gusto tecnico di volger via il capo da ogni impari commento: nomenclatura di cime, e zone di guerra, e di natura violentata, al pari degli uomini, dalla strage. Vi si inseriscono accordi più indiretti e difficili e sospesi,

come tra la gioia di vivere, di Zoraide, e certo incanto d'una natura eroica, sognata dai borghesi sugli accenti del D'Annunzio e, insensibilmente quasi, e implicitamente, ironizzata: «...O in villa, aurore meravigliose, dal crinale dei lontani monti, come ne videro dentro la lor notte gli occhi del poeta paradisiaco; con topazio liquido e oro, con nimbo di tenui nuvole rosa; e sul declivio e nelle rugiade de' prati prossimi era come il presagio e l'anticipato riverbero della splendidezza imminente». Lusso e lucidezza espressiva si fanno sottigliezza d'ironia: un gusto che può ricordare analoga capacità icastica del D'Annunzio, come per quel che Gadda dice di Guglielmo («I pronostici erano verdognoli per i popoli finiti e arridevano invece al diletto di Dio, Imperatore e Re; che aveva dei celebri baffi, un guardaroba nibelungico, e un braccio corto di pastafrolla. E, come tutti i grandi del secolo, era anche lui un profeta»), che riporta alla memoria l'accenno a Guglielmo che è in una «pasquinata» contro Hitler, di D'Annunzio, d'un decennio circa posteriore, nella quale è svolto il tema beffeggiatore del «guardaroba nibelungico» e delle sanguinose profezie, arretrata a Guglielmo la volgare disparità tra prosopopea eroica e stenterellismo («Innovi il prode Anselmo. / Allunghi il braccio corto di Guglielmo»; «Su l'acciaio dell'elmo / ti gocciola il pennello d'imbianchino. / Dai di bianco all'umano et al divino»); in D'Annunzio non lo sdegno ma il diprezzo è espresso in indirette minute notazioni il cui taglio, la cui incisività è nell'esser assorbite totalmente nel termine singolo, nell'immagine a sé stante:

*Farmacopola, inalza il caduceo
su questa guerra, obibò, senza coraggio
è senza sangue. Il gonfalon selvaggio
è la camicia sudicia di Meo.
Mi consacra romeo
Roma, e conclama: «Innovi il prode Anselmo.
Allunghi il braccio corto di Guglielmo».
Vocia ai sedenti il despoto plebeo.
Criniera è il ciuffo? è ruggio il suo linguaggio?
«Bipedi obliqui, il mondo è il mio retaggio».
E ai lurchi in suo latino: «Hic est Leo.*

*O fame di Lamagna, Laus deo.
Crea nel deserto d'Attila il mio raggio
la manna del promettitore ebreo
per mercatar l'agnello galileo.
O sete di Lamagna, il beveraggio
t'offero con la spugna del giudeo».
Su l'acciaio dell'elmo
ti gocciola il pennello d'imbianchino.
Dai di bianco all'umano et al divino.*

In Gadda il termine specifico scava nelle radici più proprie e fonde le ragioni d'un rigore dell'osservazione: sia il termine tecnico che esprime l'odore d'una esplosione, in una dolorante rattenuta descrizione del fronte, o quello che isola e crea un alone d'attonita partecipazione, nello scrivente, per condizioni miserevoli, come quelle dei rimpatriati; o il sentimento che s'effonde dalla descrizione d'una tradotta di coscritti. «Altri erano accovacciati in una sonnolenza loro (sdraiati del tutto non c'era posto) e gli dondolava la testa, come stracarica di grammi pensieri, ai sussulti ritmici del lento convoglio. E alcuno con nel sangue l'orgasmo e la gioia, all'impiedi, appoggiato alla barra del largo sportello ch'è al centro, nella visione, e ne' sogni della pianura quasi un fanciullo, con turgide, semiaperte labbra: e sogguardava a tratti preoccupato il suo fucile che non lo pestassero, quasi chiedendogli perdono del distrarsi dov'erano il verde ed i sogni e le antiche torri e le antiche certose, della sognante patria.

Era un alito dolce, del caldo settembre, poiché la terra, al sopracader della sera, esalava come un caldo, un amoroso respiro.

I pioppi giovinetti e li adulti con disciplinati filari popolavano tutto il piano immenso e di là dalle verdi falangi vaporavano nuvole aurate e lontani cumuli sopra le torri e come lontani e virili pensieri.

I giardini trascoloravano, profondi già d'ombre, con languidi fiori.

Poi la prima stella, affacciata alla ringhiera de' pioppi, tremò nel cielo. Una comune preghiera parve esalare da tutti gli steli dell'arborea vita, ma una diversa vita e un più feroce comando è nella

notte: non preghiere bisognano, ma il polso fermo, buona la mira. L'otturatore bisogna dargli un po' d'olio, ma poco, per il rapido regresso, il rapido scatto. Un lieve fumo nitrico vaporerà nell'attimo del pronto recupero». S'è detto di semplice nomenclatura («I gregari, bene allineati nella trincea o nella ridotta, con zaino, rotoli, rotoletti, tascapane, giberne, gamella, boraccia, sparavano fuori da feritoie marginate di belle cotenne erbose, d'un verde ramarro, e quando avevano finito la scorta delle "cartucce" o avevano fame, passava uno che distribuiva nuove "cartucce", e nuovo "biscotto". La trincea come nei testi di costruzioni per gli edili, belle armature di puntoni squadrati alla triestina, e bolognini di pietra salda, ben collocati. Ed era proprio peccato che da quelle feritoie, come un barbagianni da finestre aperte, entrasse in casa di quando in quando qualche colpetto sparato dal nemico...») che sigilla negli spogli termini l'umile sacrificio: «...Si sentono grossi bauli piovere e rotolare con ferraglia calabroni e sassi; e sono schegge, o cubi dal bianco calcare. Poi si chiamano coi cognomi loro quelli che poco prima vedevamo, ma nessuno risponde: ed altre ed altre lacerazioni ci distolgono da questo appello. Incespichiamo, al muoverci, in panòpie di fucili spezzati, zappetti, sacchi a terra travi stronche e legname e gamelle e mutande fuori uso con teli da tenda terrosi; cose divelte, come finite dal fulmine. Poi riconsegnate alla terra. E sotto ci dev'essere qualche cosa ancora però; e mentre guardiamo i pini divelti, (dopo ululati), irradiare dai cumuli bianchi, o neri, e chiudiamo poi gli occhi davanti la grandine che proruppe dal detonante cratere, sotto il piede che s'è legato dentro un groviglio sentiamo che c'è qualche cosa di stanco, qualche cosa che fa ciak.

Due passi ancora e infarinati le mani aride ci inginocchiamo e chiniamo a scuotere, a richiamare: ma dalla bocca sudano un filo di sudor rosso e il capo è pesante, stanco: gli occhi son fermi nella faccia discolorata, non conoscono, non vedono più.

Più là, meglio è non guardare nemmeno». Non prende posizione per una od altra parte:

tutto e tutti rifiuta, dirigenti militari e borghesi, tutti sordi a una tradizione di cui coglie la voce diretta nelle mute sofferenze popolari (si cerchino le pagine 65-66, dei rimpatriati, fermi alla stazione di Basilea). Vi sono parti che sembrano prender corpo d'episodi, come la storia dell'«Umanitaria» e dell'educazione politica del marito di Zoraide; o la famiglia, padre e madre, di Paolo, l'amante di Zoraide: è indebito guardar a simili episodi come a sezioni di vita milanese, anticipando sul futuro dello scrittore, perché pur tali parti non si portano fuori dal tono divagante d'una scrittura che già indica quel carattere di repulsione e d'attrazione, d'amore e di sdegno, che resterà alla base dei racconti della maturità. Repulsione verso una società meschina, nella quale lo scrittore si rende più capace, per trasporto d'intelligente partecipazione, di reperire i segni d'elementi tradizionali in certi rivelatori tratti del costume, e, più, nel linguaggio. Da un simile impulso originariamente polemico ma arricchito di contributi di cultura e di pensiero responsabilmente controllati verrà il Gadda dei racconti della maturità. Ed è da ricordare che anche per lui, come per altri a lui per generazione prossimi, il principio d'un riconoscimento di un'esperienza e una cultura nuove mosse dagli sdegni, dalla violenta passione degli anni di guerra, e quindi da un bisogno di dar ben altre fondamenta che quelle dell'opinione ufficiale all'amore per la propria terra: dagli sdegni, e dalla rivolta maturata in Gadda dai *Giornali di guerra* a *La meccanica* fino ai primi documenti d'una narrativa di sicura originalità con i due volumi ricordati, del '31, e del '34.

***Il segno sul braccio* di Clotilde Marghieri**

Clotilde Marghieri ha pubblicato il suo primo libro nel 1960, *Vita in villa*; presso lo stesso editore, Ricciardi, di Milano, pubblicò nel '64 *Le educande di Poggio Gherardo*, un racconto chiaramente autobiografico: l'impianto autobiografico assume carattere di consapevole, intenzionale struttura narrativa in questo nuovo *Il segno sul braccio*, edito da Vallecchi. Il racconto ha tre poli, rap-

presentati da tre città, due imminenti e una sul fondo, ma non meno significativa: Roma è quest'ultima, e la sostituisce, come volubile apertura ad esperienze che devono avere un aspro sapore di novità, Capri. Le due città che sono i poli del racconto, direttamente la prima, indirettamente l'altra, sono Napoli, la città in cui è nata la scrittrice, e Firenze, dove ha compiuto gli studi e la prima formazione, la prima educazione sentimentale e intellettuale con un misto d'ingenuità e di gusto di dissacrazione, essenziali a intendere la funzione della giovinezza toscana al rientro della fanciulla nella casa natale, a Napoli, in seno alla famiglia. E il primo incontro, è una rottura, una incrinatura profonda, pianamente distribuita nei primi capitoli, di caso in caso: il mito del nonno, e delle persone che circolarono intorno al nonno, scomparso — e la sua morte abbiamo incontrata già in un momento significativo de *Le educande di Poggio Gherardo* —; la madre, il padre, parenti e amici di famiglia; il mondo napoletano, così diverso, per costumi, interessi, parlata, da quello che la giovinetta porta con sé dalla Toscana al ritorno tra i suoi. Il mito del nonno riporta a una iniziazione, tutta ancora di testa e di fantasia, dei fatti concernenti l'amore, che, da *Le educande di Poggio Gherardo*, sembra retrocessa, nei primi capitoli del nuovo romanzo, a immaginazioni puerili date già per superate nelle vicende connesse, nel precedente racconto, con le pratiche e le relazioni delle «grandi», e della scrittrice stessa, col padre confessore. Le pagine più significative de *Le educande* son quelle delle impressioni ed esaltazioni improvvisi delle giovani che mitizzano nella persona del padre i propri sogni, fino a qualche tratto di crudeltà, per quanto finemente solo accennata. Nel nuovo romanzo l'esperienza del collegio prende subito un carattere più obiettivo e aperto, di disparità intellettuale e morale, provocata dal contrasto con l'ambiente familiare. Perciò l'ingenuità della scrittrice giovanetta è, in sostanza, solo apparente: non si tratta d'ingenuità umana, sentimentale, ma d'una scelta dei fatti che più offendono o irritano, nell'ambiente della casa, intimi miti della fanciulla, che avevano avuto libertà d'espandersi nella vita in collegio a

Firenze; insomma, l'irritazione pel modo in cui la mamma accenna agli amori del nonno, anzi il debole tentativo di rifiutarsi, prima, all'evidenza, e poi il distacco che dall'accettazione s'accresce in lei per le abitudini e gli ambienti e il mondo napoletano in cui l'introduce la famiglia, valgono come indice d'una personalità già dai chiari caratteri distintivi d'una formazione intellettuale, e come lieve trasposizione, su piano d'umori, d'una invenzione autobiografica in costruzione letteraria, in un disegno di storia intellettuale, rivolta ad assorbire in una persona, fedelmente seguita, osservata, analizzata, la storia intellettuale d'una società, il più indirettamente possibile, cioè dai campi più appartati e marginali: incontri, conoscenze, ma con personalità significative; amori, o amicizie, che diano sfondo e prospettiva a quegli altri incontri.

La Marghieri ha un gusto immaginoso di un impianto quale s'è indicato, di storia d'un mondo culturale e intellettuale reso come proiezione di umori e caratteri rivelatori di un'epoca: ama indicarlo anche in cifre o segni particolari, come la «S» cui accenna il titolo del libro, una «S» che veniva applicata nel collegio all'allieva più brava nel componimento d'italiano, e che portò alla scrittrice col dispetto delle compagne una lezione dolorosa della volubilità e stranezza dei rapporti umani. Comincia di lì un'educazione nuova, che la Marghieri conduce pianamente fino al racconto della crisi centrale, il matrimonio, la nascita del primo figlio, che, di fronte all'invadenza signorile e tradizionale della famiglia del marito le permette di riscoprire valori da lei non ben compresi ancora, di reticenze e silenzi della propria madre, e la riconduce a una confidenza, con la madre, che sembrava impossibile, e ha il sapore d'una scoperta intima. Le vicende intellettuali e culturali non esorbitano mai dalle vicende familiari e sentimentali più comuni: è in questa capacità d'accordo il significato di questo libro della Marghieri. Ed è un accordo ottenuto con una struttura aperta e pur piana, e una scrittura limpida e pacata.

Le reazioni sono, in partenza, in apparenza, d'ordine quasi privato: «Accanto al loro, così saporoso e caldo, il mio linguaggio suonava

freddo: un alito pungente nel cupo felpato tepore di quell'habitat: fughe di salotti bui, fantomatiche presenze, lambiccati complimenti pronunziati sottovoce, morenti sul palmo di una mano lungamente baciata. Suonava, il mio parlare, come un richiamo all'ordine della ragione, nell'intricato viluppo di persone e sentimenti indecifrabili. D'improvviso mi sembrava di trovarmi in un acquario misterioso, dinanzi a un polipo dai molti tentacoli, e, nel centro, la matrice che continuamente li avvolgeva intorno a sé, perpetuamente rigenerandoli» e, sempre per Napoli, dell'infatuazione per Borgese: «Vivere accanto a lui mi sembrava dovesse essere il colmo della felicità; certa come ero, allora, che i grovigli dell'animo, i suoi interrogativi e anche le profonde malinconie avrebbero perduto ogni maleficio se tradotti in chiare parole». Delusione, naturalmente, nelle amicizie con i letterati celebri, da Borgese alla Duse, a Sibilla Aleramo: ma essenziali questi, e gli altri, da Croce a Berenson, Cena, Moretti, Manacorda, e gli altri, a definire la sua scelta, per la propria vita: l'impegno di veder con chiarezza in se stessa, come donna, come carattere umano, e una curiosità e impazienza di comunicare con gli altri, quanto più si riduca l'alone innocente che circondava gli stupori della novizia di fronte al coraggio intellettuale — dal sapore amaro: imparerà — di tali persone (ne verrà a lei la capacità di leggere a fondo, pur con lieve garbata ironia, nei difetti degli uomini di quelle generazioni: capitale difetto, il culto della propria persona, e, aspetto sempre di tale sopravvalutazione, certo accomodante e comodo misticismo). Alle pagine 149-153 ha valore centrale la scena del parto, nella casa del marito, alla presenza di larga parentela e tra aperti commenti: una esperienza che mette a prova, ancor più che i rapporti col marito, intelligente e comprensivo, quelli con la società in cui s'era trovata a dover vivere nonostante le molteplici esperienze d'eccezione, e d'evasione effettiva, nel segno della indipendenza intellettuale e culturale. Ora capiva d'aver sposato una famiglia e non solo il marito. Quelle giornate del parto, al vertice d'una appena raggiunta maturità, la portano a trovare in sé vocazioni e tradizioni

ereditarie, a riaccostarvisi, con la scoperta che nulla con ciò detraeva a una sua autonomia interiore, portata anzi a una più raccolta, spaziata dimensione. Né si tratta d'una condizione agevole: quante volte accoglie il sospetto che gli incontri creduti più intimi e «suoi», frutto d'indipendenza, vengano a ridimensionarsi entro il cerchio di relazioni consentite a lei dalla classe sociale cui appartiene. Ma non oltrepassa i limiti dell'origine sua. Quando diversità sociali premono troppo da vicino (come per le lezioni dell'insegnante di filosofia) le accade di rifugiarsi nell'orto dorato, e chiuso, dell'autonomia delle esperienze spirituali: che è, in realtà, un margine d'estetismo, cui non sfugge il libro della Marghieri. Né altrimenti ci restituirebbe così intatto l'incanto d'una Napoli della prima metà circa del secolo. Sa cogliere i limiti di personalità pur di rilievo eccezionale, ma quando le si presentano nodi politici, il risolverli in tratti fisici della singola persona restituisce la scrittrice stessa all'estetismo di cui pur denuncia vari aspetti. Non supera il suo mondo. Sa però analizzarne fatuità e illusioni, con sguardo limpido, con intelligenza tagliente. Quanto rende *Il segno sul braccio* non solo documento ma libro inventivo, nella ricerca d'una originale indole morale e umana. E vi corrisponde una scrittura educata modernamente ad animare i ritratti nella scomposizione, a insinuare un'ironia tagliente nella pacatezza del racconto.

ALDO BORLENGHI

Critica e filologia

Buonaccorso uno e due

Per lungo tratto di tempo si è conosciuto soltanto un Buonaccorso da Montemagno, coetaneo del Petrarca, e autore di un esiguo quanto pregevole canzoniere. Il colpo di scena, ovvero lo sdoppiamento di personalità, si ebbe in questo caso nel Settecento quando la virtù ereditata del Casotti fece chiara l'esistenza di un secondo Buonaccorso da Montemagno, nipote del primo e a sua volta poeta di petrarchistica ascendenza. L'o-

monimia, sempre secondo il Casotti, fu causa del rimescolamento e della confusione delle rime dell'uno e dell'altro Montemagno, sia nella tradizione manoscritta che in quella a stampa, e quindi dell'impossibilità di una sicura attribuzione di paternità delle rime stesse. Si è giunti così sino ad oggi con una importante raccolta di liriche tre-quattrocentesche non soltanto fortemente guaste nel testo ma anche indiscriminatamente assegnate a due autori distinti ancorché di eguale nome: Buonaccorso il vecchio e Buonaccorso il giovane. Si deve a Raffaele Spongano, in una sua lucida relazione presentata nel 1956 al secondo congresso internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana (e leggibile negli atti del congresso stesso: *La critica stilistica e il Barocco letterario*, Firenze, Le Monnier, 1958), la definitiva soluzione, tanto elegante nella procedura quanto rigorosa nel metodo, dell'intricata questione. Ma il frutto cospicuo di quella prima inchiesta si raccoglie soltanto oggi, dopo un quindicennio di lavoro paziente e sottile; ed è un frutto davvero pregiato di cui dobbiamo essere molto grati a Spongano, il quale ci ha finalmente fornito un'edizione critica, saldamente fondata sull'intera tradizione manoscritta e a stampa, del canzoniere dei due Buonaccorso da Montemagno liberato da tutte le rime spurie e chiaramente distinto, una volta per sempre, in due gruppi di poesie, di cui il più nutrito (ventisei sonetti, un madrigale e una stanza di canzone) va attribuito d'ora in poi, per ragioni filologiche e di « linguaggio », a Buonaccorso il giovane, mentre l'altro più esiguo (otto sonetti e un madrigale) va assegnato a Buonaccorso il vecchio (*Le Rime dei due Buonaccorso da Montemagno*, introduzione, testi e commento a cura di Raffaele Spongano, Bologna, Pàtron, 1970).

Questa stampa è preziosa sotto due aspetti: quello metodologico, perché dimostra concretamente l'efficienza risolutiva di una sapiente integrazione della filologia con la stilistica nella fase ardua dell'attribuzione (ove i meri dati filologici non soccorrano adeguatamente); e quello letterario e culturale, perché da un lato limita la figura di Buonaccorso il vecchio e la rilevanza della sua attività lirica, e dall'altro prospetta in piena luce

la notevole personalità di Buonaccorso il giovane a cui appartiene la sezione più doviziosa del canzoniere e che s'impone alla nostra attenzione per la insospettata rilevanza stilistica (« Quando el pianeta occidental de sera / splende al seren del bel nostro orizzonte, / dipoi ch'Apollò al trapassar del monte / lasciata ha l'ombra qua cangiata e nera, / veggio diverso el ciel da quel ch'egli era / e fatto el mondo simil a Acheronte... », son. 5).

Trattatistica cinquecentesca

È ben noto che il secolo d'oro della trattatistica fu il Cinquecento: un'età che tanto fiduciosamente credette nell'aureo principio dell'*imitazione* non poteva infatti sottrarsi all'obbligo e al piacere di teorizzare i principi e di determinare le norme del reggimento civile e del costume privato e pubblico, dell'arte poetica come di quella figurativa, dell'arte scenica come di quella amatoriale. La bibliografia in questo campo è sterminata (se soprattutto vi si aggiunge la fitta selva dei trattati e dei dialoghi sulla lingua); non altrettanto sollecita invece è stata la cura dei moderni nel riproporre con ristampe adeguate, a distanza di secoli, la ricca e varia tematica di quella trattatistica che, oltre ai molti meriti particolari, costituisce il sostrato culturale a cui vanno riferite, per essere compiutamente intese, anche le più rilevanti e solo apparentemente autonome esperienze intellettuali e artistiche di quel secolo.

A colmare in parte questa lacuna, durata anche troppo tempo (dopo l'eccezione ormai remota della pubblicazione dei *Trattati d'Amore del Cinquecento* e dei *Trattati del Cinquecento sulla donna* a cura di Giuseppe Zonta per gli « Scrittori d'Italia » di Laterza), hanno provveduto di recente alcune lodevoli iniziative: prima, l'eccellente raccolta dei *Trattati d'arte del Cinquecento*, allestita con precisa competenza da Paola Barocchi (« Scrittori d'Italia », Bari, Laterza, vol. 3^o, 1962); poi, il primo volume di una vasta raccolta di *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, affidata alle mani sapienti di quel raro specialista della trattatistica cinquecentesca che è Bernard Weinberg, già noto tra noi per la sua importante

History of Literary Criticism in the Italian Renaissance (University of Chicago Press, 1961, voll. 2), che è venuta a sostituire vantaggiosamente l'ormai invecchiata *History of Literary Criticism in the Renaissance* dello Spingarn e che dovrebbe apparire presto in traduzione italiana. L'intera raccolta del Weinberg è destinata ad accogliere in forma integrale una sessantina di testi, latini e volgari, scritti da più di cinquanta autori diversi e secondo un arco di tempo che va dal 1511 (VITTORE FAUSTO, *De comoedia libellus*) al 1600 (PAOLO BENI, *Disputatio in qua ostenditur praestare comoediam atque tragoedias metrorum vinculis solvere*). In questo primo volume (« Scrittori d'Italia », Bari, Laterza, 1970) i trattati sono quindici: da quello del Fausto, già sopra citato, alle *Explicationes de satyra, de epigrammate, de comoedia, de elegia* di Francesco Robortello (1548). Tra gli altri spiccano: *La poetica* del Trissino e il *De poetica* di Bernardino Daniello, per non dire della varia presenza di Giovambattista Giraldi Cinzio qui rappresentato da pagine tanto rare quanto preziose per la storia della nostra tragedia cinquecentesca: dalla dedica dell'*Orbecche* alla *Lettera sulla tragedia* e al prologo in versi dell'*Altile*. Tra i trattati che leggeremo nei prossimi volumi saranno almeno da ricordare (per stimolare la curiosità e far più viva l'attesa) testi del Muzio, del Sansovino, del Toscanella, di Bernardo Tasso, del Salviati, del Riccoboni, del Pellegrino, del Cortese, dello Strozzi, del Beni e di molti altri. Mancano naturalmente in questa raccolta antologica i trattati dei grandi maestri (come Sperone Speroni) o dei grandi poeti (come il Tasso, di cui del resto proprio lo stesso editore Laterza ha pubblicato, anni or sono, i fondamentali *Discorsi dell'Arte poetica e del Poema eroico*) perché destinati a vedere la luce a parte, nel *corpus* delle opere di questi maggiori testimoni dell'epoca.

Meno impegnativa, ma indubbiamente utile anche la raccolta di *Prose di Giovanni Della Casa e di altri trattatisti del comportamento* (Torino, Utet, 1970), in cui Arnaldo Di Benedetto, un buon esperto del nostro Cinquecento (si veda un suo interessante volume uscito or ora: *Tasso, minori e minimi a Ferrara*, Pisa, Nistri-Lischi, 1970), ha riunito, illustrato e commentato testi di Giovanni

Della Casa, Alvise Cornaro, Alessandro Piccolomini, Bartolomeo Gottifredi e Francesco Sansovino. Si tratta di pagine abbastanza note e divulgate, come quelle dellacasiane, oppure già riproposte nelle ricordate raccolte dello Zonta, come quelle del Piccolomini, del Gottifredi e del Sansovino, ma la cui rilettura, anche per la sagace presentazione del Di Benedetto, risulterà sicuramente proficua per definire quella sezione della precettistica del Cinquecento che si propose come fine, proprio nell'ambito del costume, la elaborazione di codici settoriali del comportamento.

Antropologia gastronomica

È davvero ammirevole l'eleganza divertita con cui Piero Camporesi (già penetrante studioso del Di Breme) ha or ora ripresentato il celebre manuale di cucina di Pellegrino Artusi restituendolo, oltre tutto, alla sua lezione originaria e illustrandolo e commentandolo con il rigore che si usa per i testi classici (PELLEGRINO ARTUSI, *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene*, Torino, Einaudi, 1970). Il discorso proemiale di Camporesi è infatti quanto di più intelligentemente vivo e sottilmente ironico (tra gusto erudito e analisi sociologica, tra rilevamenti linguistici e inserti letterari) che ci sia accaduto di leggere da molto tempo a questa parte. Ci voleva, per riuscire a questo, un « provinciale » della cultura e della onnivora curiosità di Camporesi, tanto seriamente aggiornato intorno agli strumenti critici più attuali (dall'antropologia culturale allo strutturalismo) da rinunciare a esibirli pretenziosamente preferendo metterli in gioco con dissimulato virtuosismo e disarmante disinvoltura. Svariando (sempre a ragion veduta) tra Bachelard e Lévi-Strauss, documentandosi sui testi economici di Jacini e Luzzato, Sereni e Coletti, richiamandosi all'autorità di storici « arcaici » come il Villari oppure a storici moderni come Febvre e Braudel, colloquiando con alcuni grandi maestri della gastronomia quali il marchese de Cussy e Brillat-Saverin, risalendo al medioevo e poi indugiando sul Cinquecento, così prodigo di manualistica gastronomica, e quindi sui secoli successivi, Camporesi ha abilmente tracciato una storia della

cucina italiana fino all'Artusi (a indicarne le nobili ascendenze e le qualità personali), con puntate esemplari anche sul costume odierno, che alla fine risulta un vero e proprio capitolo di storia civile italiana, anche sotto l'aspetto classista, quale è possibile dedurre, a sapere guardar bene, dalla « scienza della cucina ». Si che si potrebbe addirittura concludere che in questa premessa di Camporesi l'Artusi sia un pretesto (ma non scelto a caso!) e la cucina costituisca in fondo una sorta di falso scopo (ma quanto mai gradevole!) per svolgere un discorso allusivo, e tacitamente « contestatorio », sulla degradazione dell'individuo urbano e sull'azione alienante della società dei

consumi. Fare un discorso del genere pensando a un mondo fatto a misura dell'uomo (a cominciare dalla tavola...), appuntando però l'occhio soltanto sullo stomaco e sul cibo, potrebbe anche sembrare agli « idealisti » alquanto cinico o almeno troppo materialistico. La verità è che il romagnolo Camporesi, che dedica argutamente e affettuosamente l'opera ai suoi genitori che lo « nutrono con amore e competenza », riesce a dire sotto metafora gastronomica tutto ciò che più gli preme; e così facendo, parla di noi e dei casi occorrenti senza cadere mai nel moralismo, nell'insopportabile moralismo dei tanti profeti e salvatori dell'uomo.

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA TEDESCA

Hoffmanniana

Tra pochi anni, nel 1976, cadrà il secondo centenario della nascita di Ernst Theodor Amadeus (ma originalmente Wilhelm) Hoffmann. Siamo dunque a una distanza tale da poter valutare in tutta la sua ampiezza questo strano e geniale scrittore, contemporaneo di Goethe e di Schiller e dei Romantici, musicista, caricaturista, direttore di teatro, magistrato, per cui non è mai cessato l'interesse del pubblico sia in Germania come in Italia. Vale dunque la pena — non mi piacciono le rievocazioni a data fissa — di dare una testimonianza di questo interesse, che non è solo dei lettori, ma anche degli studiosi. Passiamo subito a documentarlo: del 1950 è una scelta di racconti pubblicati dalla BUR (Milano, intitolata a uno dei più celebri: *L'uomo della Sabbia*), del 1960 è un'altra scelta, non accessibile a tutti perché riservata al Club del Libro (Milano); a questi racconti Ferruccio Masini ha premesso un breve profilo, quasi sempre ben riuscito ed efficace, se l'autore non si fosse fatto prender la mano dall'idea di

intitolarlo *Il geroglifico dell'inesprimibile*, che non è una definizione molto felice dell'arte di Hoffmann. Ma oggi i racconti di questo eccezionale scrittore si possono leggere, *tutti*, in una grandiosa edizione preparata dall'editore Einaudi, che ha chiamato a raccolta alcuni dei migliori traduttori italiani come Carlo Pinelli, Alberto Spaini e Giorgio Vigolo (Torino 1969, circa 3000 pagine, raccolte in una bella rilegatura per ognuno dei tre volumi, con riproduzioni e disegni della prima edizione, L. 30.000). A questa edizione è premessa una ampia Prefazione di Claudio Magris, di cui parleremo poi. In Italia la serie delle monografie era stata aperta da R. Bottacchiari (*Hoffmann*, Perrella, Roma 1951), preceduto, in saggi riuniti, da I. Maione (in *Profili della Germania Romantica*, Cedam, Padova, 1937) e da G. Necco (in *Realismo e idealismo nella letteratura tedesca moderna*, Laterza, Bari, 1939) e seguito da V. Gibelli (*E.T.A. Hoffmann. Fortuna di un poeta tedesco in terra di Russia*, Giuffrè, Milano, 1964) e da B. Tecchi (*Le fiabe di Hoffmann*, Sansoni, Firenze 1962), senza contare le pagine fitte e pungenti che allo

scrittore tedesco ha dedicato Ladislao Mittner nella sua monumentale *Storia della letteratura tedesca* (Einaudi, Torino 1964).

Ora raccogliendo in volume vari studi sparsi e la prefazione ai tre volumi di Einaudi, debitamente elaborata, Claudio Magris ha stampato da pochi mesi un volumetto intitolato *Tre studi su Hoffmann* (Istituto Editoriale Cisalpino, Milano-Varese 1969), in cui vuol dare un po' il succo di tutta la critica esercitata da quasi duecento anni sullo scrittore di Königsberg. Lasciando da parte Goethe, che non aveva per i racconti troppo fantasiosi di Hoffmann molta simpatia, nella informatissima disamina di Magris poteva forse esser dato maggior rilievo a quel che aveva scritto Heine, più di cento anni fa, nella sua presentazione — spesso tutt'altro che favorevole — della *Scuola Romantica*, in quanto alcuni punti fissi della moderna critica hoffmanniana vi sono chiaramente prefigurati. Contrapponendolo a Novalis, l'autore dei *Reisebilder* scrive: «A voler esser sinceri, Hoffmann come poeta è molto più valido di Novalis. Mentre quest'ultimo, colle sue creazioni ideali sta sempre sospeso nell'aria azzurra, Hoffmann, con tutte le sue bizzarre smorfie, si tiene sempre stretto alla realtà terrena». (Secondo libro, capo IV). Di qui la disputa sul «realismo» di Hoffmann, che ha appassionato molti studiosi e che appare almeno strana a chi ha una buona conoscenza dell'opera dell'autore. Perché alcuni hanno voluto vedere in questo «realismo», nato in clima romantico, una specie di modello *ante litteram* di quello, un po' nebuloso ancora della poetica, se così si può chiamare, marxista. Contro questa interpretazione, sostenuta da Lukács e con più finezza da Hans Mayer, si sono ribellati tanto Tecchi che Mittner come recentemente Magris. Mittner afferma anzi che «Hoffmann compositore vuol esser ricordato prima di Hoffmann narratore, non solo perché il compositore precede il narratore, ma anche perché il narratore per più di un verso discende dal compositore» (op. cit. pag. 842). Su questo punto non è tornato il Magris, ma ha insistito sullo straordinario equilibrio che nei racconti di Hoffmann esiste tra il reale e l'irreale. Ora c'è da domandarsi una cosa: come mai queste novelle, che qual-

cuno considerava tipicamente romantiche — e lo erano per il corteggio di spiriti e fantasmi che vi si incontra — come mai hanno potuto avere tanto seguito in Russia, in Francia e in America? Perché è molto probabile che Gogol abbia conosciuto Hoffmann prima di scrivere il suo famoso *Mantello*, cui tutti gli scrittori russi dell'Ottocento debbono qualcosa; e certamente il giovane Dostoevskij doveva aver letto il *Doppelgänger* (il Sosia) prima di scrivere il suo famoso racconto che porta lo stesso titolo. Nel mondo anglosassone Hoffmann ebbe un traduttore illustre in Carlyle e per questa via ebbe un seguito grandioso in tutta la narrativa orripilante o avventurosa della nuova America, da Poe a Stevenson, a Melville, forse a London. Che in Italia Hoffmann sia stato conosciuto, non è dubbio, ma che sia stato imitato, se non nel mondo moderno, non mi risulta. Eppure, come dice giustamente il Magris «Hoffmann ha raggiunto una portata internazionale non solo nelle sue grandi opere, cioè al livello del genio, ma anche nelle prove minori, ottenendo in tal caso questo risultato sul piano di una "koiné" del gusto» (op. cit. pag. 42) e ancora: «In lui si assiste ad una europeizzazione dell'idillio tedesco.

«Jean Paul è un grande scrittore ma il suo fascino è comprensibile ed apprezzabile essenzialmente per chi abbia, a priori, interesse per l'idillio tedesco. Hoffmann traduce questo idillio in un linguaggio europeo, meno immediatamente legato al suo punto di partenza e più largamente accessibile. Il segretario Tusmann trasfonde la propria inconfondibile fisionomia tedesca in un respiro europeo; la bizzarria gotica del Consigliere Krespel raggiunge la statura di una selvaggia passione interiore, che ha certo le sue radici — oltre che nel tema romantico della musica celeste-demonica — nel rigorismo tedesco, ma che trascende queste radici in una più ampia umanità, la quale accomuna Antonia alla fanciulla del *Ritratto ovale* di Poe. Hoffmann cioè è riuscito a conferire all'angolosa, aguzza fisionomia da xilografia del "personaggio tedesco" una più ricca, corposa umanità» (pag. 55). Insomma Hoffmann è un autentico narratore che riesce — i mezzi non contano più — a tenere in sospenso la curiosità, l'interesse dei suoi

lettori — e a suo tempo, degli ascoltatori — in maniera che non siano soddisfatti sinché non giunga la soluzione.

Può sembrare un artificio, ma è invece una prova di arte consumata. Che poi lo scrittore riuscisse a tener desta la curiosità dei lettori con storie di fantasmi, con apparizioni incredibili, complicando la trama dei suoi racconti in maniera inusitata, non conta. Fatto sì è che difficilmente si riesce a interrompere la lettura di un suo racconto perché si prevede già come va a finire; la conclusione è quasi sempre impreveduta. E tutto il mondo, da quello curiale a quello soprattutto del teatro, nelle sue diverse manifestazioni, del tempo di Hoffmann e di ogni tempo, vi si trova rappresentato. Questa virtù dell'arte ha fatto di questo narratore che pubblicò la sua prima novella a 32 anni un maestro che i secoli ormai hanno consacrato.

A chi volesse seguire il consiglio di Mittner e mettersi a cercare l'opera del musicista prima di quella del narratore si possono consigliare lo studio di Paul Greff, *E.T.A. Hoffmann als Musiker* (Krefeld 1948) e quello più recente di Hans Ehinger, *E.T.A. Hoffmann als Musiker und Musikschriststeller* (Olten e Colonia 1954). Ma la sua opera musicale più famosa *Undine*, su testo di Friedrich De La Motte Fouqué, un romantico minore, ebbe l'onore di essere rappresentata a Berlino, ma in compenso una triste sorte: dopo la rappresentazione del 1816 avvenne un incendio nel teatro e tutti gli splendidi scenari e parte della partitura andarono perduti. Così Hoffmann si presenta a noi solo con una riduzione per canto e piano. Pare sicuro che lo scrittore romantico abbia notevolmente influito sulla nascita della prima opera romantica, il *Franco Cacciatore* di Carl Maria von Weber che è appunto del 1821. Ma in Germania oltre a studi particolari e interessanti come quello sulla figura del sosia in Hoffmann e Dostoevskij (Natalie Reber, *Studien zum Motiv des Doppelgängers bei Dostoevskij und E.T.A. Hoffmann* Giessen 1964) l'attenzione è ora rivolta all'intero epistolario in 3 volumi pubblicato da poco a cura di Hans von Müller e Friedrich Schnapp (E.T.A. Hoffmann *Briefwechsel*, 3 voll. Winkler editore Monaco 1967-1969). La storia di questo carteggio

è quasi commovente: Hans von Müller si era dedicato da quasi 50 anni al reperimento delle lettere di Hoffmann, disperse nelle biblioteche tedesche, finite prima in gran parte in mano di un amico dello scrittore, Hitzig, che fu il primo a stenderne una biografia storico-critica. Alla sua morte una gran parte di opere e di lettere andarono se non proprio perdute almeno sperdute, nel senso che vennero vendute all'asta e passarono così di mano in mano. Vi è da tenere presente che nel 1912, anno a cui risale la prima edizione del carteggio, Hans von Müller aveva potuto vedere in parte almeno gli originali nella biblioteca di Königsberg, di Bamberg e di Berlino.

Per fortuna della cultura egli si fece fare a suo tempo delle fotocopie che rimangono oggi le uniche testimonianze valide, poiché gli originali sia per odio verso tutto quel che era tedesco, sia per i bombardamenti, sono andati per la massima parte distrutti. Dall'inizio della prima guerra mondiale Müller si era scelto un giovane studioso, gli aveva fatto presente la difficoltà dell'impresa e, prima di andare all'ospedale dove doveva poi morire, gli aveva lasciato questa pesante eredità: completare secondo i suoi intendimenti la stampa delle lettere di Hoffmann. Friedrich Schnapp si è dedicato a questa opera, senza lasciarsi tentare dalla fretta e ha dato alla conoscenza dello scrittore tedesco un contributo che difficilmente si potrà più trascurare. Nel primo volume sono contenute le lettere dal 1794 al 1814, nel secondo quelle dal 1814 al 1822, data della morte dello scrittore, nel terzo sono contenute lettere d'ufficio e documenti e vien dato un ampio registro per i riferimenti di tutti e tre i volumi. Un criterio, che va approvato senz'altro è quello di aver stampato accanto alle lettere di Hoffmann anche le risposte dei singoli intestatari quando questo era possibile e interessante. Le lettere di uno scrittore sono sempre utili a conoscersi, ma qualche volta sono difficili a comprendersi, proprio perché nella corrispondenza privata si fa spesso riferimento a una questione che solo a uno degli scriventi è presente, mentre il lettore ne è spesso assolutamente ignaro. Quanti nomi illustri tra i corrispondenti: da Beethoven a Weber e Spontini,

da Brentano a De La Motte Fouqué, a Chamisso come era giusto che avvenisse ad un uomo che era insieme musicista, critico musicale, scrittore! Il carteggio è, come si è detto, di grandissimo interesse e la sua lettura è stata facilitata da F. Schnapp con una serie di annotazioni esplicative che rendono chiaro il senso anche a chi legge per la prima volta queste lettere. Un grande aiuto viene anche, contrariamente a quel che si potrebbe sospettare, dalle lettere ufficiali e dai documenti. Come si sa alla fine della sua vita, dopo aver tentato di fare il musicista, il direttore di teatro e altro, Hoffmann accettò l'incarico di consigliere amministrativo e poi di giudice dello stato prussiano. In questo ambiente certo ebbe modo di conoscere, ancor più di prima coloro che erano spesso il bersaglio del suo umorismo, diremmo nero, cioè i cosiddetti « filistei ». Pare anzi quasi incredibile che un uomo come lui sia riuscito impiegato fedele e coscienzioso di un governo che certo non poteva riscuotere tutto il suo consenso. E gli alti impiegati tutti più o meno di origine nobile non accettarono naturalmente di buon grado questo « collaboratore » che aveva fama di scrittore sì ma anche di beone, di uomo che si tratteneva troppo spesso in « cattive compagnie », che erano poi quelle dei poveri, sempre desiderosi di sentirlo narrare. Questo viene dimostrato da una specie di polemica in cui, dopo la morte dello scrittore, uno dei suoi altolocati colleghi si dette molto da fare per impedire che alla vedova dello scrittore venisse concesso il massimo della pensione a cui aveva diritto. È una ingiustizia, cui non si crederebbe, né si credeva sinora, ma che viene indiscutibilmente testimoniata dagli atti ufficiali, che Friedrich Schnapp ha scrupolosamente raccolti negli archivi. Più interessante ancora è una specie di autodifesa che Hoffmann dettò dal suo letto di morte (non essendo più in grado di levarsi e scrivere direttamente) per togliersi di dosso qualsiasi accusa di « rivoluzionario », che i suoi alti superiori credevano di aver riconosciuto nell'ultimo suo fantasioso racconto *Mastro Pulce*.

È vero che un domatore di pulci, che è anche un mago, fa apparire dinanzi a spettatori stupiti un esercito di pulci, agghindate elegantemente e vestite da soldati e ufficiali; la satira può esser stata nelle intenzioni dell'autore, ma appare assolutamente insufficiente per accusarlo di « rivoluzionario ».

Piuttosto — e non mi par che sia stato ancora notato — viene in mente la famosa canzone di Mefistofele nella cantina di Auerbach, in cui proprio si parla con evidente irrisione di un re che amava una grossa pulce e l'aveva fatta vestire con seta e broccato. Si dirà che Weimar non è, anzi non era Berlino, ma lo spunto, in fondo innocuo, pare evidente. Che il povero Hoffmann dovesse difendersi per così poco proprio negli ultimi giorni della sua vita pare, dopo un tal precedente, ingiusto. Oltre all'atto di nascita, in cui si vede che lo scrittore si chiamava veramente Ernst Theodor Wilhelm mentre Amadeus fu un nome che si appioppò da sé per dimostrare quanta era la sua devozione a Mozart, c'è poi un documento abbastanza strano: il testamento. Non quello, però, consueto. Hoffmann e la moglie, poiché non avevano eredi diretti, pensarono un bel giorno — eran tempi in cui non esisteva la tassa di successione — di far un testamento comune, secondo cui sarebbe toccato al sopravvissuto quanto apparteneva all'altro. È un'idea che dimostra quanto i due sposi si amassero e volessero evitare discussioni con eventuali eredi. Nonostante ciò la vedova di Hoffmann ebbe da passare tristi giorni. Il marito aveva lasciato dei debiti — di lieve entità —, e la ostilità degli altolocati colleghi di lui la costrinsero via via a vendere le masserizie, i disegni, i manoscritti e le lettere dello scrittore. Quel che è rimasto da tutta questa diaspora si trova raccolto in questi tre volumi che solo un continuo amore di due filologi ha potuto mettere assieme.

RODOLFO PAOLI

LETTERATURA AMERICANA

L'ombra di Hemingway

La critica biografica rimane un genere pressoché indistruttibile nella cultura inglese e americana. Finché produce risultati del genere del *Joyce* di Richard Ellman, o se si vuole del *Sinclair Lewis* di Mark Shorer (ove, al di là di abbandoni un poco rapsodici e di un'adesione quasi freudiana, si trova pure uno spaccato di prim'ordine di una età critica per gli Stati Uniti) essa merita tutta la nostra considerazione. La perplessità nasce quando il biografo tenta una ricostruzione minuziosa organizzando materiali di peso specifico molto disparato, deliberatamente rinunciando a serie connessioni critiche, e attenendosi, come proclamava il memorabile personaggio dickensiano di *Hard Times*, ai fatti.

Carlos Baker, autore di una pregevole monografia su Ernest Hemingway e amico di vecchia data dello scrittore, si è trovato a un certo punto alle soglie di una miniera d'oro, quando cioè ha ottenuto l'accesso al carteggio hemingwayano, con l'invito a servirsene, se pure con discrezione. Questo, in termini cronistici, il primo passo verso la stesura di una biografia sommamente e intenzionalmente « impersonale », fattuale, sorretta dal riscontro di una quantità immensa di materiali, di testimonianze, di dati, e che per forza di cose non poteva non configurarsi come un faticosissimo *puzzle*, con il minor numero possibile di caselle lasciate in bianco. Ne valeva davvero la pena? Ce lo domandiamo di fronte al massiccio volume prodotto dallo studioso, *Ernest Hemingway, A Life Story*, pubblicato lo scorso anno negli Stati Uniti e rapidamente tradotto anche in italiano (*Hemingway. Storia di una vita*, Mondadori, 1970) con l'aggiunta, un poco prevaricante, in sottotitolo, « L'uomo e lo scrittore al di là della leggenda ».

La leggenda possiamo tranquillamente buttarla a mare, perché ci ha stufato da un pezzo. Il problema sta nel decidere se, oltre alle vicende personali di Hemingway, il libro di Baker ci offra degli strumenti, o anche soltanto una strada di

avvicinamento praticabile e magari indiretta alla sua opera. Vorremmo tentare preliminarmente qualche assaggio, cominciando dal tono, dalla misura prevalente dell'opera. A pagina 178 della edizione italiana, curata da Ettore Capriolo, ci imbattiamo in un episodio in apparenza trascurabile. Hemingway parte nel 1923 da Parigi con la moglie Hadley — dalla quale divorzierà in seguito — incinta. Quasi emblematicamente, è appena apparso il volumetto-esordio dello scrittore, *Three Stories and Ten Poems*. Al momento del congedo con gli amici, emerge Ezra Pound, il quale si rivolge a Hadley.

« “ Non tentare mai di cambiarlo ” disse. “ Quasi tutte le mogli cercano di cambiare i loro mariti. Con lui sarebbe un terribile sbaglio... ”. Ingrossata dal figlio che stava per partorire, Hadley lo guardava con molta serietà. Non le era mai stato troppo simpatico. Lo giudicava troppo autoritario e troppo dispotico. Ma si sarebbe ricordata di questi ammonimenti per tutta la vita ».

La fonte, stando al Baker, è la stessa Hadley, che nel 1962 gli avrebbe riferito l'episodio, e le parole di Pound. Dobbiamo stare però a quello che egli sostiene, trattandosi di una comunicazione orale, e soprattutto ignoriamo se la riflessione finale vada ascritta a Hadley Mowrer o all'autore. Non solo: si osserva da un lato l'indulgenza, nella cornice volutamente narrativa, a un'andatura corvina e tutto sommato banale; dall'altro la inserzione di Pound in cui scrupolosamente si evita lo sconfinamento nella letteratura, a qualsiasi titolo, per conservarsi invece fedeli unicamente all'aneddotica.

Altrettanto indicativo il caso di D'Annunzio. A pagina 116 dell'edizione italiana si apprende che Hemingway donò intorno al '20 all'amica Dorothy Connable una copia del *Fuoco*, « con una dedica nella quale l'assolveva da qualsiasi responsabilità per il fatto di possedere questo libro ». L'unico altro riferimento a D'Annunzio appare in nota, a pagina 841, ove si legge che « EH era ancora un ammiratore di Gabriele D'Annunzio »,

si riparla della dedica a Dorothy, e si spiega che lo considerava « forse un po' matto... un rodomonte... divinamente coraggioso »; ove di nuovo fa premio l'aneddoto, a livello, tutto considerato, di estrazione provinciale.

S'intende che proprio in casi del genere il lettore sente la mancanza di un assaggio diretto del carteggio di Hemingway, che lo liberi dal filtro della esposizione di Baker e anche dalla probabile — seppure calcolata — censura che il biografo esercita. In altri termini, Baker appare assai più largo di informazioni su episodi non determinanti o addirittura superflui (anche qui non sempre verificati, e — si sospetta — ingranditi o deformati quando provengono dalla voce dello scrittore) che su testimonianze culturalmente rilevanti. Almeno su tre personaggi chiave, però, otteniamo notizie più esplicite e di notevole rilievo: Joyce, la Stein, Fitzgerald.

La tendenziosità, sotto molti aspetti comprensibile, di Hemingway nei confronti della Stein è nota. Baker, nel desiderio di non forzare la mano, finisce per fornire materiale abbastanza prezioso, purché si sappia leggere tra le righe. Hemingway rifiuta in pratica di riconoscere qualsiasi debito nei confronti della Stein: è questo un primo livello di messa a fuoco sul piano del mestiere e del fatto letterario, che troviamo ripetuto anche a proposito di Sherwood Anderson. Lo scrittore, stando al Baker, intende cioè precisare che le proprie scoperte le ha fatte da solo, e che comunque l'incidenza dei consigli e degli esempi altrui è nulla (Anderson) o riconducibile a una sfera limitata. Il giovane e « primitivo » Hemingway dispone di una astuzia sottile. Così, egli scriverà alla Stein, con « fanciullesca modestia », stando al Baker (pagine 202 e 203 dell'edizione italiana) che sta tentando di lavorare, in un racconto, sulla realtà, sulla « vita », « digerendola » e poi « creando con l'immaginazione », di non affidarsi alla « coscienza », ma all'« azione peristaltica ». Insomma, di trasferire in letteratura il modello pittorico di Cézanne, come evidentemente ha appreso dalla Stein. Ma l'unica ammissione sta nel riconoscere che « era così facile prima che ti conoscessi. Ero certamente mediocre... e ancora adesso sono spa-

ventosamente mediocre ma è un tipo diverso di mediocrità ». In realtà, la modestia si tinge di un orgoglio appena mascherato, e propizia — ciò di cui la Stein si rende ben conto — un disconoscimento. Secondo il Baker, la Stein coglie nelle parole di Hemingway l'atteggiamento di « un giovane sfidante pronto a superare un ex-maestro », ma non a torto. Nell'*Autobiografia di Alice B. Toklas* la scrittrice, magari acidamente, non farà mistero di questa sua reazione, e la replica biliosa di Hemingway introdurrà allora il secondo livello, vale a dire la replica sul piano personale, della mascolinità, della deliberata e in apparenza istintiva, ma in effetti calcolatissima, invettiva beceresca: la Stein ha ormai raggiunto il climaterio.

Lo smantellamento della figura di Fitzgerald, neppure di prima mano perché ricalcato in larga misura sulle pagine di *Festa mobile*, segue direttrici non dissimili. Non si deve dimenticare che Fitzgerald aveva introdotto Hemingway in ambienti letterari proverbialmente chiusi scrivendo, ad esempio, a Mencken per raccomandare i racconti dell'amico. Nella biografia di Baker si ricava quasi l'impressione opposta, con Hemingway paterno, consigliere, largo di amicizia e di incoraggiamenti per Fitzgerald, e poi compagno indulgente di fronte alle follie di un individuo diventato per lui quasi un caso clinico, irresponsabile quanto penoso. (Ma persino con la Stein si invertono le parti, e Hemingway assume la veste del giudice bonario, divertito dai « pregiudizi letterari » di lei).

Rispetto a Joyce, Hemingway poteva permettersi di prendere diversamente le distanze, di ammettere un debito non soltanto nelle conversazioni private (e ne fa fede la ben nota intervista alla « Paris Review »). È singolare che soltanto negli ultimi anni Hemingway alluda al problema del linguaggio, che qui Baker lascia da parte. Negli anni attorno al '20 l'interesse di Hemingway per Joyce si appunta essenzialmente sul disegno di taluni personaggi, sulla dimensione insieme realistica e oggettiva dell'*Ulisse*. Più avanti, parlando di Dos Passos, egli torna sulla questione rivelando la sua antipatia per i personaggi simbolici, e quindi insistendo sulla scarsa efficacia di Dedalus, a suo avviso stereotipo simbolico e

portavoce troppo diretto di Joyce, all'opposto di personaggi « vitali e pieni di difetti » quali Leopold Bloom e Molly.

La presenza di Joyce, scrittore angolare nella letteratura del Novecento, non verrà mai posta in dubbio, come quella di Pound: s'intende che, di nuovo, qui Hemingway prende le distanze e parla liberamente non sentendosi coinvolto e concedendosi una prospettiva meno umorale: « un poeta nato in questo secolo o nell'ultimo decennio del precedente il quale possa sinceramente sostenere di non essere stato influenzato da Ezra Pound o di non aver imparato molto da lui merita più pietà che rimproveri. È come uno scrittore nato nello stesso periodo che non abbia imparato o non sia stato influenzato da James Joyce... » (ediz. it., pag. 347).

Si comprende che *Ulisse*, e non il *Ritratto*, insegna a Hemingway la lezione dell'oggettività; che egli lo legge in una sola direzione, e lo utilizza ai propri fini. La linea di frattura corre sul piano più dell'ideologia, ed è una linea decisiva, che nella biografia di Baker emerge a segmenti. Appunto nelle considerazioni su Dos Passos, ove parenteticamente si allude a Joyce, il lettore trova una chiave importante. Hemingway rimprovera a Dos Passos simpatie che sbrigativamente cataloga quali « comuniste », e se ne sbarazza assai sommariamente. « La specie umana era assai più vecchia di qualsiasi sistema economico e tutti i movimenti più nobili erano poi degenerati puramente perché portati avanti da esseri umani. Persino il fondatore della cristianità, diceva Ernest, "era ingiallito sulla croce" » (ediz. it., pag. 333).

Il fatto che poi, con *Avere e non avere*, si operi in Hemingway ciò che Baker chiama curiosamente « la conversione alla coscienza sociale » non sposta i termini della questione. Diremmo che giunti a questo punto nodale possiamo trarre il massimo profitto dalla biografia di Baker, un collegamento tra lo scrittore e la sua opera che potrebbe sembrare a prima vista superfluo. La carenza di fondo di Hemingway, sotto qualsiasi profilo, si definisce non tanto, come è stato detto rimanendo legati a parametri inguaribilmente europei, nella sua incapacità di creare un mito o dei miti e di sostituire

ad essi il proprio, di dilatare una epopea esistenziale opportunamente e compiacentemente manipolata, quanto in un totale vuoto ideologico. Affidarsi a una interpretazione puramente o prevalentemente biografica per spiegare il declino dello scrittore significa ignorare questo dato di fatto o mistificarlo. Istruttivo, in proposito, risulta il confronto tra l'accurata ricostruzione degli ultimi anni operata da Baker e il pungente ritratto pubblicato a suo tempo da Leslie Fiedler sulla « *Partisan Review* ». In entrambi si assiste alla decadenza fisica dell'uomo, ma dalle pagine di Fiedler è dato capire che il crollo di Hemingway in quanto individuo non trova puntelli di natura intellettuale. Difatti, alla carenza ideologica Hemingway era andato sostituendo il culto vitalistico e « naturistico », la terapia sportiva, che dovevano agire come una grazia salvatrice e taumaturgica.

Non a caso il diaframma tra personaggio e scrittore si attenua fino a saltare con una progressione evidente dopo, grosso modo, *Avere e non avere*. L'esempio di Joyce aveva contato, tra l'altro, sotto questo profilo. Baker, con la messe di dati che raccoglie, conferma che sussiste uno scarto positivo tra esperienza individuale e resa narrativa, poniamo, in *Addio alle armi*: l'equilibrio tra ironia e tragedia vale come controprova. Non è più così in *Per chi suona la campana*, ove la frana ideologica si accompagna alla resa di fronte alle esigenze della mercificazione; non lo sarà nel *Vecchio e il mare*, con la sua retorica annaspante. Alla definitiva crisi ideologica corrisponde, naturalmente, la disgregazione del linguaggio, la sua banalizzazzione.

A un esame accurato del libro di Baker il celebrato impegno civile di Hemingway non resiste, perché privo di motivazioni altro che istintive. Paradossalmente, l'aggancio a Pound mostra il rovescio della medaglia, in quanto, da un punto di partenza aristocratico e restrittivo, o reazionario e infine fascista, nel poeta dei *Cantos* è presente in termini costanti l'imperativo di una ristrutturazione del principio letteratura nel segno di una politica culturale. In conclusione, di Joyce, di Pound, sin dall'inizio Hemingway ammira e apprezza, con discriminazione istintiva, il mestiere, il fabbricare letteratura, nel senso di usare i mate-

riali più adatti, e nulla di più. Le fondazioni speculative lo disturbano, nei contemporanei o nei classici americani (Melville, Hawthorne). La simpatia proverbiale per Mark Twain scaturisce dalla presa di coscienza di una parentela, considerate le crisi speculative dell'autore di *Huckleberry Finn*, culminate infatti in un declino macroscopico nell'ultima fase della sua carriera.

La tendenza a ricavare dalle esperienze quotidiane alimento per la letteratura corona l'illusione dello Hemingway maturo. « A volte il desiderio di scrivere era talmente forte da farlo sentire peggio che in prigione. Ma si consolava dicendosi che tutte queste nuove esperienze vitali gli avrebbero dato molto su cui scrivere una volta finita la guerra » scrive Baker (ediz. it., pag. 553) di Hemingway nel 1943. Se ne ricava una rinuncia ai principi di distacco, alla sconfessione dell'autobiografismo, dello Hemingway giovane. I materiali

erano tutti esauriti, l'uomo e lo scrittore pateticamente svuotati. Il suicidio si configura come un corollario anche troppo ovvio.

Ecco, crediamo, l'ausilio forse involontario, certo non disprezzabile, della biografia hemingwayana di Baker. Il *test* per lo studioso rimane quello proposto dalle opere, fuori di ogni dubbio, e d'altronde di Hemingway abbiamo, in definitiva, soltanto l'ombra. Ma è un'ombra che esiteremmo a tacciare di inconsistente: la figura quasi stereotipa della sorte contraddittoria e difficile di molta parte della letteratura americana del Novecento, costretta, dopo Henry James, ultimo degli scrittori capaci di camminare sulla terraferma, ad addentrarsi nel caos, a cimentarsi con la liquidità di un universo privo di grandi ancoraggi, senza fantasmi da esorcizzare.

CLAUDIO GORJIER

TEATRO

Un *Otello* tendenzioso alla corte Malatestiana di Fano

Le tre discriminazioni naturali che angustiano l'antica società greca (quelle tra servo e padrone, uomo e donna, cittadino e straniero) covano la loro crisi sulla scena sin dai tempi di Euripide, dando l'avvio a definire le tre dialettiche su cui scorre la storia del teatro: le dialettiche, appunto, tra servo e padrone, tra uomo e donna e tra cittadino e straniero.

La dialettica tra servo e padrone è la più memorabile: dall'antica commedia fino alle *Nozze di Figaro* et ultra, la ritroviamo di continuo; la troviamo già nel rapporto — che è fondamentale nel teatro — tra attore e spettatore, ove lo spettatore, che vede e giudica l'attore (il quale, agendo, non si vede), si reputa a lui superiore e di lui signore.

Le altre due dialettiche concernono un analogo rapporto tra chi gode di certi diritti e chi non ne gode e che, fondamentalmente, è il medesimo rapporto del servo e del padrone, di uno cioè che si reputa superiore ad un altro e di quest'altro che, subendone di necessità il potere, tenta di riscattarsi da tale passività. Quanto alla dialettica tra uomo e donna, gli esempi ripullulano, dalla *Medea* d'Euripide fino al teatro di Ibsen o di Pirandello. Quanto poi alla dialettica tra cittadino e straniero, basterebbe citare il *Mercante di Venezia* e la inumana beffa giocata a Shylock con l'arringa di Porzia, ove questo ebreo, tutt'altro che stupido ma senza diritti, è letteralmente distrutto dal credito dato alle sofisticherie di una donna furba. Ma Shakespeare ha affrontato altre volte questa dialettica tra cittadino e straniero: ne è prova l'*Otello*, dove essa si viene anzi sviluppando di

conserva con l'altra — sottaciuta di regola nelle consuete rappresentazioni dell'*Otello* — tra uomo e donna.

Sull'*Otello* — è vero — grava una tradizione romantico-positivistica (definizione certamente assai ibrida, ma credo abbastanza calzante a delineare quel pasticcio che è la cultura borghese) la quale, irta di ipostasi (come la gelosia, l'amore, l'odio e via dicendo), ha avuto persino la sua consacrazione iconografica: sono tuttora visibili infatti, specie nei paesi, stampe raffiguranti Desdemona distesa sul letto con Otello che sta per soffocarla. È bene subito dire che, all'epoca in cui fiorivano queste stampe, trionfava Verdi, trionfava pure su Shakespeare, quantunque la lotta con costui fosse aspra (tant'è che Verdi s'era scelto un librettista ad hoc — letterato molto più esperto, insomma, di quel che non fosse F.M. Piave — per musicare l'*Otello*). Dette stampe, dunque, risentivano del gusto melodrammatico — dominante del resto in tale epoca — il quale avrebbe influenzato non poco le stesse rappresentazioni shakespeariane. Sicché il tipo ideale d'*Otello* sarebbe stato, almeno da noi, il tenore Francesco Tamagno (il costume da Otello del quale è conservato al Museo della Scala) e il tipo ideale di Desdemona, seppure non somigliasse nel fisico ad uno dei tanti floridi soprani del tempo, tuttavia ne avrebbe serbato, di tra gli accenti di un canto dolcissimo, la suggestione di un'anima infinitamente pura. Ora, infinitamente pura, va bene, ma in che senso? Nel senso di una ineffabilità, altrettanto inaccessibile dalla volgarità dei ciechi impulsi quanto dalla malvagità dell'astuto raggiro? Questa era stata senz'altro la tesi di Verdi, che in tal senso seguiva il suo tempo: talché era riuscito a far cantare la sua Desdemona come un usignolo. Ma era proprio un usignolo la Desdemona shakespeariana? O non era, la sua dolce purezza, espressione di una autenticità ad un tempo ferma e forte?

Ecco, dunque, il primo punto. Desdemona, la Desdemona shakespeariana s'intende, è una donna — specie se si guardi al suo tempo — forte e spregiudicata, che si ribella al padre, che fa di testa sua, che fugge di casa e, soprattutto, non recede dalla sua decisione: non fa, in altri termini,

come farà alcuni secoli dopo, la protagonista degli *Spettri* che, pur innamorata del suo pastore, sposterà l'uomo che i genitori le hanno destinato. Più che di purezza (almeno nel senso consueto, che riconduce la parola alla suddetta ineffabilità), parlerei quindi di una frontalità di Desdemona, schiva dai sospetti e ignara dei raggiri, tutta orientata al vero: all'amore, se c'è, e alla morte, se non c'è amore. La purezza le viene da questo desiderio, da questa vocazione del rapporto diretto: quando ascolta da Otello il racconto delle sue gesta, è tutta concentrata in esso, realmente interessata a quest'uomo, più vecchio di lei, di altra razza — tanto diviso insomma da lei — che le si rivela così interamente uomo, come forse nessuno tra i suoi coetanei e concittadini. Molto prima di Ibsen, quindi, e senza dubbio con più radicale decisione, Desdemona si manifesta autonoma: direi quasi che essa si rifaccia direttamente alla intransigente fermezza della euripidea Ecuba, la quale è insieme, schiava, donna e straniera, eppure sfida la profezia di Polimestore, come se andasse volontariamente alla morte.

Secondo punto: Otello. Otello è negro, è anziano, e soprattutto è un uomo di valore. Che sia un uomo di valore, è costretta a riconoscerlo anche la Repubblica di Venezia, al fine di utilizzarlo. È fin troppo chiaro, nel prim'atto della tragedia, che la larga comprensione manifestata dal Doge e dai senatori veneti a favore di lui e della ribelle Desdemona, nei confronti dell'adirato Brabanzio che di quella comprensione non resta affatto convinto, sia dovuta ad interesse e non già ad un inconcepibile « riconoscimento *sociale* dei meriti *personali* » (per dirla con Rousseau). Quanto poi a Otello anziano e di altra razza, si potrebbe anche pensare, con una mentalità cechoviana, che Desdemona senta di lui il fascino dello straniero e dell'uomo maturo. Ma che importa? Resterebbe sempre il fatto indicativo che un fascino simile derivi da divisioni talmente solidificate da indurre nella tentazione dell'inaccessibile o addirittura del proibito. Anche in questo senso, quindi, resta rilevante quanto già detto sul coraggio e sulla frontalità di Desdemona.

Talché di Otello, direttamente, è inutile parlare:

egli è un uomo d'esperienza e di valore che, da solo, facendo leva ovviamente (e non posso credere senza accorgersene) sull'interesse che gli altri abbiano a trarne per sé, è riuscito, in terra straniera (dove, anzi, lo butterebbero in una fogna se non si mostrasse, più che utile, indispensabile), a farsi riconoscere per quel che vale.

Terzo punto, infine: Jago. Quest'uomo che è certamente più celebre per il «Credo», quel paracaduciano «Credo», ingenuamente blasfemo, che gli mise sulla bocca Verdi, che non per le parole, assai più semplici ma assai più pregnanti, che gli fa dire sull'esordio Shakespeare, ebbene quest'uomo è quello che gli americani chiamano oggi «arrampicatore sociale»: un carrierista, un accaparratore, pronto a qualunque nequizia pur di arrivare, di inserirsi, di dominare. Uno smanioso di potere, uno di quelli insomma (e sono tanti, oggi, che è davvero assurdo difendersene per restare autentici) i quali hanno bisogno di star su, magari su un foglio di carta velina, se no cadono: uno di coloro il cui valore non è diretto, ma deriva dal piedistallo su cui sono riusciti a montare, dalla cosiddetta «posizione». Lo dice lui stesso, all'inizio dell'atto primo, che farà quello che poi fa (costruirà, cioè, l'intera vicenda del dramma) perché Otello ha nominato suo luogotenente Cassio invece di lui. Questa è la ragione, la meschinissima ragione, del perfido operato di Jago (per cui Verdi aveva scomodato un Dio da irridere). E come può dirsi, dinanzi a un cospiratore simile, ad un così mediocre orditore di misfatti, come può dirsi cretino uno che cada nella sua rete? Come può dirsi cretino o, semplicemente, sprovveduto, Otello, solo perché crede, parola su parola, tutto ciò che egli gli racconta (e, si noti, sul piano d'un rapporto meramente privato, non pubblico, qual è invece la relazione che lega i due uomini) sul conto della moglie? S'aggiunga inoltre che, per quanto di primo piano, la posizione di Otello è oggettivamente fragile, poiché egli è straniero, e a Venezia ci sono leggi ferocissime contro gli stranieri che solamente attentino alla vita d'un veneziano (come farà appunto, e peggio, Otello): lo sappiamo quantomeno dal *Mercante di Venezia*,

dove con beffarda clemenza il Doge assolve Shylock dalla pena capitale, confiscandogli tuttavia l'intero patrimonio. È ben spiegabile, quindi, come sia facile far cadere un uomo simile, che anche nel più fluido benessere è costretto a camminare sugli spini.

Ma basta. Mi perdoni il lettore se l'ho tediato fino ad ora, ma era per manifestargli il mio doveroso disappunto di cronista circa un tendenzioso *Otello*, che ho avuto occasione di vedere alla Corte malatestiana di Fano. Diretto da Virginio Puecher, esso era la parodia dell'*Otello*: un *Otello* farsesco. Ma non mi si fraintenda. Puecher ha tutto il diritto di rendermi questa tragedia in chiave farsesca: purché ne mostri con chiarezza le ragioni. E quest'obbligo, egli l'ha adempiuto puntualmente. La sua regia, in altri termini, mostrava con ogni evidenza un'idea. Ma è appunto quest'idea, che io non condivido affatto. Poiché prendendo le parti di Jago, Puecher ha, con inoppugnabile senso realistico (ma facente capo a quale realtà?), collaborato con lui (che, per la cronaca, era Luigi Vannucchi) a beffare Otello (Sergio Fantoni), deridendolo senza pietà come un pagliaccio. (Ma forse che alla fine Puecher abbia voluto presentarci, piuttosto che una parodia dell'*Otello*, la parodia di un certo pubblico odierno di tale tragedia?).

In ultima analisi, l'impressione che questo spettacolo mi ha lasciato è simile alle impressioni che mi produssero — al tempo in cui s'iniziava la guerra tra arabi e israeliani — certi giornalisti i quali, deplorando l'«inciviltà» (sic) degli arabi, che se ne stavano alla finestra a vedere le fortezze volanti dei «progreditissimi» (sic) israeliani che seminavano bombe, quasi esultarono che tanti di essi fossero morti come topi: gente come quella — s'aveva l'aria di dire — non ha diritto di sopravvivere in un'epoca tecnologica. E così, parlando a cuor leggero di «inciviltà», e dimentichi certo non della storia europea ma di se stessi, non si mostravano neppure accorti che gli arabi, a loro tempo, avevano contribuito non poco a quel rinnovamento della cultura, che da secoli attende ancora di concludersi.

NICOLA CIARLETTA

MUSICA

Musica negativa

Mi sia permesso, proprio perché responsabile di una iniziativa creata dal festival veneziano che dirigo, di esprimere la mia opinione su di essa, di riguardarla con gli occhi interessati del musicista e non con quelli interessatissimi dell'organizzatore: si tratta di alcuni lavori apparsi nei quattro concerti presentati lo scorso maggio a Venezia sotto l'etichetta di *musica negativa*. Per questa musica è nato ad Essen un complesso che, fedele alla sua qualifica, ha esibito i suoi *non virtuosi* i quali hanno fatto di tutto per dimostrare che per la musica negativa occorre, in parole povere, non suonare.

Non sappiamo se quei *non virtuosi* nel segreto delle loro case si trasformino in virtuosi autentici, o in aspiranti tali, affrontando fughe di Bach, studiando il « Gradus ad Parnassum » di Clementi, ovvero gli esercizi di obbligo attraverso i quali si arriva a suonare l'uno o l'altro strumento; sta di fatto che durante quei lavori gli strumentisti hanno dimostrato la inutilità della loro presenza. La *nonmusica*, in sostanza, per apparire nella realtà della sua irrealtà, abbisogna di esecutori che tacciano.

A dirla francamente io sono stato felice dell'esperimento: e per le discussioni che ne sono nate, felice soprattutto per gli orizzonti che esso ha aperto a quanti, privi di conoscenze sia pure spregevoli ma necessarie purtroppo, pensano acquisire titoli e capacità professionali. Non lanciai l'SOS della disperazione per il sorgere di manifestazioni di questo genere perché sono sicuro che non porteranno alla diminuzione deprecabile di quelle destinate alla musica, diciamo così, positiva; penso che la loro presentazione sia stata utile perché ci ha permesso di guardare ad esse ed alle conseguenze che ne derivano: a me sembra opportuno stabilire che prodotto principale della musica negativa è il « silenzio ». Non che essa musica rinunci all'uso dei vecchi strumenti (del resto la

voce umana esca come « melodia » dalla bocca aperta o come « pernacchia » dalla bocca coperta dalla mano è essa stessa strumento) che anzi li vuole ben visibili e bene accordati, possibilmente di grande pregio (violini di Stradivari, ad esempio, pianoforti di gran marca), ben lustrati (se si tratta di ottoni), di bel suono (nel caso dei fiati), ma li usa con parsimonia estrema; un dito sul tasto del pianoforte per una nota sola, un accordo privo di precedenti e di conseguenti, un pizzico ad una corda del contrabbasso, un sospiro monodico e menotono (in senso filologico bene inteso) che esprime le pene segrete del clarinettista o del flautista, ovvero lo squillo breve che si guarda bene dal rilevare lo stato d'animo del trombonista: sono come la serie di « virgole », « punti e virgola », « due punti », « punti interrogativo e esclamativo » ecc. disposti a grande distanza l'uno dall'altro sopra un foglio assolutamente bianco, privo cioè di qualsiasi parola, sillaba o addirittura lettera. Il foglio bianco sta al silenzio della *musica negativa* come i suoni isolati e intervallati stanno ai segni della punteggiatura di un testo *nonscritto*.

Tuttavia qualche cosa accade durante le lunghe pause tra una nota e l'altra; gli esecutori spesso si muovono sul palcoscenico con la tranquilla sonnolenza di una guardia notturna o di un servo di scena: toccano qualche cosa, muovono un oggetto ora con delicatezza, ora con energia suscitando vibrazioni più o meno fragorose, rumori sorprendenti sotto il controllo di un direttore, armato di una bacchetta lunghissima, che li segue con estrema attenzione e che a tempo debito alza il braccio e con energia dà segno di suonare all'uno o all'altro strumentista: sembra che da tanto gestire debba nascere chi sa quale fracasso ed invece ne viene fuori una notina campata in aria o un accordo sospeso nel vuoto, un colpo della cassa, il lamento dell'oboe o del corno inglese, a volte perfino il sospiro emesso da un cantante il quale non te lo canta ma te lo recita sommessamente in prosa. Generalmente composi-

zioni cosiffatte durano almeno mezz'ora, e quasi tutte si fregiano di un titolo che lungi dal metterti sulla strada della comprensione ti lascia in un labirinto di significati del quale non riesci a trovare l'uscita.

Originalità? Non è la prima volta che assistiamo al tentativo di trasformare il concerto in spettacolo e il concertista in attore: i clown più celebri e divertenti, quali furono ad esempio Grog e i Fratellini, crearono con i loro sketches musicali spettacoli dove il rapporto tra il movimento e il suono degli strumenti era armonizzato dalle esigenze della comicità: tuttavia non vorrei che il confronto di coteste opere con il « circo » e la descrizione da me tentata di esse venissero considerati carichi di intenti caricaturali o addirittura stroncatori: ché anzi ho tentato dare alla esposizione un carattere rigorosamente verista: anche se sono indotto a considerare questi prodotti al di fuori di qualsiasi qualificazione estetica, forse solo preludio di opere più solide e significative che verranno quando Dio vorrà. È ovvio ricordare infatti che molte creazioni sono soltanto sfoghi irati contro movimenti dei quali avvertiamo la stanchezza interiore e perciò l'inutilità; possono essere la coda smilza di un ciclo concluso ovvero la testa non ancora formata di un ciclo che sta per nascere. Speriamo perciò che ci sia dato di vivere tanto a lungo da assistere al suo apparire e al suo affermarsi. A me sembra che tanto silenzio, inquadrato dalla punteggiatura di suoni isolati e inespessivi, possa anche costituire reazione e addirittura rivolta contro i discorsi densi ed esasperati di certe opere espressionistiche, e che l'abbandono di qualsiasi articolazione ritmica esprima il bisogno di un riposo restauratore dopo tante complicazioni algebriche raccolte nei limiti ristretti di una battuta. E mi viene in mente il giudizio che nacque spontaneo in noi della generazione nata negli ultimi anni del XIX secolo, allorché l'arte di Debussy entrò contemporaneamente nella nostra conoscenza e nella nostra ammirazione: avvertimmo cioè in essa quanto ci parve costituisse reazione alla grandiosità architettonica delle concezioni wagneriane, al cromaticismo lanciato verso un avvenire imprevedibile, ed anche al neoroman-

ticismo brahmsiano ed all'accademismo che ne derivò. Il grande mondo scoperto da Debussy nelle cose più raccolte ed intime, la trasfigurazione in poetica musicale dei suoni della natura e degli stati d'animo sfuggenti dagli artigli delle definizioni esatte, ci sorprese ed incantò insieme, ci incanta e commuove ancora oggi come in quegli anni lontani.

Ma non è il caso di ricordare atti e considerazioni di tempi remoti: è certo che i *nonautori* della *nonmusica* sono tutt'al più innocui cacciatori di farfalle che non tentano nemmeno di far cadere nella loro rete: seggono apatici quasi tutti sotto il peso di capigliature leonine e non compiono il minimo gesto per interromperne il volo leggero: nella più spinta delle ipotesi attendono che esse cadano sfinite dopo le poche ore di vita che la natura ha loro concesso; non voglio dire con questo che gli autori della *nonmusica* vivono e vivranno senza che qualcuno venga ad accorgersi della loro esistenza: probabilmente il loro teatro verrà rivelato e riverito, avrà seguaci e imitatori, costituirà il tanto atteso Messia che rifarà i piani del palcoscenico se non addirittura la struttura e le caratteristiche degli interi edifici, ma si tratterà di un teatro senza musica. E siamo certi che non apparirà anche senza parole, senza ballo, senza attori, ballerini e mimi, un teatro dove finalmente il pubblico si sfogherà a recitare, ballare e cantare, dove gli interpreti di oggi saranno invitati a trasformarsi in pubblico: e ne verrà fuori finalmente il « teatro negativo ».

Lungi dal farmi Cassandra piangente sulla morte della musica mi farò invece memorialista per ricordare che i movimenti di rivolta intenti a portare l'arte su strade nuove se non addirittura nell'abisso del « nulla », mi accompagnano da molti anni, fin dalla mia giovinezza ormai lontana, e gli esponenti che ne furono creatori e animatori li ho conosciuti e, in qualche caso, seguiti. Devo dire tuttavia che essi partivano non solo carichi di idee ma forniti anche di conoscenze profonde e armati della tecnica che dà alle idee la possibilità di consistere in costruzioni solide: anche allora i bocciati di tutte le scuole del mondo si accodavano al « futurismo » e al « dadaismo » convinti

che bastasse proclamare la propria grandezza perché tutti cadessero con folgorazione ammirata ai loro piedi. Ed invece abbiamo tutti assistito al loro rapido tramonto fino alla loro scomparsa totale, ed è logico che questo ricordo mi faccia pensare che la « musica negativa », lungi dall'essere l'avanguardia di un movimento rivoluzionario, sia la retroguardia stanca e squallida di tutte le tendenze al confusionarismo che hanno fatto capolino nel corso del nostro secolo. E qui mi fermo perché non sarebbe generoso accanirsi contro di esse: non è bello né necessario uccidere un uomo morto.

Le manifestazioni della scorsa primavera furono confortate da un pubblico molto giovane, molto capelluto, genericamente non molto curato nella pulizia; tutti seguirono con interesse appassionato le pause interminabili e si guardarono bene di romperne l'incanto con il più piccolo rumore. Era un pubblico serio e cupo come gravato dall'incubo della sventura: tutti avevano lasciato l'umorismo alla porta del teatro. Tuttavia era percepibile in alcuni la gioia sottile di avere scoperta la possibilità di creare musiche silenziose senza lo studio preventivo e la base culturale che, per farsela, occorre almeno saper leggere la musica.

Càpita qualche volta che voci isolate, paurose di apparire nella individualità responsabile si uniscano nell'anonimato del coro, e che i casi più gelosamente intimi diventino i casi di grossi raggruppamenti se non addirittura di intere genera-

zioni: ed è all'arte che alcuni tentano affidare la proclamazione e la propagazione di principi sociali nuovi se non addirittura rivoluzionari. Non si rendono conto, costoro, che, proprio nell'arte, il numero non fa la forza: tutt'al più essi riusciranno a creare abitudini e costumi nuovi ai quali l'arte potrà forse assuefarsi: ma essa resterà sempre espressione e confessione di uomini che sanno conservare nella solitudine la propria individualità; e nessuna rivoluzione sociale riuscirà a trascinarli al suo seguito. Del resto tutti sanno che gli artisti costretti a far massa per affermarsi riconoscono in partenza, senza che lo confessino, naturalmente, il proprio fallimento almeno quali « creatori ». E oggi possiamo riconoscere che le costruzioni angosciose e ossessive, retroguardie dell'« espressionismo », sono oramai, almeno come fenomeno collettivo, al tramonto: anche se ora tenta venire alla luce, con il coraggio di una autodefinizione che ne rivela la inutilità, il malinconico « silenzio » della « musica negativa ».

Fiducioso come sempre, attenderò tuttavia anche da essa il fiorire di capolavori. Fino ad oggi le opere riuscite in cotesto settore sono, come ho già detto, quelle dovute all'arte dei grandi clown che ci hanno data la gioia di ridere anche se nei loro scherzi e nei loro giuochi si nascondevano, forse, la disperazione e l'angoscia. Ma è bene non pensare ai guai degli altri: nel divertimento cerchiamo anzi di dimenticare i nostri.

MARIO LABROCA

CINEMA

Pessimismo e indulgenza

L'inflazione della critica antistoricistica e l'ostilità contro il nozionismo stanno invadendo anche i più modesti campi dell'informazione utilitaria. Provatevi, per esempio, a cercare fra le voci di un manuale d'argomento cinematografico, la data esatta di un film più o meno recente. Nove volte su dieci rimarrete a bocca asciutta.

Ciò stabilito e comprovato, confessiamo di ignorare se *Tristana*, attualmente in visione sui nostri

schermi segua, nell'attività di Buñuel, o preceda *Viridiana*, *Belle de jour* e magari *La via latte*: due pellicole, quest'ultime, che parvero cimentarsi con giovanile baldanza sui problemi dell'inconscio e i tranelli dei balletti neosurrealisti. Per la verità, a una prima impressione, l'ultima ipotesi ci sembra la più probabile; a meno non si supponga che il maestro spagnolo abbia intenzionalmente voluto ripercorrere all'indietro una strada da anni abbandonata.

Della crudeltà con cui Buñuel ha spesso sferzato a sangue l'ipocrisia borghese e le sue perversioni, è esempio preponderante *Viridiana*, un film che in qualche modo si apparenta oggi alle vicende di don Lope e della sua pupilla: stessa mania sessuale dell'uomo anziano, stessa passività diabolica nella protagonista. Senonché, quasi stanco d'inferire su una situazione disperatamente uniforme, il regista sembra cedere questa volta a una sia pur disgustata pietà. Quel povero don Lope, nobilastro di provincia caduto in bassa fortuna, che rifiuta di presenziare a un duello che non sia all'ultimo sangue, e dopo essersi tinta la barba, ostenta di disprezzare le donne, finirà col pagare a caro prezzo le sue magagne, tanto più gravi quanto più contrarie ai suoi atteggiamenti spregiudicati e liberaleggianti. Il racconto, ispirato a un romanzo di Perez Galdos, si apre sull'ingresso in casa Lope di una fragile adolescente, orfana di padre e di madre. L'ambiente, testimone di una ottocentesca agiatezza, ha qualcosa di sordido, di graveolente: una squallida domestica in panni neri governa la casa, cucina cibi grossolani e funzionerà da duèña per la impreveduta pupilla. Anticlericale, il padrone segue, in fatto di donne, le regole tradizionali: nessuna libertà, esclusa la musica, la lettura. Casa e chiesa.

Ma il suo comportamento austero e paterno non resiste a lungo alle grazie acerbe di Tristana che, dimesso, per suo ordine, il lutto, accetta con estrema placidezza di diventare l'amante: la sua ripugnanza manifestandosi soltanto nel sogno ricorrente della testa mozza di lui dondolante al rintocco di una campana. La sua nuova situazione del resto presenta qualche vantaggio: non più reclusa fra quattro mura, adesso esce a passeggio accompagnata da don Lope, dalla serva e anche sola. Infine, l'incontro con un giovane pittore le dà il coraggio di liberarsi del tutto fuggendo con lui. A questo punto ci si aspetta che il vecchio incestuoso si faccia giustizia lavando col sangue l'offesa al suo miserabile onore. Invece, malgrado gli scandalizzati commenti dei concittadini, il fattaccio non avviene, anzi la morte di una sua sorella gli restituisce, con una vistosa eredità, l'antico prestigio.

Dei due colombe fuggitivi nulla si sa sino al giorno che Tristana si ripresenta a don Lope. È gravemente ammalata, il pittore non ha i mezzi di curarla mentre la nuova ricchezza del tutore le fa sperare la guarigione. Speranza vana, il suo male,

un tumore alla gamba, rende necessaria l'amputazione dell'arto.

Così conciata, sostenendosi rabbiosamente sulle sue stampelle, essa si trasforma da vittima in tiranna, la sua sensualità frustrata la spinge persino ad esibirsi nuda davanti a un povero scemo. La sua sete di vendetta cresce sino ad imporre al vecchio il matrimonio riparatore consigliato dai preti: la sinistra cerimonia ha luogo ma Tristana non è ancora soddisfatta. Una notte, colto da una crisi cardiaca, invano il vecchio implora un medico; la moglie finge di telefonargli ma freddamente chiude la comunicazione. Don Lope muore; ciò che essa voleva.

S'è detto incominciando che le crudeltà consuete al cinema di Buñuel, pur non mancando in questo film, esprimono tuttavia meno ferocemente del solito il suo odio per « il sistema » borghese. Vi domina infatti la tranquilla consapevolezza di uno stato di cose che non può cambiare se tutto il mondo non cambierà. Più che corrotti, i protagonisti di *Tristana* sono i robot prodotti da una società in isfacelo. Si credono autonomi ma sono comandati da una logica infernale che li porta a compiere atti ignobili, criminosi. Con un simulacro d'incesto don Lope tenta di esorcizzare lo spauracchio della propria vecchiezza, mentre Tristana s'illude di cancellare la sua vergogna concedendosi a un fittizio amore romantico. Falliscono entrambi, la loro mancanza di carità reciproca li punisce oltre misura: questa ci sembra la conclusione a cui Buñuel è giunto firmando un film a lungo meditato; e ne scaturisce una specie di perdono amaro, concesso, come l'elemosina del don Giovanni molieriano, « pour amour de l'Humanité ».

Superfluo rilevare con quale semplicità e stringatezza di mezzi espressivi e figurativi il regista abbia reso il clima degli anni '20 in una cittadina spagnola (per l'esattezza, Toledo) tanto smorta e sonnolenta da perdere i propri caratteri e persino la propria ubicazione. Per queste strade e in queste case non v'è traccia di leggenda folcloristica: nessuna donna ostenta pettinessa e mantiglia, nessun artigiano vende filigrane e lame, nessun santo è portato in processione. Siamo in un qualunque centro di provincia, di qualunque nazione: il paesaggio è tutto interiore, reliquia di una civiltà estinta che esala miasmi micidiali. Mai così limpido e lineare, Buñuel ha dimostrato in *Tristana* che al limite di un pessimismo integrale albeggia l'indulgenza.

ANNA BANTI

© 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

Bruno Molajoli

FIRENZE SALVATA

presentazione di Piero Bargellini

Omero

ODISSEA

versione di Giovanna Bemporad

Giovanni Testori

FRA GALGARIO

ERI

EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA

Via Arsenale, 41 - 10121 TORINO

Prezzo lire 750

Spedizione in abbonamento postale - Gruppo IV