

L'APPRODO LETTERARIO

52

Rivista trimestrale di lettere e arti
N. 52 (nuova serie) - Anno XVI - Dicembre 1970

ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana

SOMMARIO

n. 52 (nuova serie) - Anno XVI - Dicembre 1970

SERGIO BALDI

Dickens: lettura adulta pag. 3

ANTONIO PIZZUTO

Sintassi nominale e pagelle » 14

GUIDO CERONETTI

Poesie » 23

GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI

Discorso diretto sulla critica » 29

ANNA MARIA CARPI

Premessa a Gottfried Benn » 59

GOTTFRIED BENN

Una scena e due novelle » 65
(traduzione A. M. Carpi)

GOTTFRIED BENN

Poesie (traduzione A. M. Carpi) » 86

VANNI BRAMANTI

Bilenchi e « Conservatorio di Santa Teresa » » 96

DOCUMENTI

Parole vere e parole ingannatrici » 109

« *Il personaggio uomo* » » 113
di Giacomo Debenedetti

RASSEGNE

Letteratura italiana: Poesia, Narrativa, Filologia classica, Critica e filologia - Letteratura francese - Letteratura inglese - Letteratura tedesca - Letteratura spagnola - Letteratura americana - Arti figurative - Teatro - Cinema

Illustrazioni: Paesaggisti dell'800 e Giovane pittura tedesca

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. 52 (nuova serie) - Anno XVI - Dicembre 1970

SERGIO BALDI	<i>Dickens: lettura adulta</i>	pag.	3
ANTONIO PIZZUTO	<i>Sintassi nominale e pagelle</i>	»	14
GUIDO CERONETTI	<i>Poesie</i>	»	23
GIORGIO BARBERI SQUAROTTI	<i>Discorso diretto sulla critica</i>	»	29
ANNA MARIA CARPI	<i>Premessa a Gottfried Benn</i>	»	59
GOTTFRIED BENN	<i>Una scena e due novelle</i> (Traduzione A. M. Carpi)	»	65
GOTTFRIED BENN	<i>Poesie</i> (Traduzione A. M. Carpi)	»	86
VANNI BRAMANTI	<i>Bilenchi e « Conservatorio di Santa Teresa »</i>	»	96

DOCUMENTI

Parole vere e parole ingannatrici	»	109
« Il personaggio uomo » di Giacomo Debenedetti	»	113

RASSEGNE

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	»	117
ALDO BORLENGHI	» »	»	119
UMBERTO ALBINI	» »	»	125
LANFRANCO CARETTI	» »	»	126
PIERO BIGONGIARI	<i>Letteratura francese</i>	»	129
SERGIO BALDI	<i>Letteratura inglese</i>	»	135
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	»	137
ANGELA BIANCHINI	<i>Letteratura spagnola</i>	»	140
CLAUDIO GORLIER	<i>Letteratura americana</i>	»	142
ROBERTO TASSI	<i>Arti figurative</i>	»	146
NICOLA CIARLETTA	<i>Teatro</i>	»	148
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	»	151

Illustrazioni: Paesaggisti dell'800 e Giovane pittura tedesca

DICKENS: LETTURA ADULTA

di

Sergio Baldi

Fino dal primo bozzetto pubblicato sul *Monthly Magazine* nel dicembre del 1832, a vent'anni, la carriera di scrittore di Charles Dickens fu un successo costante, sì che alla morte (9 giugno 1870) fu seppellito nell'Angolo dei Poeti di Westminster Abbey. Successo crescente di pubblico, ma molte incertezze da parte dei letterati, anche amici; e queste incertezze, o meglio censure, furono epitomizzate fin dal 1872 da George Lewis (il compagno di George Eliot): eccessivo ottimismo, sensazionalismo, sentimentalismo, mancanza di psicologia e di realismo, sciattezza di stile, incapacità a costruir un romanzo. Quindici anni dopo Sir Leslie Stephen (il padre di Virginia Woolf) dava la sferzata più aspra: « Se la fama letteraria si potesse misurare sicuramente col metro della popolarità fra la gente di mezza cultura, Dickens dovrebbe chiedere per sé il primo posto fra i romanzieri inglesi ». Un primo posto che il Saintsbury, all'inizio di questo secolo, gli accordava senza perciò scagionarlo: in quanto leggibile tutto e rileggibile, e per aver messo a buon uso i pregi e i difetti del carattere nazionale inglese, fra i quali il cattivo gusto. Sono i giudizi di una cultura che conosce via via Balzac, Flaubert, Turgenev, Zola e Dostoevskij, in cui scrivono la Eliot, Meredith e Hardy, che s'illude di avere scoperto le « leggi naturali » del romanzo, ma che non ha fatto altro che trovare in sé stessa le regole del « romanzo ben fatto » alle quali, naturalmente, Dickens non si adegua. Però dopo Kafka e Joyce, e anche dopo Marx e Freud, la nostra lettura di Dickens è necessa-

riamente diversa, forse meno preoccupata dei difetti (veri e presunti) e più pronta a coglierne i pregi. Ma di quale natura son questi pregi? Davvero chi gusta oggi Dickens dovrà relegarsi fra gli adolescenti e fra « la gente di mezza cultura »? Oppure si potrà anche leggere Dickens in modo che, nelle parole di George H. Ford, « il lettore maturo possa trarne soddisfazioni mature », cioè con una « lettura adulta »?

Per prima cosa non bisogna cercare in Dickens un romanzo totale e riassuntivo (come esempio *Vanity Fair* o *Moby Dick*, o anche *I promessi sposi*): in lui le pagine si susseguono con soluzioni soltanto apparenti, di fatto con ritorni di sentimento di cui l'ultima presenza non esclude affatto le precedenti, anzi le completa; semmai noteremo che lo sviluppo non s'interrompe (come per esempio in Wordsworth), e che gli ultimi romanzi, specialmente *Bleak House*, *Little Dorrit* e *Great Expectations*, hanno approfondito di più l'esperienza sentimentale che non, fra i primi, i *Pickwick Papers*, o l'*Oliver Twist*, o lo stesso *David Copperfield*.

E in questo romanzo di migliaia e migliaia di pagine non bisognerà pretendere che ognuna sia cesellata a dovere; anzi bisognerà sottomettersi al fatto che Dickens fu sempre angosciato dalla fretta, per necessità di cose e per esuberanza naturale. La sua pagina, scritta di getto e corretta immediatamente, magari più volte, mai però (salvo gli *Sketches*) a distanza di tempo, porta sempre il segno del momento: vi son quindi in ogni romanzo, coi ritorni e l'approfondimento del sentimento, anche repliche di pagine, di personaggi, di situazioni, ed anche (il che è peggio) pagine sciatte e svogliate, o soltanto velleitarie.

La lettura adulta dovrà tralasciare e perdonar queste pagine, ma dovrà invece accettare senza pregiudizio certe « qualità » anodine in sé stesse, che sono dei tempi del Dickens anche se non più dei nostri: verbosità, sentimentalismo, un comico facile e il gusto del melodrammatico. Poiché queste compaiono anche nelle pagine valide, il problema non consiste tanto nel constatarne la presenza, che è scontata, quanto piuttosto nel domandarsi quanto influiscano, positivamente o negativamente, sulla grandezza dell'autore. Negativamente sono il limite della grandezza di Dickens, poiché egli non ha

saputo portarle sempre al di là del loro momento storico (come invece sa fare Shakespeare, al quale tante volte inutilmente lo si raffronta); positivamente anche verbosità, sentimentalismo, comico e melodrammatico, ne sono le qualità distintive, poiché anch'esse, nella pagina felice, possono essere un valido mezzo espressivo.

La corsa della diligenza di Muggleton verso Dingley Dell nei *Pickwick Papers*, la nebbia in apertura di *Bleak House* sono certamente verbose (con il facile espediente dell'anafora); la prima ha anche tocchi sentimentali e la seconda sarcastici; ma vi è in quella una felice gioia di vivere, in questa una tristezza sconsolata nel cui grigiore le figure degli interni si fanno spettrali. Altrove come in *Martin Chuzzlewit* o in *Little Dorrit*, queste aperture in crescendo saranno solo pezzi di bravura, uno dei tanti manierismi dickensiani, ma qui non lo sono.

Le pagine sulla morte di Nell nell'*Old Curiosity Shop*, pur biograficamente sofferte, e nonostante che facessero lacrimare i lettori d'allora, non vanno oltre l'effusione sentimentale, che il gusto del tempo spiega senza giustificare; ma già il banchetto natalizio dei Cratchit nella *Christmas Carol*, pur di maniera nella sua esaltazione degli affetti familiari, e sentimentale nella presentazione della povertà, miseria e sventura (si ricordi la gruccia di Tim), ha qualcosa di più: sotto l'ottocentesca bontà degli attori e le loro finzioni-gentilezze reciproche, vive anche, oltre il tempo, la loro volontà d'illusione: il Dickens mentre costruisce sentimentalmente la scena realisticamente la smonta, mostrando lo sforzo dell'atto consolatorio, riportando l'oca e il budino alle loro proporzioni reali, la festa di Natale a una fame quotidiana per una volta saziata; la pagina è quindi un contrasto di segnali incalzante, in cui il sorriso frena la lacrima, e lascia in fondo pensosi; è già un modo di superar l'effusione. E in *Dombey and Son* dove Paul deve morire anche per l'economia del romanzo (i lettori invocarono la grazia), dove quindi il « sacrificio dell'innocente » ha anche un valore strutturale, l'idealizzazione ottocentesca dell'infanzia e il sentimentalismo della morte del fanciullo sono superati col connetter la prima ad un inconscio presentimento di morte (il simbolo sibil-

lino dell'« old fashioned ») e il secondo al simbolo del farsi e sfarsi delle onde e della vita con quelle (si rilegga il capitolo XVI: quasi vi si anticipa la tecnica moderna del dir di una cosa nei termini di un'altra).

Inoltre, non si chieda a Dickens un'approfondita analisi psicologica dei personaggi. Nel nostro tempo la psicologia è moneta corrente, e lo scrittore è sull'avviso; non così nel secolo scorso, e poiché Dickens non sa supplire con l'intuizione, molte delle sue figure non sono che impossibili oggettivazioni di convenzioni ottocentesche, come i fratelli Cheeryble nel *Nicholas Nickleby* (i buoni di cuore), Nell nell'*Old Curiosity Shop* (la figlia ideale), Dora nel *David Copperfield* (la moglie ideale); altre hanno mutamenti improvvisi e ingiustificati, come Pickwick o Mr Micawber (altra convenzione ottocentesca: la redenzione del peccatore), e nemmeno nel mutamento di Scrooge della *Christmas Carol* c'è sviluppo psicologico, ma solo un incubo con un miracolo natalizio che rovescia la situazione e fa tutti felici; quanto diversi la notte dell'Innominato, e il suo comportamento di poi!

La fantasia di Dickens si svolge infatti in tutt'altra direzione: è essenzialmente estroversa e visiva, ed ha quindi sempre necessità di un modello, sia questo persona lungamente frequentata o appena intravista per strada; per di più, come i modelli intravisti anche i personaggi son fissi nel loro tratto distintivo, ed alla loro idiosincrasia riconducono sempre la loro presenza nel libro, sia quella l'essere stati capitani di mare come il capitano Cuttle in *Dombey and Son*, o infermiera come Miss Gamp in *Martin Chuzzlewit*, o avere una propria *shabby-genteel* filosofia della vita come Mr Micawber nel *David Copperfield*. Ma anche se il personaggio non ha mai dimensioni veramente psicologiche, Dickens sa raggiungere almeno l'illusione della profondità muovendo le luci sotto le quali lo dipinge: ora con una commistione di sentimentale e di realistico (analoga a quella già detta per il banchetto di Natale dei Cratchit), ora dando valore di simbolo ai tratti distintivi e stemperando il personaggio in quel tessuto simbolico: così ha fatto di Paul e le onde, della Piccola Dorrit e la prigioniera. È una tecnica accettabile anche da lettori adulti: Kafka e Joyce avevano letto Dickens.

* * *

Non si può dire però che Dickens consista tutto in un abile superamento tecnico dei difetti propri e del tempo, e in un'anticipazione di tecniche moderne. Vi è anche un «sentimento dickensiano», che ora nascosto, ora travestito, corre per le molte pagine del suo lungo romanzo, sviluppandovisi e dando senso alla bravura dello scrittore. Non è facile a scoprirsi; e la prima, grande, amorosa difesa di Dickens, quella di Chesterton, a mio parere mette fuori strada il lettore. Secondo il Chesterton infatti il vero Dickens è quello dei *Pickwick Papers*, che contengono in embrione tutti gli altri romanzi: «Prima ancora di scrivere un solo vero racconto, ebbe una specie di visione; era la visione del mondo di Dickens: un intrico di strade bianche, una mappa piena di città fantastiche, diligenze rombanti, rumorose città-mercato, tumultuose osterie, strane e tronfie figure». È questo il «mondo dickensiano» che ancora oggi si perpetua sui boccali da birra ricordo, nelle cartoline natalizie, e anche in qualche manuale scolastico; la storia della critica osserva però che è più di Chesterton che di Dickens. Dickens, infatti, scrisse i *Pickwick Papers* fra i ventiquattro e i venticinque anni, in un momento felice in cui ormai s'illudeva di aver vinto la propria battaglia contro la sorte, e la dura parentesi dell'adolescenza pareva dimenticata. Su questa esperienza trionfa ora infatti l'esperienza infantile di Rochester, unita senza soluzione a quella felice e trionfale della giovinezza: il romanzo è quindi d'animo lieto, pieno di festosa vitalità, la caricatura è affettuosa (*Pickwick* vi si fa da caricatura uomo); qualche personaggio patetico, qualche scena tragica, sembrano, a prima vista, tracce di romanzo nero o bravure del narratore per variare il racconto. Ma così non è: sono segni di un passato che rimane e riaffiora. Se è vero, come vuole il Chesterton, che nei *Pickwick Papers* c'è tutto Dickens, anche è vero, come dimostra il Wilson, che c'è anche il Dickens amaro ossessivo degli ultimi grandi romanzi. Naturalmente, in embrione, ma è quello, a giudizio della critica odierna, il Dickens maggiore.

È facile oggi identificare il centro psicologico del mondo poetico del Dickens, e quindi del suo «sentimento», nel trauma che ebbe nel 1824, a dodici anni. Due anni prima il padre, John Dickens, sempre più indebitato,

era ritornato a Londra sperando di risollevar la situazione; qui però il crollo era avvenuto ugualmente nonostante gli sforzi velleitari suoi e della moglie. Perciò il 9 febbraio Charles Dickens era stato mandato a lavorare in una fabbrica di lucido da scarpe, poi, dopo l'arresto del padre per debiti, nel marzo, abbandonato: la famiglia infatti si era trasferita nella prigione della Marshalsea; e Charles era rimasto solo per Londra, riunendosi a loro soltanto la domenica. Fortunatamente, alla fine di maggio John Dickens poté pagare i suoi debiti con la piccola eredità della madre, cosicché poco dopo, nel giugno, anche Charles lasciò la fabbrica e tornò a scuola. Poco più di quattro mesi, ma quattro mesi di umiliazione, d'abbandono senza speranza, i cui effetti si possono leggere, meglio che nel *David Copperfield*, in quei passi di rievocazione che Dickens scrisse per sé, e che il Forster almeno in parte ci ha preservato. Scrive Dickens venti anni dopo: « Non ci sono parole per dire l'angoscia segreta dell'animo mio all'esser caduto in simile compagnia, allorché confrontavo i miei compagni del momento a quelli della mia infanzia tanto più felice, e sentivo frantumarsi in petto ogni speranza di divenire un giorno persona istruita e nota. Il ricordo profondo del senso che avevo allora dell'essere abbandonato da tutti e senza speranza, della vergogna della mia posizione, dell'angoscia che il mio giovane cuore provava alla certezza che ogni giorno di più tutto ciò che avevo imparato e pensato e goduto si allontanava da me per non più tornare, non può essere scritto. Tanto la mia natura fu penetrata dal dolore e dall'umiliazione, che ancora oggi, famoso, vezzeggiato e felice, nei miei sogni spesso mi dimentico d'aver moglie e figli, e ritorno ad errar desolato in quel tempo della mia vita ». E dirà ancora, parlando di un caffè in St. Martin's Lane dove qualche volta andava a prendersi un caffè di granturco e una fetta di pane imburrito, il quale aveva alla porta una vetrata ovale con scritto su COFFEE-ROOM: « Ancor oggi, se mi trovo in un altro caffè ma che abbia la stessa scritta sul vetro della porta, e mi avviene di leggerla alla rovescia, MOOR-EEFFOC, come allora facevo, un brivido mi corre per tutto il sangue ». È questa l'esperienza che, molto addolcita, soggiace alla prima parte del *David Copperfield*, ed è questo l'incubo che rimarrà sempre: in questi frammenti incubo adulto,

ma allora, ovviamente, incubo infantile di orchi e di fate. È significativo che subito dopo i *Pickwick Papers* Dickens ne abbia scritto la controparte, l'*Oliver Twist*: qui non più l'Inghilterra dalle diligenze squillanti di sonagliere, dalle calde osterie, dalle avventure comiche, ma la Londra delle *slums*, delle strade buie, umida, tetra e cadente, la Londra dell'ebreo Fagin, ricettatore e usuraio, dal dito minaccioso (Dickens leggendo in pubblico queste pagine non dirà le parole ma farà il gesto); è la Londra di Bill Sykes assassino, che morrà impiccandosi senza volerlo, mentre il cane si sfracella giù sul selciato. In questa Londra non di memoria ma di incubo anche l'improbabile trama acquista una sua economia, se si pensa non tanto al melodramma o al romanzo nero (che pure le offrono la loro giustificazione letteraria) quanto invece a un incontro romanizzato di simboli onirici: le avventure di Oliver sono una per una i pericoli che Dickens è certo di aver scampato (« Non avevo nessuna assistenza dal lunedì al sabato, [...] non avevo né consigli né incoraggiamenti, né consolazione né aiuto; [...] so bene che oziavo per la strada avendo mangiato poco e male; so bene che [...] se non fosse stato per la grazia di Dio, sarei potuto diventare un vagabondo o un ladruncolo » - sempre dai frammenti del Forster); le mene del fratellastro Monks sono le mene della famiglia che aveva voluto la sua degradazione (*ibidem*: « [Mi mandarono in fabbrica tutti contenti] come se avessi avuto vent'anni, mi fossi distinto a scuola e stessi per partire per Cambridge ») alla quale si contrappone una famiglia ideale: Rose, Miss Maylie, Mr Brunlow, anche Nancy. Troppi miracoli romanzeschi nell'*Oliver Twist* ed altrove, si è detto: ma la stessa inattesa salvezza di Charles Dickens non fu forse un miracolo vero? In questo senso, nel senso del passaggio quasi diretto dall'inconscio alla pagina, l'*Oliver Twist* è ancor più biografico del *David Copperfield*: quest'ultimo è sì, in buona parte, autobiografia romanziata, ma è un racconto cosciente di raccontare, l'*Oliver Twist* è il racconto dell'incubo.

E l'incubo è ciò che rimane. Una lettura psicologica può vedere il *David Copperfield* come il romanzo del perdono: non c'è infatti nessun rancore nella descrizione di Mr Micawber (John Dickens), e anche se la memoria spietata disegna tutta l'inermità dei suoi tronfi atteggiamenti moralistici e benevoli, la

comprensione affettuosa addolcisce tutto in un sorriso; né c'è pagina più comprensiva e affettuosa di quella famosa che comincia « Povera Signora Micawber! » nonostante che nei frammenti del Forster avesse scritto di non poter dimenticare mai che al momento della liberazione dalla fabbrica sua madre « era tutta per rimandarcelo ». Nel *David Copperfield* anche la squalida Londra delle *slums* è bonaria: è la Londra del buon taverniere dove il piccolo Charles, che voleva festeggiare da solo chissà quale occasione con un bicchiere di birra forte, ebbe sì birra debole (perché non gli facesse male, naturalmente) ma anche un bacio dalla moglie dell'oste.

Però questo momento di serenità conquistata (diverso dalla spensieratezza giovanile dei *Pickwick Papers*) non cancella la Londra dell'incubo. In un certo senso, parziale, *Little Dorrit* è anche la controparte del *David Copperfield* e il proseguimento dell'*Oliver Twist*: Mr Dorrit, « il padre della Marshalsea », è anche lui, almeno in parte, John Dickens già Mr Micawber; Flora è anche lei Maria Beadnell, già Dora, ma non più ricordata come amore ideale, caricaturata invece nella sua realtà odierna di quarantenne avvizzita e civettuola; e la Londra di *Little Dorrit* è ancora la Londra dell'*Oliver Twist* anche se la rappresentazione (diciotto anni dopo) è ora tutt'altro che ingenua.

« Prendeva una forma nuova, ma era sempre la stessa ombra triste ». Così il famoso pensiero della Piccola Dorrit sulla Marshalsea, così l'incubo del Dickens che nei suoi romanzi si fa mito: un fanciullo abbandonato e spaurito che vaga per strade squallide e buie popolate di orchi e di fate, poi un finale improvviso di grazia luminosa e paradisiaca, di giustizia ristabilita. Quindi la città è quasi sempre Londra, ma può essere anche Bleak House o Parigi; l'orco è ora Fagin ora Bill Sykes, ora Quilp o Mr Dombey o Mr Dorrit, può convertirsi come Scrooge, o essere un orco benevolo come l'ex forzato Magwitch (sempre che questi non sia una forma adulta di Scrooge); il fanciullo è ora Oliver, ora David, ora Pip, e in parte anche Paul o la Piccola Dorrit.

In parte, perché qui la questione si fa più complessa. Quando Dickens a vent'anni conobbe Catherine Hogarth (poi sua moglie) conobbe anche la

sorella di lei Mary Hogarth che aveva allora 14 anni; una ragazza vivace, già carina, la quale mostrò subito grande ammirazione per il futuro cognato. Andavano tutti molto d'accordo; e dopo il matrimonio di Charles con Catherine, Mary andò ad abitare con loro. Pare che si facesse sempre più bella (ne abbiamo il ritratto e testimonianze di amici), ma a diciassett'anni Mary improvvisamente morì.

Non sappiamo quali fossero i veri sentimenti di Mary per Charles (forse a diciassett'anni non aveva nemmeno sentimenti chiaramente differenziati); e se in Dickens quest'amore per la cognata sia mai giunto a coscienza nessuno può dirlo: cosa c'era nelle pagine dell'autobiografia che il Forster distrusse? Si deve però constatare che mentre Dickens nascose a tutti meno che a Forster (anche alla moglie ed ai figli) l'esperienza del '24, non nascose invece a nessuno il culto del ricordo di Mary, dolce sentimento familiare la cui persistenza tutti attribuirono a merito della sua squisita sensibilità; se quindi egli fosse cosciente di questa sublimazione, non solo è impossibile a dirsi, ma forse è già anacronistico porsi il problema.

Quel che importa, invece, è che l'immagine sentimentale di Mary Hogarth si fa parte integrante del mito dickensiano. Compare immediatamente nella piccola Nell, anche se qui l'idealizzazione non supera in vita le angustie dello schema vittoriano, e in morte vien sopraffatto dall'empito biografico; poi si affianca al fanciullo Dickens comparando nel *David Copperfield* sia in Dora (biograficamente Maria Beadnell, la donna che Dickens avrebbe potuto amare) sia in Agnes (Catherine Hogarth, la donna che egli doveva amare); e prosegue per quella via negli altri romanzi. Ma già nel *Dombey and Son* la presenza di Mary è più profonda: non solo là Frances è il ricordo di Fanny Dickens rivissuto attraverso Mary; ma lo stesso Paul è in parte il figlio malato di Fanny in parte ancora Mary. Poi, in *Little Dorrit* ecco il ritratto ideale finalmente valido; ed è significativo per questo non tanto la conclusione matrimoniale con Arthur Clenham (Charles Dickens adulto), quanto invece che Dickens la identifichi con se stesso prestandole la propria fanciullezza d'incubo e lo scenario in cui si svolse. Ormai Mary Hogarth è parte integrante del mito.

E attorno al mito del fanciullo sperduto si polarizzano via via le esperienze che Dickens va facendo: per esempio il viaggio in America in *Martin Chuzzlewit*, o quello in Italia in *Little Dorrit*, il suo nuovo amore per la giovinetta Ellen Ternan in *Great Expectations*. Anche vi si polarizza la cosiddetta « battaglia sociale ».

Battaglia che scandalizzò o entusiasmò i suoi lettori vittoriani, suscita ancora polemica sulla sua reale efficacia e sul tono; soprattutto su questo: e c'è chi vuol fare di Dickens un marxista in anticipo, e chi invece sostiene che egli non propone che soluzioni paternalistiche o di una generica bontà reciproca. Certo è che sebbene Dickens avesse coscienza fin da principio di una sua funzione sociale di difensore nazionale degli oppressi (tanto che dedicò l'edizione complessiva dei suoi romanzi « To the English People »), anche è certo che non vide mai soluzioni da proporre ma soltanto mali da denunciare. Non critica l'istituzione delle case di lavoro e delle fabbriche, ma come vengono condotte; non vede l'oppressione di una classe sull'altra ma dell'individuo sull'individuo: David, un giovane « gentleman » caduto in disgrazia si salva, ma Mealy Potatoes e gli altri ragazzi, figli delle classi inferiori, rimangono in fabbrica.

In realtà la denuncia sociale del Dickens non è che una veste del mito basilare del fanciullo sperduto. Nonostante il materiale specifico raccolto dall'autore, l'orfano-trofito dell'*Oliver Twist* o la scuola del *Nicholas Nickleby*, non sono che « ombre » della fabbrica e della Marshalsea; l'antiumano, gelatinoso ed ineluttabile Ministero della Circonlocuzione di *Little Dorrit* è ancora l'orco (Fagin o Bill Sykes) dell'*Oliver Twist*; e il suo romanzo forse maggiore, certo il più profondo, *Great Expectations*, può essere letto sì come lezione sugli effetti degradanti esercitati sull'individuo da un'avidità società classista, ma anche come studio del tema archetipo e biografico della cattiva madre e del fanciullo abbandonato. Proprio perché la sua denuncia sociale è veste del suo mito il Dickens non ha soluzioni da proporre.

La società che Charles Dickens critica nei suoi ultimi romanzi è infatti la società nella quale ha duramente lottato per inserirsi; nella quale, inseritovisi, si accorge di non avere raggiunto affatto la felicità. Negli ultimi

romanzi, infatti, non c'è più il solito finale miracoloso e felicitante che era segno di speranza, ma una grigia rassegnata consolazione che è segno di sconfitta. Sotto questa luce *Great Expectations* non è soltanto una critica della società vittoriana e dei suoi falsi valori, è anche una matura autocritica. E anche se nemmeno questa può svolgersi senza riportarsi al mito basilare nato dall'incubo infantile, senza che Dickens presti anche ad Estella (Ellen Ternan) un'altra variante della sua fanciullezza-incubo (la folle casa di Miss Haversham), è tuttavia in questa veste nuova del mito antico che avviene la fusione fra critica di sé e critica della società, l'assunzione, diremmo in termini moderni, della corresponsabilità. Il Dickens sentimentale, il Dickens ridanciano e natalizio, e anche il Dickens oppresso dal proprio incubo, è sì un Dickens immaturo, e le soddisfazioni del lettore (lacrima, sorriso o brivido) sono sì soddisfazioni immature. Ma un Dickens conscio di sé e del mondo in cui vive, insoddisfatto e corresponsabile, è un Dickens maturo, suscettibile di lettura adulta. Non sono stati soltanto bravura, tecnica e mestiere a fargli superare sulla pagina i segni propri e del tempo.

Per la biografia si vedano E. JOHNSON: *Charles Dickens: His Tragedy and Triumph* (New York e Londra 1953), A. NISBET: *Dickens & Ellen Ternan* (Berkeley e Los Angeles 1952), e, naturalmente, J. FORSTER: *The Life of Charles Dickens* (Londra 1872-1874, ed. riv. 1874); per la storia della critica G. H. FORD: *Dickens and His Readers* (Princeton U. P., 1955). Per la lettura moderna di Dickens si vedano principalmente T. A. JACKSON: *Charles Dickens: The Progress of a Radical* (Londra 1937) e E. WILSON: « Dickens: The Two Scrooges », in ID.: *The Wound and the Bow* (Cambridge, Mass., 1941 - Trad. italiana: *La ferita e l'arco*, Garzanti, 1956). Sono stati citati inoltre: G. H. LEWES, « Dickens in relation to criticism », in *Fortnightly Review*, febbraio 1872; L. STEPHEN, « Dickens, Charles », in *Dictionary of National Biography*, XV (1888); G. K. CHESTERTON: *Appreciations and Criticism of the Works of Charles Dickens* (Londra e New York 1911).

SINTASSI NOMINALE E PAGELLE

di

Antonio Pizzuto

Si parla o scrive parecchio di una sintassi nominale, cioè elidente verbi nei modi finiti, nuova quanto almeno potrebbe esserla senza Rabelais, padre a Joyce, e specifica: in verità, più che specie, genere. Dagli straricchi cataloghi pantagruelici alle sincopate intitolazioni sui giornali, quante le classi, peraltro comprensibili sotto la voce sommaria del registrare. Schietta nei gelosi diaristi, in Pepys per esempio, o destinata ai lettori, come passim fa D'Annunzio lungo il Notturmo, quanta messe altresì per i calcolatori, parola prevalsa riscoperta entro il letargo vedico. Non è parte di questa nota l'indagine sulle cause, intenzioni e tutto quanto altro riguarda le fortune toccate a tal novità. La mia è una mera precisiva difesa di origini e uso che io ne ho fatto negli ultimi lavoretti. Potrei riassumerla dando un nome proprio al modo o stile, via, cui son pervenuto: battezzare questo una sintassi narrativa, meno approssimativamente che nominale. Dovrebbero ormai essere note le mie idee sul narrare, distinto qual sostanza ed essenza dal raccontar volubili contingenze pietrificantisi passo passo in discontinuità astratte ed immote, mentre l'intento sarebbe di costituirle in fieri, in convenuta azione configuranda. Ogni atto così registrato trasfigura nel coglierlo qual semplice documento inerte, passivo: mostra corde tale finzione. In ciò non incorrono

beninteso (ne è intuitivo il perché) le arti rappresentative e la musica, incorporea. Nel teatro i detti personali, meri frammenti in copioni e pagine o carte assimilabili, manifestano vita a bocca dei personaggi, parimente spiritualizzandosi, donde il connubio congenito fra musica ed espressione verbale. Riconoscere l'irrapresentabilità evidente del raccontare adduce alla narrativa, fatti tra parentesi, o offerti da predicati conglobanti il particolare in contuizioni coscienti. Donde l'indeterminismo, sostanza pura del narrare. Per determinazione intendo non già lo scorcio, ma il suo insufficiente dinamismo espansivo. Certo non dobbiamo partire dal dubbio metodico per scegliere in questa coppia presa a caso: *Love's delights in praises.*/Pronto, chi parla? Ne derivano, simmetricamente distribuite nei tre libri, le sessanta lasse di *Paginette*, *Sinfonia*, *Testamento*. In esse, scevre già di forme verbali troppo definitive, quali i detestabili *piuccheperfetti* e, a mano a mano, i passati, meno storici ma sempre tali, va rimanendo, seppure ben rarefatto, il solo imperfetto, l'unico idoneo a esprimere azioni con minima determinazione: il presente e il futuro non narrano, monologano. Ma le stesse due ultime di *Testamento*, più che lasse, ormai sono pagelle, il verbo vi è scomparso del tutto nei suoi modi finiti. L'indeterminismo narrativo è attuato puro dalle incompatibilità estetiche anzidette. Sorge una sintassi non solo nominale, ma in armonia col narrare: quella cioè che appunto potrebbe esser detta (non è, credo, semplice questione di nomi) una sintassi narrativa. Queste mie righe sono intese esclusivamente, ripeto, a giustificare l'innovazione, per difendermi da ovvie accuse di tecnicismo virtuoso, bizzarrie e simili. Esse non hanno alcuna pretesa dottrinale, che richiederebbe spazio e tempo a me non concessi, sotto l'imperativo di riservare le scarse energie rimastemi più alla fantasia che a discorrerne. Sono pervenuto a questa estrema scrittura non per un programma precostituito, che significherebbe scuola, ma per combinato concorso di spontaneità e logica. Lo so bene, l'accento è troppo succinto, affrettato anzi, con possibilità di contrasti estrinseci. Raccomanderei, come ho già fatto in altre sedi, un riscontro fra lettera e spirito prima di un conclusivo giudizio a *ponentibus*, direbbe san Tomaso, *deum non esse*.

Soprattutto non mi si addebitino atteggiamenti mai avuti, l'Einstellung del personaggio scespiriano: I am Sir Oracle, And when I open my lips let no dog bark! profanabile in: Io sono Ser Oracolo, e quando apro bocca nessuno fiati. Valgano qual saggio concreto, in vivo, di siffatta sintassi i frammenti — cinque — che seguono.

V - PICCOLO ALBERGO

Accorate memorie; ove Serpentina, e lo Spirit of St. Louis. Quelle pareti solitarie in fastigio sull'infrequente via tozza per borghesucci, aliena dal mare, a pena di lassù mavi incondito, onesto limite fatto inimaginevole soglia: troppo lungi poi, cui insonnie, i ritmici fiochi ronfi onda onda contro riva, l'alito effondentivi alghe paranze boccaporti. Perpetuo trascendentale nesso, un irrevocabile fieri di arrivo in arrivo opposte con intrinseche essenze e virtualità trasmutevoli: sol infinitudine di possibili; gli ultimi, sempre metalli e pedanti. Esotici fuscilli a nidificare, mentre innocua per un nit-talope serto casa, infra ben trascelte persiane ancor infallibilmente insistite dopo se tenebrali pur letti nitidi trasvoli, ranocchio infimo o grillo editore. Assurto atto castone indiademarsi di perle, lor forziere ali adunche fino a olocausto. Ed insieme insieme possa estuosa inducendovi pertinace endogene beccate, eccoli nudi zamperosse filine, ad allevamento; febbre spesa, concrescerli ben tenace, esile scrutarne da miope gobbe implumi, inerbanti, or trigone ingombrevoli bande già in tirocinio per gronda nel metronomo pigolio con saltelli. A mensa, difilativi baciabasso, stillare entro le fauci spalancate, acrobatica alto reggendosi, da tuffo, i bocconucci del giorno, baluginanti anellidi prede fulminee, coleotteri malavventurosi, frugili polpe. Poi che sazia famiglia, integri, corretti, romantici ognuno a posto suo in vocalizzi o recitativi, nel benessere vicendevoli affarsi, lei sogguardandoli sì beata, ma prassiagoga austera secondo programma. Avido un saggiare penne ormai

remiganti né timide ancor del vuoto: se disciplinate, pur con prudenza sfidose, prossimo l'ovvio da soffocare in trillo. Oltre, al largo: dabbasso, contro inesperte insidie, sugli alberi traditori, allettevoli prime volte; e scamparla panici cruenti nel mai indulto rifugio. Non che nebulosa a spire logaritmiche rosso viaggiata in eterno allontanamento, qui tal suffusca figura inverso dilatando ombratile sull'orizzonte aggrandirsi: dianzi pura forma foriera d'uragano, via via tutto stormi un passo levante ognora consanguinei crociati. Sola rimasta chi incapace a seguirli — immemori di lei, non già circa il là ove ritornare — in sfacelo il cavo fra le stecche rugose: allento l'or incolto viluppo, così dedalea compagine arduo estrutta nel quando, con andrivieni e affanni infiniti, indi assuntavisi immobilmente da chioccia, intrepida qual mantide sotto il tasto di una manina, ivi attendere arsa; allo scoccio, sdutta retrorso sul margine, or astante impartecipe tutta affisa onde, capolino per capolino, mercè eroici recidivi attacchi dai franti conando gusci in esistenziale processo la nidata, albeggi sul petto gentilizi scudi fenicei. A ultime svolazzanti paglie orba sperdersi nell'inferiore folto, ascostavi per notte sollecita: che, come mai, così buia, sempre, dal firmamento?

VI - SCAMPAGNATA

Il tempo setticlavio, unte carte all'erba ventate, colonizzande; scapaccioni, ripicchi, nasconderelli, nuore mussitanti. Verter bacchiche autologie: circa lo scrivere senza mai daccapo o, perché? In replica l'interlocutore e, usarne, a qual pro? Superfluo oggidì perfino versificare: niente più che visiva enfasi, con queste declamate impari, autonome, gregoriane; poesia, racchiu-savi, instando oltre paragrafi illegittimi ormai. Soppressili come, a libero occhio da svio, semplice la vista dianzi biope, emergere ella forma propria, in dissolvimento una grafica di apparenza. Caviare to the general. I fremiti pregustevoli — quali in scocco occhiellino scioltoci da irresistibili dita — nel

primo cavalcare, passi superbi, contermini volontà; a claustrofilie su un panfilo, o risorto l'aprigo, dopo angosciosa lì lì ottenebre galleria. Bosco prodigo d'irte castagne, laddove altri gli estivi ospizi balneari, tutti tavole rimbombose, alto pavesati, audaci su palafitte, Delizia, Risorgimento, di moresche inscrutabili gelosie, dentrovi buio angusto, l'esigua panca, nudità sospettose alacri tastoni, poi tratta botola gli scalini aspri rozzi invasi giù giù per infida goraia da flutti raddensi verdi, opachi, esalarne vivido accosto salmastro: marea sibilla. E lambirli retrogradando pie' debole, amicarvi; insocievoli. Atomo brivido, via, pneumatici, a sersei modani squassi, guizzi sotto propinque chiglie onde offerto ai rustici ballatoi scarso pescatello. Aggrinziti ritorni. Presto da smontare ogni che, asse per asse, cunei palchi soppalchi, renderli ai quartieri d'inverno, scuole riaperte, i compagni, il tavolinetto contro vetri tremuli e lacrimanti, raccogliersi freschi a studio, paralogizzando intorno gli astuti verbi sempre mai in polacca aporia, non senza periodiche sguardatelle rimpetto sperata apparizione: rara, instabile, sol riflessa dalla specchio, e fugace. O infruttuose prove di rincontrarla, su giù ogni dove, alla musica in piazza, fermo richiamo quell'incipit popolare, concitato, precipitoso dall'arsi, suggestivo parole vuote, un, quasi, mercoledì, mercoledì, mercoledì, Biagina. Seduti prossimi nel piccolo pianerottolo solitario leggerle a barlume Jaufre Rudel, queste cose, satura la capigliatura guglielmeggia di acqua chinina. Possibili, in una verità levante, minute scorie false, piano da risolversi lungo l'arco poi, particelle di particelle, o invaderla sempre più, talché, secondo il quanto, per ultimo snaturanda persane essenza, al tramonto neutra con reciproca distruzione. Tema lontano, in tiro indiretto non che stecca ben ingessata a biliardo; pur cortesemente accolto da orafe orecchie e non persuaso sospiro. Qual ars amandi facile miglior messe, senz'altro; debito fine però il vero: perpetuarne allontanamento le rimembranze, finché donde l'innesto, oramai un puntino, inesprimibile lo stupore. Già sera. A fanali aurei desti, ingombre pendici e via dal flusso, che disagevole riarrivare case.

XIII - BAGATTELLA

Non il gallo araldo, bensì l'inascoltato monotono singhiozzare di oppresse tortore. Attesa dai portantini, un commiato fioco e invisibile; come diventata forse quei lustri, soavissima già tempo, or fatta ricordo. Per le ripide scale appena calata giù rattenta, in inconsutile arduo telo, indotta dabbasso nell'infornanda lettiga ad occulto viaggio fra mugghi battistrada. O tarde possibilità meravigliose di raggiungerla se remota pur appresentata, dacché torbide ormai le rotule, illiberale occhio, oltre fantasmagorici immaginativi conserti, determinabile tutta sotto archi, volte ingenti, per corsie, anditi, attornole provvide creature biancovestite, idoneo scorgendo a pie' lettuccio che titolo, e la spezzata eloquente; resosi luce il pensiero, a letta oltre laberintei fumidi cannelli, comeché elettriche, precettive sentenze esatte da efferrata secespita. Il transito indi atterrita incontro cruento desco: e depostavi, offerta ad imbavagliati convivì, ridiventare piccinina di scoletta, uno cinque, sei. Ahimè. Aliquid quo maius nihil cogitari qui tu astretto fra gretole inestricabili, tal un giocoliere agguantante via via il terzo caduco avorio a vicenda espulsi di palma in palma nell'aria i precessi due, ecco per alterni atti ed aspetti e detti rivolgere turbinoso proprie amare certezze, fervide speranze, inattendibili disinganni. Ma dolce sullo stento dissimulato travaglio l'apparita filiale, ancor se ben altri dalle treccine feacie i canuti cerfogli, smunte le fattezze a narrare, sguardo sottratto, dimessa, in rassegnazione. Dell'assente il martirio, qua contrapposto uno appetto incorporeo, entrambe le persone ignorantisi pur a te simultaneamente concesse, qual da poggio occulte contrade. Infelicità mai sempre commisurabili per scala reale senza fondo o potere scarto fra equivalenze perfette onde, ritroso al vedo, fiori picche quadri sepolti. Ed intanto casa dal fugace ritorno, come per fata, avvivarsi intera in effimero assetto al tocco delle preste manine attuose recitanti stogliendo. Liso ogni che spolverato. L'ora con inane rincorrere volto a irraggiungibili allora, non che alterni giorno da notte. Asperrima dipartita verso altro debito, innanzi svolta estremi saluti. Indi, solo. Solo. In tossite

orazioni a cottimo, ricorrenti consulti su patologie, mal digeste siccome incontro capoverso legale alcun inesperto disintendendone l'insita metafisica privilegio degli avvocati. Or novella tela ricondursi impalpabilmente sul terso velandovi lucentezze crepe spareggi da vicaria per almanacco. Ognor greve l'ebano sul massello numerativo, animarne compagine soneria impellente, protendervisi che destra esitabonda, se non se ad insolito dispaccio. La redi-viva. Mo reduce entro suoi inaccessibili spalti, fievole, ancor vacilla; e convalescenza, in terrazzo, sul grembo gomitolì agoraio, trascorrerla ricamando, arpeggiose dita, non le braccia, raffigurabile almeno. Oh rivederla una volta una volta solo, a distanza; quanta in balletti pompadùr, da scernerle i tre nèi sul collo, iridi sì bionde, la ruga lì per lì nel corrucchio. Orbene, che mai una vista; e pari col respiro. Di patteggio in patteggio, ultimo residuo. Pure, scandalo. Quasi gli incommensurabili ai pitagorici, le celate loro diagonali dissipative a sovvolgere ogni matematica essenza, fulcro alato dell'universo: altrimenti nulla rimanendone più che semplice calco non un Prater nelle troppe miriadi, tutte fuoco e calcina.

XIV - L'UOMO DAL BERRETTINO BIANCO

Due talpe scavanti allato paralleli trafori nel gran profondo sottesso carreggiata flussuosa, insolito lume via via orientandole fugatore famelici topi, crudo a trafisse disonnate farfalle incole ove acque sotterranee, ed incontro l'io di innumerevoli tacche, i cento filosofici talleri. Entro l'abitato imminente, un'ora tranquilla calda; fuori adulti, rifatte stanze, in riposo donne, ozio profittevole per fanciullesco lustrare aditi proibiti, ma cigolo alcun uscio: da schiusa gialla tastiera cisolfaut fioco, e arcano esalo magnolia. Alla sonanza, crepito avvisatore, spruzzi d'intonaco grandinanti; sul canto una fessura longitudinale farsi nero corallo. Altre pur congeneri nelle case

vicine. Or già capannelli discosti contemplativi di rincontro a contigue nuove facciate screpolanti, donde fieri inquilini per davanzali o ringhiere non che offerendosi disinvolti, e in arrivo gendarmi. Giuntone tempo, il potere pubblico, accolto sulla via da scritta appesavi traversone con — rosso a campo celeste — AVE CAESAR, MORITURI TE SALUTANT, sedie per villeggiatura là innanzi, fornitele, duplice schiera, il condenne emporio casalingo, flessibili argentei amplificatori vocali: quivis e populo concionarvi inintelligibile; poi levatosi chi di ragione, calettati, silenzio ascolto rianimo. Providence atte a placidamente dormirsene, quartiere sbarrato, sgomberande ivi le dimore in pericolo poche migliaia di anime, favorevole per accamparsi altrove lo scorcio estivo ancor mite; eleggersi item quattro commissioni eziologiche, referendarie accordo raggiunto: una aristotelica, altra quantica, terza di neoplatonici, quarta la Boutroux. E intanto, lasciar fare a Natura i suoi assettamenti. Primi atti anonimi di concreta operosità (ricalcitranti ognora sfrattandi), apparse. O turchine verdi ocre al suolo, ombelico plumbee capocchie siccome confitti chiodi e tratti tangenziali qua là, parecchie dinanzi mostre tutte scampli per fine stagione, sacrifici ribassi, venite adoremus. E solitario, appresso traendosi un treppiede ottico, senza dar negli occhi adattarlo in giro, presso i segni, assorto simplicio dal berrettino bianco. Dove specole, prima o poi, gran puntelli: ubi ubi mai sostati essi affondo, forse con l'arte del barone tedesco; ivi ogni abitante, uscendo, come per nassa capovolta respinto al ritorno da guardia aguata nell'androne sedendo, gazzetta in grembo, sottano impalcatura cariatide d'alto incumbentegli contro le obliterate vitree marche filateliche. Biffa dopo biffa assolti l'ometto suoi traguardi esoterici, altre supplici travi addosso muraglia periclitante, indi fafner inusto fumido strepitoso nel salvatore intervento ben incatenandola non quasi propensa a andarsene; e di nuovo in nuovo, come da semantica. Onde, inferitovi nesso, invidi i mercanti poi senza traffici, tal colitico proprietario esiliatogli debitore alcun pigionale, breve, ogni vittima nella tribolazione, avuti quel tizio causativo di loro danni, e mai più comparsa trascurabile, propiziarselo gareggiosi con allettamenti e abili commendatizie, marciando bene assai parte contro parte.

Avviata l'investitura, fertili accreditande virtù di nocchiero e sesta ecco disciplinare le cose, esse adeguarvisi; propulsore, non specchio, il numero: colpa disobbedirgli, annullarla opposti prodigi. Nottetempo enorme furi-bondo isabella, spuma e criniera sanguigni trapassando riverberi, ruere fra gli alberi dislogati circa quel cammino deserto; corresponsali di nitriti sprizzare fiammelle i muri.

XV - O DOLCE LEGNO

in privilegiata esistenza indomito contro insidie a germoglio radica foglioline, assetando, ancora nel fracido, sotto rosura, e se oppresso, o guasto, distrattine coltelli titirei, capre, saette, albero senz'altra sorte, ceduo, ingenerativo, sol ricco di cicatrici. Discostivi uccelli, in scanso la lucertola: bosco retrorso all'inaridire da presso. Tribolati stuoli concorrenti ascoltando avidi mai sempre inopinabile verbo, appena inteso legge eterna; poi accolti in giro, non che accegge, pane azzimo cibo sospeso, interrogativi chi tu? Amare nemici. Pur meccanica una giustizia di qua. Lode al prevaricatore furbo. Nel pergere accalcati dattorno, limpida effondendosi l'aramaica favella oltre plaga, eminente spesso, più o meno lungi, come agile campanile esso fusto in crescita: l'occhiola scure ben prossima a reciderlo.

POESIE

di

Guido Ceronetti

POESIE, 37

*Questa cosa che attrista, dentro il corpo
Adorata, e vergogna di ciascuno
(La tua essenza nascosta è un lazzaretto
Una faccia rinchiusa di colpita)
La piaga sordida dell'io umano,
Tanto gravi voragini in un solo
Scarso e la solitudine di un nome,
Ricorderai che ti ha tenuto in pugno?*

*Il grande orrore della faccia umana
È questa faccia dentro conficcata
Che con la vita orribile si bacia;
L'ulcera lamentosa e sconosciuta
Nei corpi i cieli della tenerezza
Incide e slabra, un rigagnolo stinto
Sulla notte dell'anima avvilita
Testa le luci sacrificate*

*Ricorderai com'era stretto il cuore?
In un'arida gola naufragata
Dall'alto era gettata una misura
Di chiaro e crudelmente si rompeva
Sul fondo che non vedono occhi umani,
E piangerai sul tuo feroce grumo
Quando avrai tra le dita la strettura
Che è stato, ombra di un'ombra senza cosa?*

FRAMMENTO

*E sai tu dove, carezza, fede
Tra infinite cadute ancora viva,
E sopra quali inferni e buie cose
Carezza umana scendi, lebbrosa
Carne a pulire, tu valorosa?*

L'APPARTAMENTO

I

*Cose patite inalienabilmente
La memoria non sia ruga nel vento
A tracciarle, per musica dolente
Entri la punta nel grande lamento*

*In decomposti avvicendamenti
Notturni (un incubo tra i più pazienti)
Sempre ritorna quell' Appartamento*

*Estrarne il giorno dopo qualche rosa
Potessi prima che ritorni ancora
La notte animalmente a incappucciarmi,
La sua liscia parentesi infruttuosa
Mettere in credi, nudità e verdetti,
Tendere alla sua attesa insoddisfatta,
Scrutare la sua nascita fangosa*

*Non trovo niente. I polsi nei bavagli
Dei chiusi interni evasi e sguinzagliati,
L'anima scoperchiata si ritrova
La lingua persa sui muri cambiati*

*E vanno per le palpebre sforzate
Le implacabili stanze contagiate
Quasi madri irrisolte e le sorelle
Raccolte in moltitudini curvate,
I nutrimenti smorti riafferrati,
Le raspate finestre spopolate*

*E allibiresti con marchio vivente
Fissarsi in faccia così cocenti
Soffocazioni e denudamenti,
Le spente solitudini ineffate
Cere di obliqui fraintendimenti
Aprirti un buio da annaspamenti*

2

*Tutta nel vivo della sua morte
L'alga inghiottita è più che mai buttata
E ributtata sopra quelle stanze*

*Tra cui langue il suo arco di sbattuta,
E da un torpore guarda d'inferrata
Dove cerchi con mani spenzolanti
L'immobile certezza lacerata*

*Di lei la cena che è consumata
Nelle ore notturne più colmate
È così piena che non c'è salvezza:
Vedi che cosa un amore invecchiato
Così invecchiato che non ha più inizio
Diventi nel suo oggetto sprofondato*

*Sulle foglie dei roghi della morte
Dov'era il suo respiro smateriato,
Io caddi da misteri femminili
Sorpresi a torto, con i fumi presi
Come anelli alle braccia, interrogato
Da lei ansiosamente se le avute
Carezze un grande tutto erano state,
E attorcigliato e quasi morente*

*Del puerile fissarsi in altri corpi
Con i suoi vuoti alveoli la spelonca
Si apriva e il suono di un'arma lenta
Percuoteva le stanze spaventate;
La poltiglia di lava e di saliva
Che la chiudeva si è arrampicata
Su mani e schiene male illuminate
Per fame cieca di pene ignote,
E su una sedia ciondola rimasta
Quella innocente su nominata
Padrona del suo campo, finalmente*

*Con la piena indecenza della vita
 Cresciuta troppo, ai fedeli di allora
 La verità si è accesa dell'aspetto,
 E un occhio spesso e malauguroso
 Si applica al vissuto perché muoia,
 Ma è una dura materia le sparite
 Cose che tocca il suo male ingrossato*

*Era bene coperto quando c'ero
 Solo adesso che tutto si è impietrato
 Il maleficio è emerso nella luce
 Di dentro e si è allungato e si è ingrandito
 E il suo bastone di randagio cieco
 Rompe i vetri e le porte e s'introduce
 E punta alla sua vittima stupita
 Nel cuore di uno specchio senza luce*

*Dai balconi un odore di massacro
 E nei deserti della cucina
 Mani e astuzie di pavido a sottrarsi
 E una materna onda senza voce
 A cui non pesa il peso di qualcuno,
 A un salto appena dalla paura
 Le guida pronta dal suo disfarsi*

*Perché restassi là dopo più fossi
 Saltati e giri verso l'ombra
 Compiuti è languidezza cerebrale
 Contraria al moto, di un punto adoratrice*

*Insensata, che tutto conduce
Sui passi di un oracolo perduto
Con poca luce a rassomigliarsi*

*Un alvo pettinato e decoroso
È questo Appartamento silenzioso,
Lettera che rispunta dalla buca
Con scatto di coltello e di linguata,
Un cranio mai tastato da Lombroso,
Un genio nella carne sostanzioso*

*Si allarga e si restringe a fisarmonica
Sprigionando le facce come schiuma
Di musica vinosa disperata —
Facce che sbatte come una follonica
E si rimangia come un'infornata,
E io gridando chiudo porte e porte
Che senza grido scardina la Morte.*

DISCORSO DIRETTO SULLA CRITICA

di

Giorgio Bárberi Squarotti

L'antica polemica contro la critica come « genere » è sempre sostanzialmente mossa dalla contestazione del carattere di impotenza che il far critica si porterebbe addosso: l'impossibilità del critico di far arte per sé, di accrescere col nuovo della propria invenzione e scrittura la quantità e la qualità di strutture poetiche esistenti, da cui deriverebbe la necessità (che è sempre frutto di rovello, quindi febbrile, contorta, oscura) di servirsi delle opere già composte per operarvi sopra la propria scelta, e, successivamente, la dissezione, l'indagine, l'anatomia, la scomposizione, la partecipazione, l'entusiasmo, la distruzione, la rovina, l'esperienza, il sacrificio, la morte o l'elogio; cioè per compiere proprio quelle fondamentali e archetipiche operazioni che l'arte attua sopra la vita. L'atto del far critica sarebbe, insomma, il frutto della forzata rinuncia all'atto di fare arte, cioè rappresenterebbe, in un certo senso, la conseguenza dell'impotenza dell'invenzione di nuove opere letterarie, e, in questa prospettiva, un'esaltazione all'estremo dell'imitazione, portata a tale grado di fedeltà da toccare la mimesi assoluta, se è vero che il critico rimane necessariamente e fedelmente attaccato in ogni modo e sempre al testo già scritto che egli si è scelto come spazio e motivazione e origine per le proprie operazioni. In un altro senso, costituisce pure il segno supremo dell'allontanamento dalla vita, costituisce la confessione del maggior timore di affrontare l'oggetto immediato e bruciante dell'esperienza per tradurlo nell'ipotesi e nel modello

alternativo costituito dall'opera artistica, onde il critico avverte il bisogno di porsi in una dimensione seconda rispetto alla vita, chiede uno schermo imponente e insuperabile che già abbia trasformato in un'alterità totale il fatto vitale: lo schermo formato, appunto, dal testo.

Il critico, in sostanza, accetterebbe di non avere relazioni dirette con la vita, scegliendo, invece, quell'altra parte della realtà che è rappresentata dall'invenzione artistica: scimmia seduta sulla spalla del poeta, ne imiterebbe (non senza una voluta, ironica, fredda caricatura) i sospiri patetici e gli inni tirtaici, le smorfie estatiche e i pianti amorosi, la gravità degli ammonimenti e le canute saggezze, le fedeli popolazioni di mostri che nascono dai sogni della ragione e le profetiche massime, ne recita, cioè, tutti i gesti e le invenzioni verbali, mostrandone così con evidenza, da un lato, la condizione riflessa, diversa, non fenomenica, non storica, non documentaria, non attuale, il carattere, cioè, di non verificabilità realistica di tutto ciò che il poeta dichiara, fino al grottesco sottolineando l'iato dell'arte dalla ragionevolezza del buon senso e delle verifiche obiettive, del modo di esistenza normale, delle attività consuete, la non fruibilità come prodotto e « cosa »; mentre, dall'altro lato, significa la propria condizione di mancanza di autonomia e di iniziativa, la dipendenza dalla voce d'altri, dall'altrui operazione, inventiva dell'alternativa (che l'arte è) alla vita e alla storia, la situazione, che gli è propria, di sperimentatore di ciò che è al di là dell'esperienza vitale, in un'altra dimensione, di osservatore e recitatore e ripetitore di ciò che non è esistenza, ma alterità rispetto all'esistenza.

Se si toglie ogni intenzione negativa e polemica nei confronti dell'atto critico, l'indicazione, fondamentalmente, può costituire il punto di partenza per una risposta alla domanda intorno a ciò che significhi fare critica: è, in sostanza, un'operazione sostitutiva del fare poesia, che si origina intorno a un'impossibilità, che è anche una scelta, di compiere l'atto tipico dell'azione poetica, rappresentato dalla fondazione dell'alternativa alla vita con lo scopo di risolvere così della vita le contraddizioni, gli ostacoli, le impraticabilità, le negazioni, entro uno spazio che è per natura, geneticamente, diverso rispetto alla vita, e appare aperto, quindi, a tutte le sperimentazioni e le ipotesi, cioè

a quell'arco indefinito della « possibilità » che, come dominio dell'arte, è la sostituzione totale del dato, del fenomeno, della storia. La critica, insomma, ammette in prima istanza l'impossibilità (da cui nasce) di inventare l'altra dimensione o realtà, alternativa rispetto a quella che è oggetto della scienza e della storia: e, correlativamente, significa l'accettazione della compensazione che è costituita dalla scelta di predicare intorno a quell'altra realtà, possibile o ipotetica o profetica, che è rappresentata dall'arte, cioè decide per l'impegno conoscitivo e inventivo intorno non alla vita ma alle ipotesi alternative rispetto al dato della vita, discute delle possibilità, delle utopie, delle profezie, dei modelli mondani che l'arte di volta in volta le offre.

Il critico opera, quindi, allo stesso modo dell'artista, ma partendo da un punto ben diverso: non, cioè, dalla contraddizione o dallo scontro o dall'inevasa domanda della vita, ma da quello stato o condizione dell'opera d'arte di essere possibilità o ipotesi o modello profetico parallelo alla vita. Coscientemente, lo spazio in cui opera è l'artificio, che è l'arte: di qui il carattere sempre un poco troppo teso, vibrato, acre, maligno dell'operazione critica, che ha condotto a così lunghe esercitazioni o proteste polemiche da parte degli artisti accusanti i critici di impotente violenza contro l'opera d'arte, ma che sarà piuttosto da verificare come esito inevitabile di un'operazione che si svolge costantemente come confronto e dichiarazione sopra modelli possibili di azione o di sentimento o di comportamento o di pensiero o di contemplazione, ecc., sopra ipotesi di fruizioni patetiche, di domini della natura, di potere sugli uomini, sopra raggiere indefinitamente ampie di utopie, di ordini e rapporti, cioè interamente negli spazi astratti e lucidi dell'intelletto, senza conforto o commozione nell'illusione (sempre ricorrente nel grado primario d'invenzione che è l'arte) dell'affettuosa denominazione dell'oggetto, del sentimento, del successo.

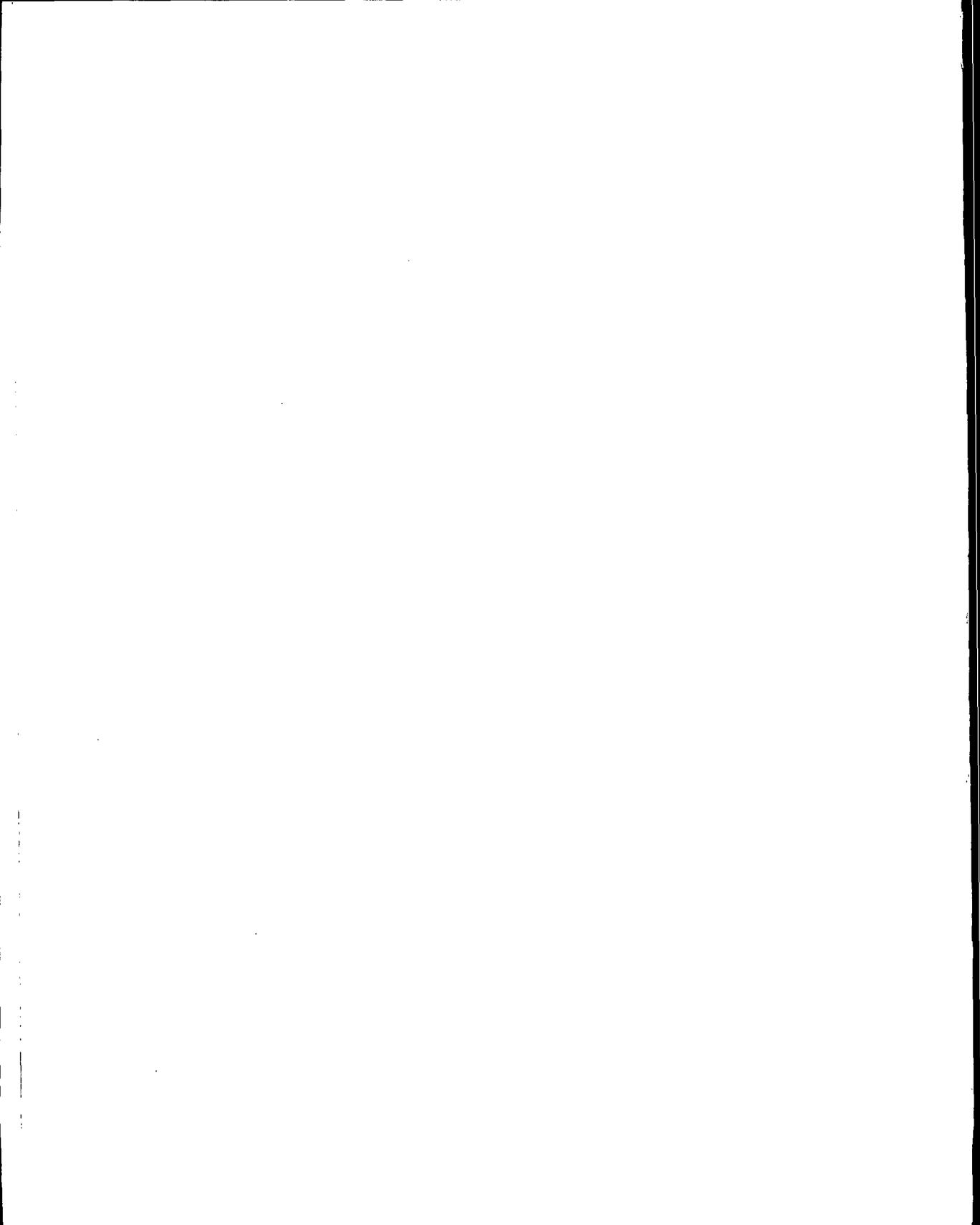
Quando non si dia al termine « giudizio » il significato restrittivo di « giudizio di valore », la critica, definendo la propria operazione nei termini del giudicare, si serve di una metafora abbastanza efficace e fedele: nel senso, almeno, che definisce così il carattere agonistico dell'operazione critica nei confronti della dimensione o prospettiva o somma di possibilità che l'arte

pone, in quanto nell'atto del giudizio il critico in misura più o meno ampia contesta il modello mondano offerto nell'opera, ovvero ne definisce la propria interpretazione ossia traduzione nei termini di esplorazione e di progetto, nello stesso tempo, come è naturale, significando, per l'evidenza stessa del procedimento, la possibilità maggiore, minore, minima, inesistente di ulteriore elaborazione e indagine dello spazio di invenzioni fondato dall'artista (che è, poi, la possibilità stessa di fare critica: la scelta delle opere su cui si esercita la critica è problema che trova proprio qui la soluzione, senza che per nulla sia necessario ricorrere a tavole di valori, comunque queste siano compilate: lirici, patetici, storici, politici, psicologici, sociologici, verbali, ecc.; lo svolgersi delle operazioni critiche su una determinata opera significa con evidenza che essa ha costituito un modello mondano disposto alla successiva esplorazione e progettazione, quale, nella sua dimensione seconda, compie il critico, cioè l'opera si riconosce come ipotesi o possibilità di ordinamento alternativo delle cose rispetto alla vita e alla storia e alla scienza proprio in quanto è ulteriormente predicabile da parte del critico). In questo senso, il giudizio significa fundamentalmente la lotta con l'opera, allo stesso modo che l'opera si attua accettando il pieno agonismo con le regole della vita (e della storia, della scienza, ecc.), fino a capovolgerle, negarle, renderle impronunciabili, deformarle, ucciderle (e in questo senso è vero che l'arte è più prossima a quello che, fenomenicamente, si definisce «morte» che alla vita, ma solo se in questo modo si vuole sottolineare la diversità radicale fra la realtà che l'arte costituisce e la realtà del fenomeno, della storia, della vita).

Certo c'è, fra chi fa critica, sempre in agguato l'illusione che il compito della propria operazione sia di riportare gli oggetti e i gesti dell'arte alla vita, di chiudere, cioè, il cerchio, arrestando l'avventura delle invenzioni, per porre i segnali della realtà fenomenica, storica, scientifica sui segni dell'arte, onde definire rapporti, determinare riferimenti quanto più è possibile precisi e concreti, e significare con evidenza il carattere di rispecchiamento o imitazione o rivelazione o collaborazione alla vita. È, insieme, l'esito di un timore sacro dell'avventura al di fuori dei termini del conosciuto, o, meglio, oltre le norme che reggono con saldezza di riferimenti, di passaggi e relazioni concettuali,

Claude Monet: *La cattedrale di Rouen in pieno sole* (1894)





di verisimiglianza (che è poi la regola a cui si è ridotta la richiesta di « realismo » per l'arte: ma interpretando l'antico concetto rinascimentale in senso estremamente riduttivo, come confronto con gli schemi accettabili da un codice di comportamenti limitato secondo la romantica e borghese e positivista possibilità di verifica oggettiva), un'interpretazione e una strutturazione della vita secondo non la categoria del possibile, ma quella del già accaduto, per trarne la misura rassicurante e pacificante di ogni modello e rispecchiamento artistico e critico. Se l'operazione critica significa riportare alla vita (alla storia) l'arte che è nata come alternativa alla vita (alla storia), essa intende mostrare, allora, nella sostanza la precarietà di tale tensione dell'arte, il carattere illusorio, che va demistificato.

Mai tanto come di questi tempi si sente parlare di necessità di dissacrazione per l'arte: che è affermazione corretta nel momento in cui con essa si sostiene il carattere non privilegiato dell'arte nei confronti degli altri modi di conoscenza, ma diviene equivoca quando è condotta a significare invece una sorta di riduzione o diminuzione o corrosione o demolizione dell'arte, cioè una risoluzione di essa a un grado subalterno o inferiore, in attesa dell'abolizione o della cancellazione dalle attività ammesse dalle gerarchie di valori dell'utilità, che è sempre di tipo economico nella società borghese anche quando l'utilità è proclamata in nome di qualche rivoluzione. Si giunge così a una doppia *impasse*: da un lato accade di trovare demistificazione e dissacrazione della sublimità dell'arte come chiavi per sciogliere l'inno o la condanna, cioè come formule del solito codice del giudizio di valore (e in questa prospettiva è possibile scrivere un'intera storia della letteratura contemporanea o raccogliere un'antologia dell'Ottocento o del Novecento poetico); dall'altro, si ripresenta la maschera sempre un poco repellente della mistica dell'azione, che corrisponde perfettamente al tipico mito capitalista del successo immediato e dell'utilità da ricavare subito dall'attività compiuta, fino, appunto, a celebrare l'azione in sé, che esprime valore per il solo fatto che si agisce, a cui corrisponde l'atto critico come ricerca della funzione immediata del testo, assunto a termine di un'esercitazione da Grande Accusatore del Tribunale del Terrore oppure manipolato per farlo inneggiare agli dei o per farlo maledire

ai nemici del momento. In altre parole, non accade forse di leggere di continuo esercizi intorno alla rappresentazione delle contraddizioni borghesi in questa o quell'opera, oppure *cabiers de doléances* sopra il carattere borghese dell'arte?

Il critico, insomma, si pone allora come un mediatore o un traduttore: cioè, prende alla lettera tutto ciò che l'arte significa, negandone ogni carattere metaforico o allegorico, e, servendosi del vocabolario offertogli dagli schemi interpretativi della storia, lo traduce parola per parola, nel migliore dei casi, nei termini della vita; nel peggiore, invece, nei termini di qualche altra forma di conoscenza, esterna ed estranea, come la storia. In questo modo, esercita in primo luogo una delle funzioni fondamentali che la società (soprattutto quella borghese) ha sempre demandato al critico: la demolizione dell'arte come fatto non commisurabile con la gerarchia di significati e di esempi etico-axiologici della società stessa, l'operazione con cui si rende innocua ogni carica di contestazione e di sollecitazione dell'opera d'arte in quanto è proposta di un'alternativa a ciò che fenomenicamente e storicamente esiste, alle misure della ragionevolezza e della comprensibilità. Si badi bene: ciò è vero anche per il testo più facile per la comprensione filologica; l'alterità e la diversità dell'opera d'arte non consistono nell'estraneità « storica » a determinati schemi mentali, concettuali, etici, sociali, ecc. (o, meglio, fatti di questo genere possono darsi, ma solo occasionalmente: si pensi alla letteratura fantastica, a quella pornografica, ai mistici, alle avanguardie novecentesche), ma nell'estraneità genetica, per cui l'affermazione o la denominazione nel testo letterario non è assolutamente verificabile nell'oggettività della vita e del reale fenomenico, e lo stesso linguaggio non è univoco, altro essendo la parola che segna direttamente l'oggetto, altro la parola che è parte di un sistema « inventato » di rapporti e di significati, e solo all'interno di questo sistema appare comprensibile e definibile e verificabile: l'albero di un testo letterario non è lo stesso termine che designa l'albero del viale o che entra nella conversazione su questo o quell'albero particolare o è un elemento, che so, in uno studio di urbanistica o in un trattato scientifico.

Il critico rende innocua l'arte, dichiarando attraverso forme più o meno pedanti di equazione che ciò che nell'arte è detto è, in fondo, esattamente

uguale a ciò che si incontra nella comune esperienza umana, nella vita, e i significati sono senza scarto quelli della storia: tutti i conti di equivalenza ritornano perfettamente, e si può così suggerire che l'arte è un'operazione fondamentalmente decorativa e aggiuntiva, di cui si può fare in ultima analisi a meno, quando si abbia pieno dominio della vita (dell'azione) o della storia (la dialettica, la struttura economica, ecc.). Rientra nell'ideologia del critico di questo tipo, ad esempio, il concetto di spontaneità e di naturalezza, che vuol significare la rispondenza piena dell'arte alla vita (alla « natura »): è così possibile tagliare via in un colpo solo tutta una larghissima parte dell'arte sotto l'accusa di artificio, che comporta immediatamente una connotazione di carattere penale, di esclusione, di negatività (e, in questo modo, l'ideologia di un'arte « semplice », agevole, innocua anzitutto per assenza di complicazioni o mediazioni nella rappresentazione immediata della vita, cioè di una problematicità capace di provocare lo *shock* della diversità, e determinare nel lettore il dubbio che il dato naturale non sia proprio l'unico a cui ci si debba affidare per la lettura e la conoscenza del reale, è opportunamente persuasa).

Le tavole di equivalenza dell'arte con la storia conducono, per parte loro, alla pura tautologia storicistica, che pretende di definire i caratteri di storicità del testo in base al catalogo dei caratteri distintivi del particolare momento storico, ricavati necessariamente dalla testimonianza del testo stesso. È chiaro che una critica del genere non potrà mai avere sorprese sgradevoli o inquietanti: l'enorme sapienza dei fatti storici potrà sempre essere utilizzata a far dire al testo quello che necessariamente e inevitabilmente non può non dire (e se proprio non è possibile imporgli la dichiarazione storica, sono sempre possibili l'accusa, l'espunzione in nome dell'estraneità alla storia, dell'evasività, della mancanza di impegno, ecc.), costituendo parte della propria dichiarazione anagrafica: luogo e data di pubblicazione, data di composizione, ecc. Per rassicurarsi e per rassicurare il lettore che nell'opera non c'è nulla che non sia già perfettamente noto e dominato attraverso la ferma nozione della storia (peggio accade, come è naturale, quando interviene quella suprema forma di certificazione e di consolazione delle magnifiche sorti che è la dialettica), il critico può farsi forte dei dati anagrafici, delle allusioni contenute

nel testo, prescindendo tranquillamente dalla sistemazione di quelle allusioni nel sistema significante e dando loro l'univoca interpretazione dello storico, non l'ambigua e artificata interpretazione che l'arte pretende, e tagliando via tutte le altre modalità del testo, che tutt'al più possono essere recuperate per una descrizione della « vita » accanto alla « storia »; oppure può, con perfetta disinvoltura, adattare l'assenza di allusioni a conferma del proprio riferimento del testo alla storia. In ogni caso, per aggancio che l'opera ammetta o per negazione che presenti, la risoluzione dell'arte nelle categorie della storia è agevolmente compiuta: il sistema dei segni e dei significati dell'arte è totalmente annullato nella sovrapposizione del sistema di segni e di significati della storia.

Del resto, operando in questo modo, il critico risponde a una delle grandi richieste della cultura moderna: quella di trovare forme di assicurazione e di conforto, nella sostanziale assenza della certezza assoluta e nella progressiva limitazione della funzione esercitata dalla religione, che è, appunto, la forma di attività eminentemente e istituzionalmente deputata alla consolazione del vivere. Lo storicismo tende a costituire nel passato esempi di perfetta chiarezza di svolgimenti delle vicende umane: annulla nelle opere la contraddizione, il dubbio, la ventura, l'ipotesicità, la possibilità, e riverbera, al posto delle incertezze, la luminosità degli eventi conosciuti, dei fenomeni storico-sociali perfettamente dominati dalla storiografia. Cancella ciò che non è comprensibile o commisurabile con gli schemi storici, ciò che ne esce per « assurdità » logica o storiografica, e vi pone al posto il meccanismo esattamente funzionante delle cause e degli effetti, delle tesi, delle antitesi e delle sintesi. Esemplifica la tranquillità e il conforto di una storia che si è *sempre* svolta secondo gli schemi stabiliti: quindi suggerisce che non c'è ragione perché oggi avvenga altrimenti, e perché le inquietudini dell'arte contemporanea siano segno di un disordine delle necessità e delle previsioni, dei calcoli e della dialettica. La sua operazione è assolutamente restaurativa: e giunge fino a raccontare il passato, cioè a catalogare storicisticamente le opere del passato, senza preoccuparsi minimamente della natura di queste opere stesse, aggiungendo o togliendo loro sezioni, parti, nozioni, dati, situazioni, signi-

ficati e capovolgendo il sistema dei rapporti interni che le reggono, purché la narrazione coincida perfettamente con lo schema già noto dal sicuro deposito di nozioni della storia.

In questo modo, il critico esercita una potentissima funzione consolatrice: se tutti i conti tornano nel passato anche per le più inquietanti, straordinarie, eccezionali opere d'arte, le quali, in realtà, possono ottimamente essere inserite nel meccanismo dell'affabulazione storicistica (o storica senz'altro), anche se a prima vista può sembrare che così non sia, allora non c'è assolutamente da preoccuparsi per le opere contemporanee che proponano un'alternativa allo stato delle cose, che si offrano come profezia o apocalissi o utopia, tutto è esattamente esplicabile con la struttura economica o con gli eventi della storia, tutto è regolare e tranquillo, le magnifiche sorti proseguono inconcuse e imperturbate, e il critico può tranquillamente negare, sulla scorta della pacifica corrispondenza dei dati del passato, ogni contraddizione, ogni lacerazione, ogni ferita non chiusa. Il riferimento alla storia, insomma, è, in ultima analisi, la risposta a un'istanza religiosa per l'arte: l'arte come consolazione. Ma l'arte non è affatto religione, non conforta per nulla, e allora è necessario mistificarla fin tanto che sia resa innocua e, al tempo stesso, offra un esempio di perfetto funzionamento delle categorie storiografiche, onde queste categorie possano essere dichiarate per clamorosa evidenza valide e indubitabili anche per l'oggi.

Il critico storicista non vuole la smentita, il rischio, la contraddittorietà, il dubbio: il fantasma che lo guida è quello della coerenza, della non contraddizione, della perfetta rispondenza, dell'univocità, come « valori ». È, quindi, disposto perfino a intervenire nelle opere del passato, trasformandole e variandole, purché sia salvo il principio della corrispondenza pacifica alle tavole dei significati offerte dalla storia. Non può correre il pericolo che qualcosa, nel passato, possa sembrare non perfettamente corrispondente alle tavole dei significati e delle interpretazioni che la storia ha definito, perché si aprirebbe la pericolosa falla nel sistema circolare dove tutto mutuamente si giustifica attraverso la tautologia, il possibile entrerebbe a corrodere la sicurezza dello svolgimento previsto e calcolato della storia, la certezza delle esplicazioni compiute

attraverso la ripetizione delle formule interpretative potrebbe essere travolta dalla scoperta dell'anello che non tiene, del discorso che è totalmente alternativo rispetto a quelle pacificate e pacificanti categorie illustrative e dimostrative ed esplicative: cioè, ci si potrebbe accorgere che l'arte è « altro » e significa « altro » rispetto alla storia e alla realtà fenomenica, e proprio in questa alterità è fondata la ragione della sua esistenza e della sua durata (sarebbe del tutto incomprensibile o fastidiosamente ovvia, trascorso il momento del « rispecchiamento » o della partecipazione storica, ovvero il tempo della rispondenza con i fatti della storia o con i problemi di « una » vita, tanto che non varrebbe assolutamente più la pena di occuparsene, se, appunto, invece non fosse tutt'altra cosa da « quella » vita o da quella determinazione storica, cioè non offrisse quella raggiera delle possibilità profetiche o utopiche rispetto al reale fenomenico-esistenziale o rispetto alla struttura socio-economica e ai dati della storia, che rappresenta la serie delle ipotesi sempre attuali e delle alternative a ciò che è dato come « esistente », concreto, « storico », necessariamente previsto e definito). Per l'ultima, più ambiziosa illusione il critico vorrà che l'opera d'arte contribuisca a dargli, in una prospettiva particolare, attraverso strumenti più o meno specificati (ma la chiarezza su questo punto non risulta mai essere eccessiva), la conferma dei dati della storia (che, del resto, egli conosce già, anzi che costituiscono il presupposto di tutta la sua ricerca): così potrà saldare il cerchio, e portare l'estremo argomento di rassicurante certezza sulla funzionalità storica dell'arte. Pretenderà, se avrà inserito il momento sociologico nella sua indagine, che l'opera gli rechi anche nozioni sulla società entro cui essa ha avuto origine. In ogni caso, il critico respingerà sempre ai margini della coscienza un'osservazione preliminare sull'antieconomicità di tali richieste: esistono infiniti altri documenti più probanti e utili per definire situazioni storiche o condizioni sociologiche, prima di ricorrere a quel documento precario e contraddittorio e continuamente controvertibile che è l'arte.

Ancora un punto: il critico per la storia tende a rendere immobile nella rispondenza univoca dei dati che egli ricava dall'opera con le nozioni che egli riceve dall'informazione storiografica e dagli schemi interpretativi di carat-

tere socio-economico un discorso che è, invece, pieno di ipoteticità, di sollecitazioni, di movimento, di proposte di nuove possibilità d'interpretazione e di svolgimento di oggetti, situazioni, rapporti, in quanto i dati che esso contiene sono a un livello diverso da quello a cui sono noti e nominati i fenomeni storico-economici (cioè, offrono diversi e alternativi punti di vista, ottiche radicalmente *autres*). Il critico per la storia, al contrario, si dedica alla collaborazione più stretta con l'ideologia dell'assenza, dell'autosufficienza, dell'impossibilità di trasformazione (che non sia già stabilita dal sistema stesso, in virtù di una scelta che appunto il sistema ha fatto, accettando di evolversi per meglio adattarsi e resistere: cioè, verifica soltanto i mutamenti interni al sistema, quelli previsti e governati dal sistema stesso, riportando l'alternatività delle opere d'arte al sistema — all'oggettività sociologica, storica, scientifica —, nei modi più costrittivi, alle buone regole di obbedienza). Se si pensa che ormai da decenni nelle scienze si è abbandonato il concetto di verifica obiettiva delle ipotesi e delle teorie (la « verità » nelle cose, in altre parole, di teorie e ipotesi) per una concezione puramente funzionale di esse in rapporto con una chiarificazione o con una semplificazione dei calcoli, si può misurare il carattere assolutamente arcaico del critico per la storia, per il quale ciò che conta non è il movimento verso il futuro, la dinamicità, la lezione ipotetica, profetica, sollecitatrice, l'alternatività, insomma, dell'opera, in rapporto con il sistematico ordinamento interno di essa che non risponde a nessuna delle leggi o regole (convenzionali) che reggono le dichiarazioni e gli schemi esplicativi della storia, ma a proprie leggi (da indagarsi di volta in volta, in relazione con quella funzione d'invenzione e d'ipotesi), bensì il poter dichiarare che quel che incontra nell'opera d'arte è « vero » nel senso che si ritrova, per totale simiglianza, anche leggendo testi di storiografia o ricorrendo ai supremi canoni interpretativi di carattere sociologico o economico (cioè, non solo non contrasta con quei dati, ma è interamente riconducibile a essi: con quale singolare vantaggio di chi riceve tale originale ed entusiasmante notizia è facile intendere).

Non meno riduttiva nei confronti dell'arte è, tuttavia, l'operazione che compie il critico quando decide di sforzarsi a dimostrare la possibilità di

immediato aggancio dell'arte alla vita, il ritorno dell'arte alla vita (sia pure per dire che l'arte uccide la vita). Comunque stabilito, il discorso sulla vita che è stata sostituita dall'arte è un discorso su un fantasma, sia che crocianamente si voglia parlare di «sentimento ispiratore», sia che il critico si determini per una descrizione psicologica, sia che attinga strumenti d'indagine psicoanalitica. Al livello più alto, il critico si investe della coscienza dell'arte come «malattia» e morte: e si volge allora ad accusare l'arte di funebre gioco, esorcizzandola come impura. Il critico tiene, in questo caso, l'arte distaccata dal lettore, gli segnala che si tratta di un oggetto pericoloso, da trattare con prudenza per non contagiarsi: più o meno esplicitamente, lo esorta a scegliere la vita, radicalizzando l'opposizione in termini che finiscono a essere inevitabilmente moralistici. Per aiutarlo, giunge fino a ritradurre in termini di vita i «dati» dell'arte, purificandoli, o a estremizzare la descrizione del corpo malato o dei cadaveri che l'arte offre, per determinare più salutari reazioni. Al livello medio, il critico non fa altro che parlare della vita, dimenticandosi completamente dell'arte: «inventa» l'esistenza dei personaggi come persone, li descrive, li colloca nel contesto sociale o sentimentale più agevolmente sperimentabile dal lettore; definisce i comportamenti morali che esemplarmente estrae da lettere, confidenze, conversazioni degli autori, e li attribuisce come significati ai testi (cioè, sostituisce all'opera d'arte la vita che è prima dell'opera stessa, e che l'opera sostituisce, senza accorgersi — o senza volersi accorgere — del salto qualitativo); parla dei «sentimenti», li classifica in intensità, in sincerità, in natura, e non si accorge (o non vuole accorgersi) che sta facendo un discorso sopra la genericità dei dati fenomenici, ricavati per astrazione dall'occasione di letture d'opere d'arte (tanto più è evidente ciò quando l'operazione è compiuta con l'ausilio di strumenti psicoanalitici, poiché per positivistica conseguenza il referto è sempre su nozioni della «vita», mai sull'opera come alterità rispetto al fenomeno e alla vita stessa: le conclusioni definiscono situazioni psichiche esattamente uguali per il soggetto letterario e per il soggetto medico proprio perché il primo è stato assunto con le stesse modalità del secondo, attribuendogli tutte le nozioni che il secondo non può non possedere: una biografia completa, con un'infanzia, complessi, traumi, ecc.).

Certo, una disperata illusione guida in queste operazioni il critico (ma non è molto diversa dalla fondamentale disperazione che opera anche all'interno del critico per la storia, quando l'indagine che compie sia guidata da un'autentica intenzione compensativa nei confronti dell'arte): quella di risolvere in qualche modo l'iato che esiste fra arte e vita, di rendere « naturale » l'arte, di riportarla a esserne operazione vitale. L'esaltazione (sì, sempre di celebrazione si tratta, anche quando par di trovarsi di fronte all'oggettivazione descrittiva più lineare) dell'evento, del sentimento, dell'impulso vitale, rappresenta il modo di riportare al noto ciò che sfugge alla conoscenza comune, alla dottrina dei fenomeni, la contraddizione, cioè, di una « realtà », quale è quella dell'arte, che non ha nessuna effettiva corrispondenza nella situazione, nel reale commisurabile e definibile dalle scienze e dalle esperienze comuni, di un'apparenza che continuamente par alludere alla vita, eppure nella vita non appare mai attuabile, mai verificabile, mai inseribile e praticabile. È un modo, insomma, per riportare la tranquillità nei confronti dell'inquietante carattere di alterità dell'arte: il critico si fa confidente e affettuoso distruttore del sistema dei significati, in cui consiste l'opera d'arte, per interpretare univocamente i richiami patetici o gli eventi descritti e reinserirli, attraverso una descrizione oggettiva e fedelmente realistica, entro la vita, accanto a tutti gli altri sentimenti e gli altri eventi, sullo stesso piano, fino a tentare e suggerire l'indistinguibilità. L'ideale del critico « per la vita », allora, è di parlare dell'opera d'arte come di un altro momento qualsiasi della vita (come, per il critico « per la storia », è di parlarne come di un altro qualsiasi dato della storia).

Sia nell'ambito della critica come riduzione dell'arte alla storia, sia per il critico inteso a ricostruire la vita dall'arte e a cancellare l'arte per riparare soltanto della vita (possiamo chiamare entrambi i « critici per »?) diviene inevitabile la conclusione del discorso nel giudizio di valore. Il giudizio di valore presuppone la concezione dell'operazione del critico come mediazione dell'arte nella vita (o nella storia): le categorie della storia o della vita sono opportunamente utilizzate al fine di compiere il passo decisivo, rappresentato dalla decisione suprema che il critico si attribuisce di accettare o respingere l'opera.

I paradigmi in base ai quali il giudizio « per la vita » è pronunciato sono quelli della vita: l'intensità, l'autenticità, la naturalezza, la spontaneità, la verità del sentimento, l'altezza della concezione, la profondità, oppure l'arricchimento che l'opera procura al lettore, sono tutti elementi che infinite volte abbiamo visto giocare nella determinazione della scelta e dell'indicazione del positivo e del negativo (qualificati, per lo più, con i tradizionali termini di poesia e non poesia: per mascherati che questi possano essere e per lungo e complesso che il discorso di giustificazione del giudizio possa essere, a confronto delle sommarie definizioni e distinzioni idealistico-crociane). Il giudizio è uno strumento ancora per assicurare il lettore che l'arte non è che vita in maschera, e al critico compete l'operazione di riportarne le nozioni agli schemi etici, sentimentali, vitali, d'azione che reggono la vita. Per il giudizio, allora, non ha nessuna rilevanza l'opera com'è, ma la quantità e la qualità di vita che possa fornire occasione per l'applicazione dei canoni della scelta di valore: al limite sociologico più alto, potrà essere fatta valere la forza d'impatto dell'opera, nel senso dell'arricchimento delle possibilità umane che essa può significare attraverso la quantità di vita che il critico pensa di potervi indicare come presente e attiva.

Analogamente, sull'altro versante, il critico parla della positività o della negatività dell'opera a seconda che corrisponda o no a un paradigma precisato a priori di sviluppo della società: e, a questo livello, può ottimamente, per accrescere persuasività al discorso, mescolare le categorie della vita con quelle della storia, trascrivere insieme le scelte del sentimento e quelle dello svolgimento storico-sociale, dal momento che il punto di convergenza è agevolmente determinabile nel fatto stesso di una critica che, ponendosi come mediazione fra l'arte e « il resto » per riportare al « resto » l'arte, giustifica con le categorie esterne all'arte e raccolte dalla vita e dalla storia, indifferentemente, le proprie scelte. Insomma, ciò che conta è la dimostrazione della scelta, della condanna o dell'esaltazione, dell'accettazione o del divieto, che possono poi, con perfetta arbitrarietà rispetto all'opera, servirsi degli schemi e dei canoni più vari e contraddittori, dovunque sia possibile ricavarli. Il critico assume la parodia di Dio: ciò che conta, è la qualità di giudice di cui si

investe. In nome della storia o della vita può allora gettare nel fuoco opere e autori, anzi età intere, o parti, sezioni, modalità di testi particolari, è sufficiente che sul negativo apponga uno dei tanti cartelli d'infamia che ha a disposizione, offertigli appunto dalla storia o dalla vita, come la « reazione », la « sublimità », l'« evasività », il « non realismo », la « non poesia », l'« immoralità », la « fiacchezza del sentire e dell'esprimersi », l'« arte per l'arte », il « formalismo », ecc.

È la forma suprema di collaborazione alla vita e alla storia che il critico possa dare: l'univocità di arte e vita e di arte e storia è significata non soltanto dall'esposizione del critico, ma soprattutto dal momento, che è dichiarato decisivo, della scelta, nella quale, inevitabilmente, le ragioni hanno da essere quelle della vita e della storia, e così le formule delle sentenze, le leggi, gli schemi della procedura accusatoria, tutto, insomma, il processo nei confronti dell'arte, onde l'arte possa essere definitivamente stabilita nei termini della sudditanza alle norme di vita e di storia (sì, anche quando si parla, da parte del critico, di autonomia, e si celebra il « valore » assoluto della « poesia »: ma si tratta di un valore definito inesorabilmente nei limiti della vita, se è vero che ciò che conta è il sentimento ispiratore: e la sincerità, altresì, e l'intensità, e la profondità, e la grandezza, e tutte le altre categorie della vita).

Si badi bene: non è già che, in questo modo, il critico compia l'ultima ricognizione dei valori che sia ancora possibile oggi, nell'attuale condizione di decadenza dei valori propri dell'attuale fase di sviluppo della società borghese. Sarebbe così soltanto se accettasse il dato fondamentale e genetico dell'alterità dell'arte rispetto alla vita e alla storia, e compisse un effettivo viaggio attraverso l'altra dimensione, l'altra realtà dell'arte, per riconoscere di che si tratta, quale sistema di significati lega le varie parti, quale funzionamento complessivo è messo in moto all'interno dell'opera dall'autore, come modello ipotetico o profetico o utopico di mondo possibile. Ma questo è un altro modo di critica rispetto a quella che ha come compito preciso la risoluzione e il ritorno dell'arte alla storia e alla vita. In realtà, il critico per la vita o per la storia soggiace alla stessa condizione di decadenza dei valori della società in cui opera, proprio perché sceglie di essere cieco nei confronti dell'esi-

stenza dei possibili valori « diversi » entro l'opera d'arte: per « progressiva » che si dichiara la sua operazione, essa non consiste in altro che nel porre a raffronto i disvalori contemporanei con l'opera d'arte, naturalmente negando nell'opera d'arte tutto ciò che è al di fuori di quei disvalori (e il massimo di onestà — personale, non già metodologica — consisterà nell'ammettere la possibilità dell'imprecisione o della contraddizione nel proprio comportamento critico, manifestando l'omaggio per i misteriosi valori che non si è in grado né di chiarire né di giustificare né di definire, e si sceglierà l'agevole via di raccogliarli sotto la comune denominazione di valori d'arte o estetici).

È una situazione inevitabile per il critico per la storia o per la vita: il suo orizzonte è quello dei disvalori in quanto non dalla storia che si fa, non dalla vita che si agisce egli ricava le categorie di giudizio, ma dalle premesse ideologiche che stabiliscono l'interpretazione totalmente e definitivamente valida per ogni comportamento in ogni tempo, per ogni fenomeno e fatto del passato come del presente e del futuro. Il critico non fa che riverberare i disvalori che regnano nell'ideologia contemporanea nella considerazione dell'opera d'arte: tanto più ciò sarà vero quanto più il critico pretenderà all'obiettività storicistica, che è, appunto, una caratteristica manifestazione del disvalore contemporaneo, dell'ideologia borghese, nella presunzione di poter spiegare ogni fenomeno attraverso le tavole interpretative fornite da una sola classe di fenomeni, quelli storici (in modo da ridurre la possibilità dei contrasti, delle opposizioni, delle contraddizioni, delle forze riluttanti e polemiche, che rappresentano proprio il termine di più violenta negazione da parte dell'ideologia borghese, tesa all'ordine, all'unità, all'uniformità, alla solidità, alla compattezza, alla fermezza).

Il critico per la vita tende irresistibilmente a utilizzare l'arte per la vita: appunto, essa deve offrire gli strumenti per incitare tirtaicamente al massacro di qualche infelice schiera di Messeni o deve confortare il cuore, farlo caldo e pago. La *querelle* sull'arte per tocca, in questi tempi, uno dei livelli più bassi. Mai come ora la raffinata definizione che il cardinale Ippolito d'Este ebbe ai suoi bei giorni per la letteratura (« tutte queste corbellerie ») è servita come fondamento per ridurre l'arte a due funzioni ugualmente vicarie e

inferiori: quella di divertire, nell'ambito innocuo del sentimento (di una vita, quindi, ridotta al sentimento, o anche al sesso), decorando la difficoltà esistenziale, occupando il tempo libero, illudendo e confortando della fatica e dell'orrore della società in cui viviamo, servendo ad appagare i desideri, come un bel tramonto garantito dalle guide turistiche o un prodotto dell'industria o un coito; oppure quella di spingere le falangi spartane all'assalto di qualche monte Itome o a celebrare i fasti della rivoluzione che non c'è. Inno tirtaico o ornamento o monile, l'arte deve servire, essere utile, entrare, cioè, nel gioco dei vantaggi e degli svantaggi della produzione, deve poter essere totalmente iscritta nella gerarchia dei valori della società capitalista, per la quale l'utilità rappresenta il culmine della scala (e non è certo senza significato che anche da sinistra l'utilità dell'arte sia così comunemente accettata: non si può seguire l'ordine dei valori capitalisti, poi pretendere di fare la rivoluzione, che, infatti, è ridotta a parola e parodia e maschera).

A questo punto, il critico per la vita finisce a indicare semplicemente i fini dell'arte: la mediazione dell'arte nella vita si compie in nome dell'utilizzazione dell'arte come prodotto, alla maggior gloria del sistema capitalistico dei « valori » (cioè, dei non valori); e si può tranquillamente giungere fino a ulteriori e ben più radicali trasformazioni e capovolgimenti delle opere di quanto lo storicismo mai abbia fatto, se è necessario mediare nell'inno di oggi gli inni del passato, anche se si tratta di quelli del Giordani per Napoleone imperatore o del classicismo celebrato anche dalla « Civiltà cattolica ». È chiaro che il critico per la vita coerentemente tende a cancellare la letteratura: che si affretta a definire come forza negativa, ritardante, reazionaria nel passato, nel momento stesso in cui suggerisce la risoluzione dell'arte nell'azione, in quanto già ha definito l'arte come pura manifestazione della vita, come servizio alla vita. È la fase che stiamo, in qualche modo, attraversando: il critico per la vita è diventato fatalmente l'estremo portavoce della richiesta di liberazione, da parte della società « bene ordinata » (cioè, senza problemi: lineare, fideistica, sia che creda nei frigoriferi e nei televisori, sia che creda nella rivoluzione), di quell'incomoda e inquietante creatrice di altre dimensioni e « verità » (e modelli di realtà) che è l'arte. Egli riduce sempre di più lo

spessore della parola dell'arte, fino a renderla esattamente sovrapponibile a quella della vita (o, meglio, di certi aspetti della vita: la pubblicità, i grandi mezzi di comunicazione di massa, le cui forme espressive sono indifferentemente utilizzate per condizionare l'acquisto dei beni di consumo o per organizzare un corteo). Alla fine, all'arte non rimarrà più alcuna specificità rispetto alla vita: il critico per la vita avrà compiuto fino in fondo il suo dovere quando sarà arrivato all'identificazione totale, cioè alla fine dell'arte (che resisterà come puro afrodisiaco per la vita: eccitazione, appunto, per un acquisto o per l'atto sessuale o per la manifestazione di rivolta).

Fin qui si è descritto il comportamento nei confronti dell'arte del *critico per* (la storia o la vita): cioè del critico che tende irresistibilmente ad accettare l'ideologia borghese che non vuole nulla al di fuori del mondo dei fenomeni e della realtà sensibile (dei sentimenti), e nulla al di fuori degli schemi del giudizio della storia, perché più salda sia e compatta la dichiarazione di non alternatività rispetto alle proprie norme etico-sociali, nonché gnoseologiche, estetiche, ecc. Nella condizione, che abbiamo inizialmente tentato di stabilire, di chi opera la suprema compensazione dell'impossibilità di istituire quel rapporto alternativo con la realtà fenomenica e storica che è costituito dall'arte al grado primo, agendo sull'alternativa già fissata e costruita nel testo artistico, il *critico per* cerca subito punti di orientamento, riferimenti, tabelle, indicazioni, segnali: vuole compiere il viaggio, ma vuole sapere a priori della meta tutte le informazioni turistiche e meteorologiche (finendo così a ripetere le indicazioni della guida); non ha, quindi, mai novità da esporre, ma si fa informatore, guida a sua volta, il suo ideale è la fedele (e più o meno dissimulata) ripetizione delle notizie che già si hanno, con la stessa misura e gli stessi punti di entusiasmo o di repulsione (ma non ha neppure la suprema ironia che consisterebbe nella pura e semplice riesposizione della guida standosene beatamente nella propria casa, sdraiato nella propria poltrona, senza intraprendere nessun viaggio entro l'opera: in lui è — ahimé — l'«onestà» scrupolosa di chi sente di dover compiere un servizio, che è poi quello di cancellare l'opera d'arte come «altro», onde pacificamente farla apparire o vita o storia, senza complicazioni). Egli, non che trattare l'ombra come cose salde, fa di tutto per ridurre a ombra le ben salde opere.

Per viam negationis ci siamo avvicinati a una diversa idea di critica (non « per ») che, anzitutto, si stabilisce con perfetta coscienza come genere letterario, accanto a tutti gli altri che la letteratura offre, accettando l'essenziale punto d'origine, rappresentato dall'impossibilità, che il critico avverte, di compiere direttamente sulla vita l'operazione che l'arte compie di rimozione alla ricerca di una soluzione alternativa alla vita stessa, in quanto non sottoposta alle regole della vita, e dalla conseguente scelta dello spazio già « autre » dell'arte per cercarvi le proprie soluzioni alternative non più rispetto alla vita, ma, a un secondo grado, rispetto alla « realtà » infinta dell'arte stessa. La critica non si può, infatti, giustificare che come modo di letteratura (arte): ciò non vuol dire affatto che si debba abbandonare a effusioni lirico-descrittive, *en artiste*, secondo tipi di discorso che furono di moda per gli ultimi decenni del secolo scorso e i primi cinquant'anni del nostro secolo, da Ruskin o Pater al D'Annunzio, fino a Cecchi o a Momigliano o a Cardarelli, in quanto queste non sono altro che forme di ritrascrizione (tentata) dell'arte nei termini della vita, il cui aggancio è sperato per lo strumento della mimesi patetica o della dichiarazione dell'oggetto (quando non ci si trovi poi di fronte a vere e proprie operazioni primarie di fondazione artistica, che esulano completamente dall'ambito della critica: come soprattutto a Pater accadde). L'affermazione che la critica è genere letterario significa il carattere di fondazione di modelli alternativi rispetto alla situazione e al dato storico-fenomenico: i modelli che la critica propone rappresentano un allargamento delle possibilità e degli spunti che l'arte di volta in volta offre, muovendo dall'oggettività fenomenica. È, quindi, un'indicazione che muove dalla natura stessa del fatto critico, non già dallo stile con cui si esplica.

La critica opera fondamentalmente un'esplorazione dell'« altra realtà » che è l'arte: cioè, parte dal punto essenziale del carattere alternativo che l'arte possiede rispetto alla realtà storico-fenomenica, per definire i caratteri di tale alternatività, vale a dire quale ipotesi di ordinamento delle cose, quale invenzione oggettiva e verbale al tempo stesso, quale modello profetico e utopico insieme costituiscano l'esito dell'opera d'arte; da tale descrizione si svolgerà successivamente l'indagine sopra i modi di funzionamento dell'opera

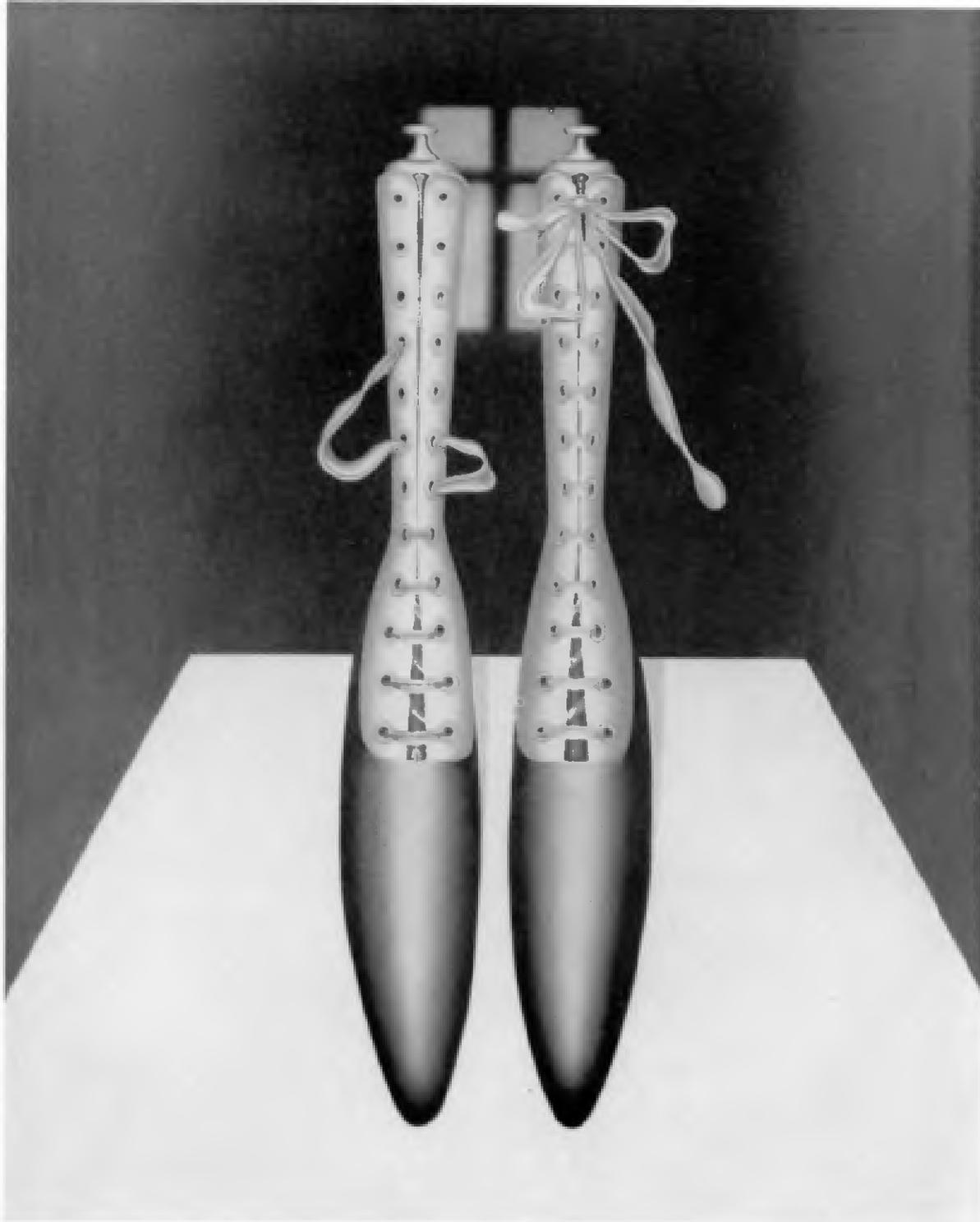
stessa, come, cioè, essa stia insieme, quale sistema di significati la regga. È chiaro che il critico, in questo modo, fonda modelli possibili a raggiera intorno all'opera, che in qualche misura ne riflettono sempre ipotesi di funzionamento: quanto più ricche e varie saranno le prospettive da cui il critico potrà porsi, i punti da cui potrà muovere per l'esplorazione del testo, tanto più numerosi saranno (e non interamente sovrapponibili, come è naturale) i modelli che il critico svilupperà dall'opera, le mappe che ne disegnerà, mostrandola nelle varie luci possibili e nei molti modi secondo cui il movimento interno dell'opera stessa può svolgersi. L'oggettività dell'opera è il punto di partenza necessario: non si tratta di un incontro di esperienze fra critico e autore, anche questa ipotesi di critica risponde al mito (e alla mistificazione) per cui l'arte deve essere riportata alla vita, che, in questo caso, è costituita dall'interiorità, dalla conoscenza del mondo, dalla sperimentazione delle cose, tutti dati che sono sì nella vita, ma che nell'arte non esistono più.

Ma l'oggetto rappresentato dall'opera d'arte è anzitutto l'«altro»: il viaggio che il critico deve intraprendere per conoscerlo è un viaggio in un'altra dimensione rispetto alla vita e alla storia, e proprio su questa diversità si fonda il fatto che la relazione che egli ne riporta è un genere o tipo di letteratura, che, appunto, consiste nell'operazione di costituzione, invenzione, proposta di modelli alternativi rispetto al reale storico-fenomenico, il cui punto di partenza o d'origine non è il reale stesso, ma le ipotesi, i modelli, le utopie fornite, in alternativa primaria, dall'arte.

Qui si fonda la possibilità di fare critica della critica: che non è già oziosa discussione astratta della critica sopra se stessa, in dimenticanza più o meno totale del testo — anche se può ridursi effettivamente a una condizione del genere: ma le degenerazioni sono ovunque e sempre possibili —, ma ulteriore indagine ed esplorazione del modello di mondo, esemplato sull'opera d'arte e dall'opera d'arte definito e dichiarato come possibile e dalla critica una prima volta discusso e stabilito nei caratteri fondamentali. Insomma, la critica della critica rappresenta il momento ulteriore di una tensione intel-



1 - Giovanni Carnovali detto il Piccio: *Passaggio dai grandi alberi* (1846)



2 - Konrad Klapheck: «Die Schönen der Nacht» *Les Belles de la nuit* (1967)

lettuale che è volta all'indicazione più numerosa che sia attingibile e raggiungibile delle possibilità di alternative al reale storico-fenomenico che l'opera d'arte propone, cioè è discussione su tali modelli possibili, raffronto, scambio di proposte, rinnovamento di prospettive: sempre tenendo presente il fatto che, nel momento in cui la critica esplora e indaga i propri risultati, compie un'operazione di definizione di modelli mondani, di ipotesi, di proiezioni concrescenti su quelle che l'arte ha fondato.

L'esplorazione che il critico compie è sempre un rischio: cioè, il critico non sa a priori dove arriverà. È pretesa decisamente ideologica affermare di avere già all'inizio dell'indagine critica la chiave dell'opera: solo, infatti, ciò accade ai critici « per », che partono ben forniti di tutti gli strumenti interpretativi che forniscono loro in abbondanza la storia, la filosofia, la vita stessa (i « valori », cioè, che « devono » regolare necessariamente storia e vita, il progresso, i buoni costumi o i buoni sentimenti, gli slanci del cuore o l'economia, le ragioni sociologiche o il sesso o quante altre motivazioni mai si possono pretendere per essere certi di non avere sorprese, di poter catalogare univocamente tutti i morti materiali tratti fuori dall'opera d'arte previamente uccisa e fatta a pezzi). Al contrario, l'autentica esplorazione critica sa di dover disegnare la mappa di un mondo ignoto: dove vicende, sentimenti, eventi naturali, fatti storici o sociali, moti dell'anima o del sentimento, non rispondono affatto alla logica, esterna all'opera, della storia e della vita, ma a ragioni e a disposizioni che, appunto, il critico deve giungere a stabilire e a definire nel loro carattere alternativo e ipotetico rispetto all'oggettualità storico-vitale. Si tratta della descrizione del « funzionamento » di un mondo, del tutto autonomo quanto a leggi che lo reggono e lo governano: i rapporti che ha col mondo della storia e della vita sono rapporti di alternativa, quindi di opposizione, di contrasto, in ultima analisi di sollecitazione attraverso la dimostrazione esemplare che altro è possibile al di là della pretesa logicità e positività di ciò che accade ed è necessario, e proprio lo svolgimento della storia e della vita ha nella possibilità, che è il dominio dell'arte, l'immagine di ciò che può essere infinitamente diverso e autenticamente rivoluzionario nei confronti dei mezzi sempre fondamentalmente coercitivi e

oppressivi nella necessità e nella regola della storia e della vita (cioè: l'opera d'arte prefigura la liberazione dell'uomo, che la vita e la storia raffigurano costantemente come impossibile o, almeno, improbabile, difficilissima, fonte, in ogni caso, di lotte, rovine, distruzioni, eccidi, violenze: che è pure un mezzo deterrente, non è vero?).

In questo senso, la critica si trova, ogni volta che agisce su un'opera d'arte, di fronte a un particolare concretamento di quell'infinita raggiera del possibile che circonda ogni dato fenomenico e storico, esistenziale e sociologico, costituendo, in ultima analisi, l'estrema ricchezza della realtà umana (si badi bene: il verisimile non c'entra per nulla, è una categoria fortemente riduttiva del possibile, secondo criteri di credibilità e di logicità che rispondono sostanzialmente a richieste specifiche di determinate società o gruppi sociali di non essere inquietate con la presenza di motivi e temi estranei alla catalogazione ammessa dell'innocuo, del comprensibile, dello sperimentabile: secondo un'altra maniera di farsi avanti della fondamentale esigenza esorcizzatrice dell'alterità dell'arte, col ricondurla alla verisimiglianza della vita). Il compito del critico è, allora, quello di determinare anzitutto come le varie funzioni di quel modello di mondo, di quell'ipotesi, di quell'estrinsecazione del possibile, siano coordinate fra di loro all'interno dell'opera presa in esame: cioè, quale rete o trama di significati l'autore abbia disegnato, in modo da formare il sistema complessivo che è l'opera stessa. Il chiarimento dei significati e di come i significati siano mutuamente in relazione così stretta che non è possibile spostarne uno senza scompaginare l'intero sistema comporta il non facile e sempre inquietante viaggio all'interno di ciascuno di essi e dei modi decisivi che li tengono insieme nel sistema: cioè, la descrizione delle varie parti dell'organismo che si viene percorrendo, la commisurazione e l'indagine, l'esplicazione e l'attingimento di ciascun elemento, sempre tenendo presente che il viaggio tende a uno sguardo finale, a un resoconto conclusivo, a una dichiarazione d'insieme sul mondo percorso.

Insomma, il critico descrive il funzionamento delle singole parti dell'opera e del sistema complessivo che la costituisce e le dà il senso, ma, insieme, descrive l'altro mondo che l'opera contiene, l'alterità di relazioni,

luoghi, vicende, contrasti, unioni, e dice, anzitutto, il senso di tale alterità, quali leggi, cioè, quali norme, quali modalità costituiscano l'ordine o organismo mondano diverso per qualità dall'ordine storico-vitale, che è l'opera d'arte. Il critico acquisisce in questo modo un'infinita, anzi infinita ricchezza di luoghi, tempi, vicende, situazioni, alla conoscenza e alla coscienza dell'uomo: non già per rassicurarlo sulla certezza del presente o sulla necessità delle magnifiche sorti, sulla persistenza delle istituzioni o sull'immutabilità delle convenienze sociali e delle leggi della natura, ma per sollecitarlo alla modificazione, alla trasformazione, alla «credibilità», (come «possibile») dell'ipotetico, dell'utopico, del profetico, all'alternativa a ciò che accade ed è, alla contestazione continua del dato positivo (non alla compensazione della vita, al conforto, e neppure alle consolazioni della storia).

L'esplorazione del critico può essere, naturalmente, il giro del mondo o il giro intorno alla camera o all'anima: le dimensioni non hanno importanza, dal momento che è ancora l'unico viaggio autentico che sia possibile compiere, in una situazione sclerotizzata negli schemi, nei cataloghi, nella costituzione continua di tavole di giudizio, nella convocazione di Tribunali del Terrore per rassicurare le tribù da tutte le paure e le inquietudini. In ultima analisi, la critica rivendica, nell'attimo in cui, compendosi, determina la formazione di altri libri, all'infinito, nella biblioteca di Babele senza la quale, però, il mondo cadrebbe vuoto e insignificante, l'azione stessa resterebbe muta, non avrebbe neppure possibilità di attuarsi, le pluralità delle dimensioni del reale, cioè l'esistenza di molte « realtà », non riconducibili tutte alla storia o alla scienza o alla vita: stabilisce e definisce la « verità » dei libri (l'« altra » realtà dei libri, che non è commisurabile con gli strumenti di « questa » realtà della vita o di « quella » realtà della storia).

È, in fondo, la funzione decisiva e primaria della critica: proclamare che esiste, con sue leggi e sue forme, la « realtà » dell'arte, alternativa in senso totale a quella storico-fenomenica e vitale e descriverla in questo suo carattere genetico, contribuendo ad accrescerla, al tempo stesso, con le proprie costruzioni, le proprie fondazioni di modelli, le proprie ipotesi di funzionamento delle opere d'arte, le proprie descrizioni delle alterità a cui l'arte

ha dato origine. Per questa critica, a essere « vero » è sempre il libro, nella sua dimensione « altra » di realtà, non la società, la storia, l'autore, il sentimento, le notizie geografiche o i dati diagnostici che dal libro possono essere tratti traducendolo nel codice di diverse strutture di trasformazione o di interpretazione del mondo; per questo, le interessa la definizione dell'opera quale sistematicamente si organizza secondo un proprio codice.

Istituzionalmente, la critica non può mai essere ripetizione di ciò che già si sa: ne stanno così al di fuori tutte le considerazioni sopra il « tempo storico » dell'opera d'arte, cioè sulle circostanze in cui essa si è formata. Sono notizie, come quelle filologiche ed esplicative, che devono essere presupposte alla lettura dell'opera, in quanto costituiscono condizioni necessarie per la comprensione immediata di essa, ma che non servono a nulla per l'esplicazione del sistema di significati che è l'opera stessa. Pretendere di dare un senso o (peggio) un valore a un'opera in base alle considerazioni sulle condizioni storiche nelle quali è stata composta, con tutte le conseguenze sociologiche che se ne possono trarre in un lungo discorso di feudalesimo e borghesia, di capitalismo e rivoluzione industriale, ecc., significa ancora una volta compiere quell'operazione tipicamente ideologica che è la tautologia: i dati storici (come quelli filologici) sono incontestabili, e definiscono le circostanzialità dell'opera, ma non spiegano assolutamente nulla né del funzionamento, né del significato di essa (per di più, a differenza della concretezza di quelli filologici, sono sempre estremamente generici, definendosi attraverso categorie « lunghe », che abbracciano un'infinità di fenomeni eterogenei, tutti inglobandoli per via diretta o per quell'altra utile forma di inglobamento che è dato dalla dialettica o dal contrasto). La descrizione dei dati storici e sociologici non arriva mai a dare il perché dell'opera, le ragioni del modo in cui è organizzata: se il critico instaura il nesso di causalità fra alcuni dati storici (che gli sarà facile sempre trovare adatti al suo scopo, nell'intrico che la storia gli offre, o che gli porgerà agevolmente il lunghissimo periodizzare della sociologia, nel quale tutti i gatti sono neri) e le opere d'arte, ecco che opera l'indebito passaggio della circostanza alla causa, con quanto arbitrio e mistificazione è agevole comprendere; ma, al tempo stesso, non fa che ribadire il circolo tautologico, portandolo al livello della banalità.

Non credo neppure che il farsi dell'opera d'arte costituisca il compito dell'indagine critica, anche se ne rappresenta sempre un'illusione. In realtà, la critica si applica all'esito quando è compiuto, anche quando crede di poter cogliere la dinamica secondo cui l'opera si costituisce a poco a poco, attraverso un'ipotizzata serie di concrezioni successive. Le indagini sulle varianti e sulle suggestioni che hanno operato sulla formazione di determinati testi rappresentano alcuni fra i più singolari ed esemplari risultati di quel genere di letteratura che è la critica: rappresentazione, appunto, di un'illusione bergsoniana, che si trova di fronte ogni volta all'opera (o al progetto, alla fase dell'opera), ma che vuole compiere in essa non solo un viaggio nello spazio, ma anche un viaggio nel tempo. In realtà, l'unica dinamica che il critico può pensare di descrivere all'interno dell'opera è quella che si determina fra le singole parti, nel mutuo condizionamento da cui ha origine il funzionamento complessivo dell'opera stessa: è, cioè, la tensione fortissima che esiste sempre fra le componenti dell'opera, dal momento che l'opera non è un dato, un fatto, una nozione della storia o un'esperienza della vita che possano essere stabilite una volta per tutte, nella loro finitezza storico-fenomenica, ma è appunto un modello di mondo, un'ipotesi, una profezia, un'utopia, che si pone come fondamentale alternativa alla realtà della scienza, della storia, della vita, ha quindi in sé sempre la straordinaria sollecitazione interna di ciò che sta per la prima volta insieme, per esperimento intentato ancora, la febbrile violenza dei rapporti che sono provati per la prima volta, delle indicazioni nuove di prospettive verbali, di invenzioni oggettive.

La critica proprio nella descrizione di questa condizione di dinamica interna dell'opera nel suo essere e nel suo funzionare tocca uno dei punti essenziali delle sue operazioni: in sostanza, è la definizione di leggi che sono altre rispetto alle leggi logico-oggettive, di cui costituiscono ora la parodia, ora il capovolgimento, ora il più radicale attentato, ora il più semplice rifiuto, ma si tratta di leggi che nascono dalle relazioni interne delle componenti dell'opera, e ne riproducono tutta la tensione inventiva, tutta l'ipotesicità esemplare nei confronti del dato storico-esistenziale, tutta la novità di mondi (con situazioni, nomi, oggetti, eventi, indicazioni, nozioni, ecc.) che ven-

gono alla luce dall'univocità e dalla brutalità del dato, e che, appunto, accrescono continuamente le dimensioni, la quantità, le qualità del reale che l'uomo può percorrere e sperimentare.

Una critica che renda queste tensioni interne dell'opera e il senso del nuovo, della « realtà » nuova che l'opera inventa e forma, proprio attraverso quella descrizione del funzionamento di essa e quell'esplorazione e quel tracciarne le mappe e le carte, nel momento in cui definisce l'opera nei suoi autentici termini, e la rende percorribile e praticabile, mentre contribuisce dalla sua parte a quell'accrescimento delle prospettive del reale e a quella moltiplicazione dei punti di vista sul mondo che è tipico dell'arte, al tempo stesso è quanto mai lontana da ogni sublimazione dell'arte, da ogni risoluzione dell'arte in attività privilegiata. Il problema non è, evidentemente, di esaltare l'opera d'arte (e il fare arte in genere) come un valore superiore o assoluto, ma di definire con chiarezza l'ambito specifico dell'arte stessa: solo l'ideologia della storia come onnipresente e onnipotente chiave di ogni attività dell'uomo, depositaria dei valori, misura dei significati (o della vita come criterio di giudizio: attraverso le forme del sentimento, della moralità, dell'azione, ecc.), può deformare (appunto per « cattiva coscienza », cioè per impedire il sospetto inquietante che ci sia qualche alternativa a ciò che è dato storico-fenomenico, che il « fantasma » dell'unità e della saldezza della storia sia incrinato dall'eterodossia e dall'eterogeneità dei significati che l'arte offre e che la critica continuamente ripropone e rinnova) tale diversità dell'opera d'arte, per tentare di ricondurla a essere il documento pacificato e servile di sempre. L'arte non è qualcosa di più rispetto alla storia o alla vita, ma qualcosa di diverso, di alternativo: in questo senso, non è un servizio, così come non è un servizio la critica, ma un'attività che fonda realtà (così come la critica, che quell'« altra » realtà esplora ed esplica nelle ragioni, nel funzionamento, negli ordini, nei modi).

Ciò significa altresì che sia l'arte sia la critica non servono a nulla, sono del tutto « inutili », calcolate secondo la gerarchia dei valori che pone al culmine il servire, appunto, l'« utilità » (che è poi la gerarchia tipica della società borghese, che non ammette nulla che non porti profitto, che non sia

concreto vantaggio e guadagno). Il significato dell'arte non è nel fornire consigli vitali, nel dare punti di vista migliori sulle cose della vita, nel presentare caratteri e modi degli eventi storici che sfuggono alla diretta indagine storiografica, economica e sociologica, perché l'ottica è più avvicinata, particolare, circoscritta, allo stesso modo che il senso del fare critica non è nel servizio per il pubblico che deve essere informato sull'importanza o sull'insignificanza di questo o quel testo, sull'utilità per l'educazione sentimentale o morale o per l'azione rivoluzionaria di questa o quell'opera. Calcolare arte e critica su queste misure significa accettare pienamente la scala dei valori della società borghese, cioè significa porre il guadagno, l'interesse, il profitto a uniche ragioni dell'operare umano: là dove l'« inutilità » produttiva dell'arte (e della critica) importa il problema dello scandalo, che così si attua, dell'inobbedienza alle buone regole della società industriale (dei consumi e della produzione: del servizio, insomma), quindi dell'« esempio », della contemplazione, che si impone, dell'alterità rispetto a ciò che è dato, ordine, disciplina, utilità, pretesa di durata immutabile.

Nel momento in cui l'arte (e la critica) è portata a servire, si assiste all'effettiva morte di essa nell'ideologia: cioè, diviene lo strumento dell'oppressione (nei modi più svariati, potendo essere usata per una scelta o un giudizio di uomini, per una prevaricazione di funzioni, per imporre una prospettiva o una visione, per mandare all'assalto bande o legioni, per sedurre una donna, per suscitare pietà nel pubblico: tutti « servizi » che si risolvono in « ricatti » o in mistificazioni).

Insomma, l'arte (e la critica) non è una tecnologia: in questo senso l'opera possiede un'indubbia difficoltà comunicativa, che è stolto voler negare o ridurre: né è compito della critica tradurre l'opera in termini onnicomprensibili, cioè compiere il servizio di comunicarla, quanto piuttosto di definirla, proprio nella sua difficoltà, che comporta sempre un rischio, un contrasto, uno scontro con ciò che è diverso dall'esperienza che comunemente, nella vita, si fa delle cose, e con gli schemi che si è abituati ad applicare alla storia per ricavarne quella consolazione di ordinato sviluppo (provvidenziale o dialettico) di cui l'uomo ha religiosamente bisogno per soprav-

vivere (al limite, la critica finisce a esaltare questo rischio e questo contrasto: di qui la non agevolezza della critica, quando non sia « per », cioè sia altra cosa, esorcizzazione, rassicuramento, polizia sociale, ecc.). L'esperienza dell'arte e quella della critica sono, quindi, in qualche misura trasgressive (ed estreme) rispetto alla media sociale o, in genere, ai comportamenti di gruppo: per questo la sanzione sociale e, di conseguenza, politica, è così spesso caduta loro addosso, sotto qualsiasi regime, non già perché esse pretendano il possesso di una mitica « libertà » espressiva e i privilegi dell'autonomia e della sublimità. L'elemento difforme e « altre » è quello che non « serve », appunto, non rientra nei calcoli dell'utilità etica, di quella politica, di quella produttiva, di quella religiosa, ecc.

A questo punto, è evidente che la critica è, delle operazioni artistiche, quella che è più sottoposta alla pressione del servizio e dell'utilità: cioè, essa è invitata sempre più a indicare le ragioni comuni, di vita (dell'azione), propria dell'arte, o alla risoluzione dell'arte nel giudizio della storia. Come è possibile, allora, non indicare nei metodi particolari, che più decisamente si rifiutano al servizio (e all'esorcizzazione dell'arte, cioè all'uccisione dell'arte, perché i sonni degli oppressori, come diceva Brecht, siano più tranquilli), gli unici che oggi abbiano un senso? Da lungo tempo non crediamo più ai ricatti banali e superficiali della tecnicità della ricerca critica come segno di ideologia reazionaria o alle rozze applicazioni del concetto di divisione del lavoro, né ci preoccupiamo troppo delle accuse di celebrazione dell'Assoluto: tranne, forse, per precisare l'idea dell'arte e della critica come una delle manifestazioni del continuo inventarsi e rinnovarsi del mondo e dell'incessante formarsi di realtà a opera dell'uomo, al di fuori della sistematicità necessaria delle leggi scientifiche e di quelle socio-economiche, come modo, appunto, alternativo di manifestare la capacità formativa e inventiva e innovativa che è propria dell'uomo; e, anche, per chiarire — ma ci sembra banale — che, parlando di « utilità », ci si riferisce al criterio produttivo elaborato dalla società borghese, cioè alla produzione di beni di consumo e al conseguente meccanismo economico, non già a un'idea di separazione totale dell'arte, a un'astrazione assoluta, a un'esaltazione nell'autonomia meta-

fisica; l'autonomia è dei significati rispetto ad altri sistemi di esplicazione, che solo ideologicamente possono essere portati a reagire violentemente con l'opera; ma proprio perché l'arte elabora modelli possibili di mondo e accresce di tali « invenzioni » la realtà storico-fenomenica, è possibile, nel confronto fra il modello e il reale dato della storia e della vita, definire, per l'uomo, lo slancio della trasformazione, l'impulso al « diverso » da ciò che è, dalla situazione sociale e storica e dalla natura stessa. Solo se l'« inutilità » rispetto all'azione immediata, alla soluzione del problema particolare di vita, all'*impasse* politica, allo sfavore dell'evento, è accettata nell'opera attraverso l'indicazione a questo scopo diretta della critica, e il modello fondato dall'opera è compreso nella sua « alterità » rispetto a quello scialo di fatti e di scatti, di moti e di avvenimenti, allora la strategia del mondo — non la piccola tattica, di cui tutti i fautori del « servizio » sono maestri — si illumina nell'opera, allora l'opera può autenticamente fondare l'ipotesi dei nuovi significati dei rapporti umani, con la natura e nella natura, nella società, ecc., presentandola come possibile nella profezia che l'opera è.

Rigorosamente tecnica e obiettiva, la critica, allora, esercitandosi come definizione del sistema di segni e di significati che è l'opera, e, insieme, come indagine delle parti o aspetti di essa e del modo in cui le parti stesse sono in rapporto interno in modo da costituire appunto quel sistema complessivo, concreta nella situazione dell'opera (attraverso il linguaggio) tutti i modi di ricerca a cui decide di attingere, tutti i metodi che stabilisce di applicare, come i più adatti a quell'esplorazione totale che è suo fine. Voglio dire che il privilegio metodologico appare fortemente condizionato dall'esigenza di raggiungere l'esplicazione più ampia e profonda possibile dell'opera: e penso piuttosto a una convergenza metodologica come un fascio di luci che da prospettive e direzioni diverse scenda sull'opera, onde cercare di illuminarne meglio che sia possibile il funzionamento e la natura, il significato totale e le risposdenze specifiche e particolari. Di qui la richiesta di un continuo esame, sotto diversi punti di vista, dell'opera, cioè l'aggancio dello stesso testo mediante strumenti metodologici diversi e anche opposti, non per eclettismo, ma perché i metodi sono, essenzialmente, per il critico, mezzi, non già fedi o scelte morali da compiersi una volta per tutte e da seguirsi

poi per tutta la propria attività, a meno di clamorose conversioni. Anzi, si tratta di mezzi da inserirsi all'interno di un modo di descrizione dell'opera che rimane fondamentale, come fondamentale rimane il punto specifico dell'aggancio critico, su cui i metodi operano, cioè il linguaggio (e il concetto di « alterità » del testo artistico vale, naturalmente, per il linguaggio dell'opera d'arte, rispetto al linguaggio della comunicazione o della scienza o di altre discipline, con tutti i predicati di equivocità, ambiguità, artificio, ecc. che sono stati opportunamente indicati). Ciò comporta l'immediata impossibilità di utilizzazione di strumenti metodologici che si rifiutino all'oggettività dell'indagine, come quelli che discendono dal gusto, o che impongano un giudizio di valore su schemi ricavati da altri tipi di attività umana (come i vari metodi storicisti, inevitabilmente tautologici).

Ma i metodi come strumenti si allargano, al di là di tali impossibilità genetiche, nell'esercizio del critico, in una raggiera amplissima, recuperando, allora, nella convergenza delle prospettive e nella concreta obiettivazione nella specificità del linguaggio dell'indagine sul funzionamento dell'opera e sui significati che essa organizza e costruisce, accanto alle metodologie linguistiche di tipo strutturale o alla semiologia, ad esempio, la psicoanalisi o la sociologia: tanto più, poi, la varietà degli strumenti metodologici sarà necessaria, quanto più il critico avvertirà come ragione fondamentale delle sue operazioni quella specifica descrizione del sistema semantico dell'opera che, appunto, può essere l'idea di una società o una compensazione psicoanalitica, il frutto di un conflitto psichico o di un conflitto politico o sociale, e il nesso che tiene insieme le parti, allora, dell'opera e la fornisce di significato non può che risultare, appunto, di carattere sociologico o psicoanalitico (badando bene a non confondere, naturalmente — lo ripeto ancora una volta —, fra la vita e l'arte, fra la storia e l'opera, cioè ricordando che qui si parla di un discorso sociologico o psicoanalitico sul sistema dei significati interni del testo, non sulla traduzione del testo in termini di vita — biografia dell'autore o del personaggio, non importa — o in termini di società storica).

Questo scritto è il testo della relazione al convegno sulla critica tenuto ad Arezzo nell'ottobre 1969.

PREMESSA A GOTTFRIED BENN

Gottfried Benn (1886-1956) crebbe in un villaggio della Pomerania, ma era nato a Mansfeld (Mecklemburgo), secondo di otto figli di un pastore evangelico e di una svizzera francese. Alla madre, piccola e corpulenta, egli rassomigliava nel fisico, e sempre si compiaceva del sangue latino che gli scorreva, per parte di lei, nelle vene. Del padre, « zelante e fanatico », Benn, che ne apprezzò la forza e il rigore solo negli anni tardi, prese forse quell'incrollabilità e impassibilità che alla Lasker-Schüler faceva dire: egli regge il tetto del mondo sulle spalle. Nel natio pastorato, comunque sia, « non c'era Chopin, le arti vi erano sconosciute, mio padre non ha mai letto un libro in vita sua; una volta, all'inizio del secolo, era stato a Berlino, a teatro... ».

Benn studiò al ginnasio di Francoforte sull'Oder insieme coi figli degli Junker e, dopo due infruttuosi anni alla Facoltà di lettere e di teologia — scelta imposta dal padre — nel 1905 entrò all'Accademia di Medicina dell'Esercito di Berlino, unica possibilità di studiare medicina che si offrì a un giovane senza mezzi. Si laureò brillantemente nel 1912, l'anno stesso in cui pubblicava, suscitando entusiasmi ed esecrazione per la sua « infernale » crudezza, il frutto delle sue esperienze in sala anatomica, le poesie di *Morgue*. Viveva intanto un breve e malinconico amore per la Lasker-Schüler e stringeva fertili contatti col circolo espressionista di Berlino. Dopo un'iniziale pratica di psichiatria era passato alle malattie veneree, essendogli, a suo dire, divenuto impossibile, per una forma di psicastenia e straniamento dalle percezioni, rivolgere ai casi singoli un'attenzione « individualizzante ». La stessa psicastenia stava forse alla base della sua ripugnanza a frequentare raduni e ritrovi e a intraprendere viaggi: di quelli sappiamo che gli provocavano una « pesantezza cerebrale » identificabile con una specie di « resistenza a ricevere impressioni »; di questi, ossia di un suo viaggio a New York come medico di bordo nel 1914, di alcune settimane in Francia e dei suoi brevi soggiorni in Danimarca (dove visitava la figlia di prime nozze), abbiamo infatti scarse notizie.

Gli anni della prima guerra mondiale, che egli trascorse in parte nel Belgio, medico nelle retrovie, coincisero con una fase d'irreale incantato isolamento, da cui nacque il

medico Rönne dell'omonimo ciclo di novelle. Al rientro a Berlino incominciò per lui una onerosa esistenza divisa fra la professione, in cui fu sempre scrupolosissimo, e la letteratura: le poesie gli fruttarono per più di metà dell'esistenza in media quattro marchi e mezzo al mese! Lavori scientifici, tre sillogi di poesie, un oratorio musicato da Hindemith, saggi su storia e progresso, problemi genetici, arte e nichilismo, genio e malattia, l'autobiografico *Lebensweg eines Intellektualisten* (1934) sono il raccolto di questi fervidi anni, fino al tragico urto col regime nazista, cui egli aderì sino alla fine del 1933, credendo di scorgere in esso la prosecuzione attiva del proprio irrazionalismo storico e l'espressione genuina dell'impoliticità del popolo tedesco, nonché l'unica possibile alternativa al servilismo della borghesia intellettuale, allo « strisciare dell'intelligenza davanti a concetti politici ». Il suo pronto ricredersi gli attirò i più violenti attacchi, ed egli si vide costretto a quella che chiamò l'« emigrazione interna », a rientrare cioè nell'esercito, ove prestò servizio di medico sino alla fine della guerra, spostandosi da Berlino a Hannover e a Landsberg an der Warthe: una nuova fase d'isolamento e d'anonimato all'interno di precise funzioni contribuì alla prodigiosa fioritura poetica degli *Statische Gedichte* (che, uscendo nel 1948, furono la prima pubblicazione di Benn dopo la guerra e dopo l'anatema nazista, e l'inizio della grande ascesa), alla stesura di numerosi saggi raccolti in parte in *Ausdruckswelt* (1949) e del *Roman des Phänotyp* (1944).

Nel 1945 Benn poté rientrare definitivamente a Berlino, ricongiungersi a un mito che per lui fondeva in sé quello della *city* in assoluto, unico luogo ove « sognano e piangono le muse » e della città dalla grinta mostruosa e fascinosa che stritola ogni velleitarismo: « Poiché non vidi mai Ninive col suo fondo di diaspro e rubino, poiché non vidi mai Roma in braccio agli Antonini, contemplavo questa [Berlino], essa era portatrice del mito che ebbe inizio con Babilonia ». Nel 1945 era morta tragicamente la sua seconda moglie; nel 1946 egli si risposò con una donna più giovane di lui di un'intera generazione. L'ultimo decennio fu tra i più fecondi: nel 1948 uscì la « novella berlinese » *Der Ptolemäer*, nel 1949 le poesie di *Trunkene Flut*, nel 1950 l'autobiografia *Doppelleben*. Al premio Büchner, che nel 1951 consacrava la sua fama di maggior lirico tedesco contemporaneo, seguirono ancora due raccolte di versi, *Destillationen* (1953) e *Après lude* (1955).

Itaca, miscuglio non del tutto omogeneo di satira e lirica del primissimo Benn, è una perorazione, insolitamente chiara e scoperta, e tipicamente espressionistica, a favore dell'« anima » e delle sue necessità speculative-trascedentali e della sua sete di assoluto, contro l'agnosticismo e la tirannia congiunta d'idealismo kantiano-hegeliano e materialismo evolucionistico. L'uomo, materializzato e posto al tempo stesso al centro del mondo (« dalla sua fronte tirò fuori giocando il mondo ») col compito di trasformarlo all'infinito (« configurare la materia », « lavoro di configurazione del terrestre »), invece di umanizzarlo, lo disuma-

nizza, lo divora con l'analisi e la manipolazione. Senonché mentre divora è a sua volta divorato: dal proprio cervello assunto a osceno mostro semovente e onnipresente.

Illusori sono la ricerca e il progresso, un miraggio la storia, si crede di progredire, mentre tutto è immobile o si muove solo in superficie: l'*homo faber* cozza contro un vuoto binomio ossessionante, « parole e il cervello », o si perde negli ingenui meandri dei casi singoli, dei dati di fatto senza possibili conclusioni conoscitive. In realtà, la scienza non è più attuale: ecco la svolta paradossale di *Itaca*. Era attuale solo quando serviva a dimostrare, argomentando dalle perfezioni della natura, l'esistenza di Dio, ossia, potremmo arguire noi, quando accanto alla categoria uomo sussistevano le altre due della millenaria triade: natura e Dio. Era attuale quando serviva d'appoggio alla religione!

Ma Rönne è ben lontano da qualsiasi nostalgia religiosa. Lo sbocco da questo « essere-alla-fine » non è, come suggerisce ottusamente il professore di patologia, nella mistica. È in un'utopica liberazione dal cervello per tuffarsi nel sangue, che ne è l'opposto, è una fuga a ritroso nella preistoria, verso il mitico Mediterraneo, paradossalmente « la cosa più umana che mai sia stata », all'acqua madre, a quell'*Itaca* che si raggiunge dopo lunghe peregrinazioni, agognata patria cui si approda soltanto nella *trance* dionisiaca.

Le ascendenze nietzschiane sono evidenti. Il grottesco scontro fra professore e studenti, per noi gustosamente attuale, sul significato del sapere e il metodo dell'insegnamento adombra il conflitto padri-figli, acutamente sentito dalla generazione espressionista. Di essa udiamo letteralmente il « grido », nell'ultima battuta di Lutz.

Itaca, apparsa nel marzo del 1914 su « Die Weissen Blätter », è il primo esperimento drammatico di Benn e, per la sua chiarezza, una specie di chiave concettuale alle novelle del « ciclo di Rönne ». Rönne, lo schizofrenico medico martire del cervello e dell'auto-coscienza, uno tra i personaggi più interessanti del Benn prosatore, fa peraltro in *Itaca* la sua prima comparsa.

La novella *Cervelli*, prima del citato ciclo, composta nel luglio del '14 e pubblicata per la prima volta su « Die Weissen Blätter », vi è strettamente collegata dal motivo dominante del « cervello »: ma quel che in *Itaca* era ancora formulato come ragionamento o soltanto auspicato e invocato, qui si fa evento, ed è narrato tutto a livello lirico. Rönne respinge ad uno ad uno i suoi compiti di medico e i rapporti con i « casi singoli », per darsi sempre più in preda a quella stasi là, appena accennata (« i miei rami pendono ancora in un'acqua che scorre; ma vedono soltanto verso l'interno ») e alla regressione dionisiaca nel primigenio: sconfinando da se stesso, infrange il giogo delle tempie, lo polverizza e vola beato verso le « rovine del sud », metafora intercambiabile con quella della patria di Ulisse.

Il viaggio, terza della cinque novelle del « ciclo di Rönne », fu composta e pubblicata nel 1916 prima sulla rivista « Die Weissen Blätter », poi, insieme con *Cervelli* e le altre tre (*Die Eroberung*, *Die Insel*, *Der Geburtstag*, scritte fra il '14 e il '16) nella collezione di O. Werfel, « Der Jüngste Tag ». La problematica di Rönne si estende tuttavia anche alle due

novelle *Diesterweg* e *Querschnitt* (1918) e alle due sequenze drammatiche *Der wermessungsdirigent* e *Karandasch* (1917).

Il viaggio che lo schizofrenico Rönne, paralizzato da un « nubifragio di inibizioni », non riesce a compiere va inteso come un simbolo duplice: simbolo, in prima istanza, di un complesso sclerotizzato di ideali individualistici (arricchire la propria interiorità, istruirsi sul passato dell'Europa, fare un'esperienza comunicabile ad altri) caratteristici della cultura borghese guglielmina prebellica o caratteristici, forse, dell'uomo medio di sempre, del « signore », « radicato », « incrollabile », « di bronzo ». Benn non credette mai all'utilità dei viaggi.

In seconda istanza, il viaggio è il simbolo del movimento, della *dinamica* dell'esistenza immersa nel *divenire*, cui Rönne, trascinato da una corrente profonda (« queste acque errabonde, fonde, oscure e color di viola », « un gettito di forme, un gioco febbrile, senza senso e la fine a ogni margine », ecc.) irresistibilmente si sottrae.

Il *divenire* è ai suoi occhi ipersensibili (« occhi tastanti, dalle punte così affaticabili ») il caos delle *cose singole* che continuamente minacciano di prorompere dentro di lui, mentre, ironia! si rifrangono tranquille intorno all'uomo di bronzo: è una marea in cui, alla mensa ufficiali, durante la grottesca conversazione sul frutto tropicale, Rönne si azzarda a discendere « a tastonì, controllando l'articolazione », è l'*informe* del paesaggio (« il campo in gialle bufere di chiazzati cieli ») che sta per inghiottirlo: « l'*informe* avanzava a onde, e il senza sponde stava in agguato ». Nonostante il trionfo momentaneo tra i colleghi, la lotta resta impari.

La salvezza — fisica, potremmo dire — di Rönne è unicamente dentro « la forma che lo portava », in « ciò entro cui adempiva la sua giornata », ossia nell'esercizio esteriore quotidiano dei doveri di medico: che gli appaiono *senza senso*, ma a ogni *margine*, al di là di essi, sta in agguato la *fine*. Ed egli conta per il momento di sussistere!

Ma i tentativi di affrontare il reale, nonostante tutto, si ripetono: « Di recepire si tratta, incitava sé stesso, inserire oppure tralasciare dopo esame. Dall'afflusso delle cose, dal brusire dei suoni, dal fluire della luce comporre la muta pianura che egli intendeva ». E più avanti vediamo Rönne cercare di sottomettere e connettere fra loro le cose singole col pronunciare il loro nome comune: ma « solo di un'interposizione si trattava, le cose singole rimanevano nell'intangibilità ». Egli è impotente a stabilire qualsiasi nesso, né può più identificarsi col sognatore « che lieve sfiora il pendio », né col pastore che ricava il suo flauto da un ramo, né col libero navigatore: essi ignoravano, nonché il problema dei nessi, ogni scissione fra io e mondo, io e realtà. Vani restano il suo desiderio di fare « delle realtà una catena di colline, oh, delle cose una landa » e la sua nostalgia della muta pianura. L'immagine della pianura equivale a quella del mare, che nella novella è usata quattro volte: 1) alla fine del primo tempo, evocata, per associazione inconscia, dal balenare del seno della ragazza che passa, 2) verso la *fine*, quando rientrando in città, correndo sulle rotaie, Rönne è ripreso dall'utopia

di una terra verde, coste lontane, cutters, una vita semplice, intorno all'ingranaggio di un orologio, o la vita primitiva di un giardiniere o di un pescatore sulla spiaggia, 3) sullo schermo, sfondo di una vicenda smontata da Benn in singole scucite immagini grondanti il più patetico kitsch romantico tedesco, 4) nel finale.

È quel mito del sud, « complesso ligure » o « regressione talassale », che costituisce uno dei nodi più suggestivi del mondo poetico benniano: poiché il mare, ossia l'acqua, è origine e fase germinale di tutte le cose e quindi di vita non ancora individualizzata, di eternità e di *stasi*. Al tempo stesso il mare è per il germanico Benn il Mediterraneo sulle cui rive ha preso inizio la civiltà europea ed è fiorita la civiltà greca (l'apollinea!), ma soprattutto quella — ancor più cara all'irrazionalista e nietzschiano Benn — pre-greca e proto-greca (la dionisiaca!).

A questo mare, all'erma, « mortuaria bianchezza, eterno marmo » vuole *regredire* Rönne-Benn: preda di un sonno stigico, eroe di uno sprofondamento che non produce cerchi sopra di sé, non più individuo — individualità vuol dire cerebralizzazione, schizofrenia e dolore — ma punto d'intersezione che si estingue del tutto. Tale annullamento e liberazione da sé nel primigenio e nell'inconscio coincide con l'improvvisa illuminazione: « Scorse con lo sguardo la strada e seppe dove andare. // Turbinò nel crepuscolo di un cinema... ». Il cinema, questa banale fabbrica dei sogni, allora ancora muto, è una « mitica possanza » e offre una forma di partecipazione mistica di massa cui l'individuo ipercivilizzato anela. Anche Rönne vi trova il suo consummatum est (per « tutto era compiuto » abbiamo in tedesco il biblico *vollbracht*).

Non per nulla l'annunciato coincidere di moto e spirito « al di sopra delle rovine di un tempo malato » è un radicale rifiuto dello spirito nell'accezione idealistica di spirito come unica realtà, razionale, dinamica. Per Rönne, affetto da un'incurabile nausea della storia e dello storicismo della cultura occidentale, il *divenire* è insopportabile, o meglio: non c'è, non conta, è un sogno di bassa lega. Ma sottrattosi al *divenire*, Rönne si sottrae in fondo poi anche all'*essere* per gettarsi nel *nulla*, un nulla denso di vibrazioni mitiche e di ritmi, in cui l'espressione è tutto.

Il « ciclo di Rönne » appartiene alla prima stagione creativa di Benn, iniziata nel '12 con le nove poesie di *Morgue* e conclusasi con la fine della guerra e il ritorno a Berlino. Ma i motivi benniani più salienti vi sono già dati, come in un denso e sincopato preludio: Rönne non è infatti che il sostrato immutabile dell'uomo Benn, la sua condizione fisio-psicologica imprescindibile, e a interpretare e a ribadire Rönne, e in particolare *Il viaggio* — che reca in sé già il mito della redenzione attraverso il gioco delle forme — Benn si volgerà in uno dei suoi già citati scritti in prosa, lo « spaccato » autobiografico *Lebensweg eines Intellektualisten* (1934). Il motto stesso della novella risale al 1928, data dell'edizione completa delle prose.

Quanto abbiamo detto finora vale anche a illustrare le liriche che presentiamo e che, tranne una, appartengono alla vecchiaia. *Chi sta solo*, *I cancelli*, *Due sole cose* e *Alla soglia* sono variazioni sul tema dell'individualità, casa di cui non si varca la soglia, isola inapprodabile, dolente monade che ha saputo porsi in salvo — dal disfaccimento — dietro cancelli (si vede fuori e si è veduti, come non ci fossero) che non si possono più aprire per lasciarla rifluire nel mondo e agli altri. Ma non v'è fluire possibile tranne quello delle immagini: alle immagini è dato di nascere e germogliare, le immagini sole hanno, a loro modo, un divenire; ma non l'uomo; non si può che irridere alla metanoia idealistica significata dal famoso « muori e diventa » di Goethe (altrimenti sarai un fosco ospite della terra oscura, continua Goethe: ma l'oscurità, simbolo negativo per Goethe, è simbolo positivo per Benn!). L'io ha la sua beatitudine nel sentirsi *trascinato* dalle immagini e *fissato* dal « compimento », « muto di forma », ossia dal silenzio che emana dall'espressione artistica totalmente riuscita. L'« io segnato », trascorso per tante forme, tanti « tu » e « noi », è congelato in uno spazio vuoto che è cifra nichilistica e imperativo categorico assai più che dimensione metafisica. Ma la formula « esiste soltanto », « non esiste che », seguita da diversi soggetti (l'io e il vuoto, non esiste che ciò che ha trovato espressione, ecc.) ritorna nel negatore Benn frequentissima, segno di una continua involontaria ricerca di una sostanza esistente. In *Realtà* tale sostanza è il sogno sorto « per violenza degli occhi » davanti al Sisifo galeotto, nel ventre della galera da cui nulla si vede (la condizione umana) e manifestatosi nei millenni ora in un umile tavolino dipinto, ora in una Pietà, ora in un feticcio, a seconda se l'uomo era incline al gioco, al dolore, alla paura dell'ignoto. Ma sempre passivo, come in *Tu giaci*: dal « nodo di viole, d'ortiche e d'orchidee » dell'esistenza egli non può sciogliersi, solo le Parche sanno dipanare questo nodo; la sola fede possibile è la mistica dell'arte e il solo gesto concesso è quello creativo, un « fragile » gesto verso il profondo. Con *Viaggiare*, ammonimento semiserio a un ingenuo interlocutore, che tace, ritorniamo in parte al tema della novella del '16: ma mentre Rönne tentava di sconfinare fortunosamente da se stesso, il vecchio anacoreta è ormai solo intento a tracciare confini intorno alla strana scheggia sognante del suo io.

ANNA MARIA CARPI

gennaio 1971.

3 - Peter Nagel: *Natura morta con cavaliere* (1966-69)





4 - Peter Nagel: *Natura morta con palle* (1968-'69)

UNA SCENA E DUE NOVELLE

di

Gottfried Benn

Traduzione di Anna Maria Carpi

ITACA

PERSONAGGI

Albrecht, professore di patologia; Dottor Rönne, suo assistente; Studenti di medicina; Lo studente Kautski; Lo studente Lutz.

Nel laboratorio del professore. Alla fine di un corso. Il professore, studenti di medicina.

PROFESSORE — Ed ora, signori, per concludere vi ho serbato una gustosissima sorpresa. Ecco qui, ho colorato le cellule piramidali del corno di Ammone dell'emisfero sinistro del telencefalo di un ratto della specie *Catullo* dell'età di quattordici giorni e, guarda un po', non risultano rosse, bensì rosee con una lieve sfumatura bruno-violetto che dà nel verdastro. Ciò è altamente interessante. Voi sapete che di recente è uscito dall'Istituto di Graz un lavoro nel quale tale fatto è contestato, nonostante le mie approfondite ricerche al riguardo. Io non vorrei esprimermi sull'Istituto di Graz in generale, ma devo dire che questo lavoro mi ha fatto un'impressione di assoluta immaturità. Ed ora, guardate, ho in mano la prova. Ciò spalanca davanti a noi colossali prospettive. Diventerebbe possibile distinguere i ratti di pelo lungo nero e occhi scuri da quelli di pelo corto ispido e occhi chiari anche in base a questo delicato procedimento colorante, presupposto che abbiano tutti la stessa età, siano stati tutti nutriti con zucchero candito, abbiano giocato quotidianamente un'ora con un piccolo puma e che a una temperatura di 37, 36° nelle ore serali abbiano defecato due volte spontaneamente. S'intende che non si deve perdere di vista come simili feno-

meni siano stati osservati anche in altre condizioni; ciononostante tale osservazione mi sembra meritare una singola pubblicazione, oserei quasi dire che è un passo avanti verso la conoscenza dei grandi nessi che reggono il Tutto. E con questo buona sera, signori, buona sera. (*Gli studenti escono, tranne Kautski e Lutz*).

LUTZ — Ma quando, professore, si sia esaminato attentamente questo preparato, è possibile dire altra cosa fuorché: toh, toh, non è dunque rosso, bensì roseo con una lieve sfumatura bruno-violetto che dà nel verdastro?

PROFESSORE — Ma signori! Innanzi tutto sulla colorazione dei cervelli di ratto esiste la grande Enciclopedia in tre volumi di Meyer e Müller. Bisognerebbe incominciare con lo studiare a fondo quella.

LUTZ — E fatto ciò, si perverrebbe a conclusioni di qualche genere? Ad alcunché di funzionale?

PROFESSORE — Ma mio caro! Conclusioni! Noi non siamo mica Tommaso d'Aquino, hi hi hi! Non ha forse mai inteso parlare dell'aurora del condizionalismo che è spuntata sopra la nostra scienza? Noi precisiamo le condizioni in cui qualcosa avviene. Noi variamo le possibilità del loro insorgere; la teologia è una materia che sta a sé.

LUTZ — E se un bel giorno tutto il suo auditorio si levasse e le urlasse sul viso che preferisce sorbirsi la più tetra mistica che non il granuloso crepitio delle sue acrobazie intellettuali, e le desse un calcio nel didietro da farla volare giù dalla cattedra, lei che cosa direbbe? (*Entra il dottor Rönne*).

RÖNNE — Professore, le restituisco il lavoro sullo squarcio nel diaframma del neonato. Non ho il minimo interesse a descrivere a un determinato gruppo di persone a me sconosciute, già addestrate su una certa direttiva, la situazione di una cavità addominale riscontrata nel sezionamento, in modo che costoro possano poi raffigurarsela. Né sono in

condizione, nel mio cervello, di distruggere e disperdere questo gioco, la leggera e autosufficiente ingenuità di un caso singolo.

PROFESSORE — I suoi motivi sono davvero fatui, ma non fa niente, dia qui. Ce n'è diversi che s'interessano a questo lavoro. Ma se lei fosse un po' meno miope di quel che mi sembra, afferrerebbe che non si tratta di quel singolo caso, che sul tappeto è piuttosto la sistematizzazione del sapere in generale, l'organizzazione dell'esperienza, in una parola la scienza in ogni singola ricerca.

RÖNNE — Duecent'anni fa la scienza era attuale, allorché dalla perfezione di certi organi essa dimostrava la sapienza di Dio e dalla bocca delle cavallette il grande intelletto e la bontà di lui. E se tra qualche secolo si ridesse alla stessa maniera di lei, professore, che ha speso tre anni della sua vita per stabilire se una certa specie di grasso si colora di osmio o di verde Nilo?

PROFESSORE — Non ho la minima intenzione d'intrattenermi con lei su delle genericità. Lei non vuol fare questo lavoro. Bene, gliene do un altro.

RÖNNE — Non descriverò né come nel pollone d'innesto dentro la regione fruttifera della signora Schmidt le anse dell'intestino tenue siano passate nel sesto o nell'ottavo mese per la nota apertura, né quant'era alto il diaframma verso mattina nel cadavere di un annegato. Raccogliere esperienze, sistematizzare — attività cerebrali delle più subalterne! — Da cent'anni idiotizzano questi paesi e sono riusciti a tanto che ogni specie di plebe allunga il muso per il rispetto davanti al più gran piscialletto solo che questi sappia maneggiare una cassa toracica, ma non sono riusciti a mettere insieme un atomo di pensiero che esca fuori della banalità! Fornicare un pensiero dall'altro; rimanere il più vicino possibile all'ombelico e non smentire la placenta — ecco, professore, i suoi pensieri — ciurma di talpe e crape di scimmia — un suolo su cui sputare!

LUTZ — Infatti lei in sostanza che cosa fa? Di tanto in tanto rimesta un cosiddetto dato di fatto e lo porta alla luce. Primo, l'ha già scoperto un collega dieci anni fa, e non l'ha pubblicato. Dopo quindici anni siete tutti e due carta straccia. Che cosa sa lei in sostanza? Che i lombrichi non mangiano con forchetta e coltello e che le felci non hanno i calli sul sedere. Queste sono le sue conquiste. Sa qualcos'altro forse?

PROFESSORE — Innanzi tutto è al di sotto della mia dignità rispondere a chi mi parla su questo tono.

LUTZ — Dignità? Chi è lei? Risponda, risponda. Avanti!

PROFESSORE — Vuol dire che mi adatterò io alla cornice. E va bene. Dunque, signori, voi parlate con disprezzo delle teorie, e per me fate pure. Ma in un settore con tendenze eminentemente pratiche siero e salvarsan non sono mica speculazioni, no?!

LUTZ — Lei vuol forse affermare di lavorare perché la signora Meier possa andare per altri due mesi al mercato o perché l'autista Krause possa guidare altri due mesi la sua macchina? A parte che... combattere contro la morte della piccola gente... a chi importa... Diciamo subito, professore, non mi venga fuori con l'istinto causale. Ci sono intere popolazioni che se ne stanno coricate nella sabbia e soffiano nelle canne di bambù.

PROFESSORE — E la filantropia? Salvare il bambino a una madre, a una famiglia colui che la sostiene? La riconoscenza che brilla negli occhi...

RÖNNE — Lasci brillare, professore! La mortalità infantile e ogni maniera di crepare fanno parte dell'esistenza come l'inverno dell'anno. Non banalizziamo la vita.

LUTZ — Fra l'altro, questi punti di vista pratici ci interessano solo marginalmente. Ma ciò su cui ci aspettiamo una risposta è: di dove prende lei il coraggio di avviare i giovani a una scienza la cui possibilità conosci-

tiva lei sa che si arresta all'ignorabimus? Perché quella crosta di sterco del suo cervello per caso si appaga, per tutto il tempo che lei non è intento ad accoppiarsi, dell'arrangiare statistiche su escrementi duri? Su che razza di cervelli conta lei?

PROFESSORE — ...

RÖNNE — ...io lo so! io lo so! L'intelletto condottiero! Millennio di ottica e chimica! Lo so, lo so: soltanto perché i daltonici sono una minoranza, lei dispone di una cognizione. Ma senta che cosa le dico, si azzardi a levare ancora una sola volta la voce a favore delle vecchie menzogne che io ho divorato fino ad ammalarmene: lo strozzo con queste mani. Ho masticato e sminuzzato tutto il cosmo col mio cranio! Ho pensato fino a farmi venire la bava. Sono stato logico fino al vomito nero. E quando la nebbia si era dissipata, che cosa appariva? Parole e il cervello. Parole e il cervello. Sempre e sempre soltanto questo terribile, questo eterno cervello. Confitto a questa croce. In questo incesto. In questo stupro contro le cose — oh, se lei sapesse la mia esistenza, i tormenti, il terribile essere-alla-fine, tradito dagli animali e consegnato a Dio, e animale e Dio disgregati dal mio pensare e risputati fuori, un puro caso nelle nebbie di questo paese — glielo dico io: si ritirerebbe zitto zitto, senza scalpore, e sarebbe ben contento di non venir citato per lesioni cerebrali provocate.

PROFESSORE — Collega, mi dispiace infinitamente che lei non si senta bene. Ma se lei, degenerato, nevrastenico o dio sa cosa si rovina per dei bisogni medioevali, che c'entro io? Per cosa si accalora contro di me? Se lei è troppo debole per il cammino verso la nuova conoscenza che noi percorriamo, resti dove si trova. Chiuda le sale anatomiche. Si occupi di mistica. Calcoli la posizione dell'anima mediante formule e corollari; ma lasci in pace noi. Siamo sparsi in tutto il mondo: un esercito: teste che dominano, cervelli che conquistano. Quel che l'ascia ricavò dalla pietra,

quel che custodì il fuoco, quel che Kant generò, quel che costruì le macchine — è sotto il nostro controllo. Infinitudini si spalancano.

RÖNNE — Infinitudini si spalancano: una potente corteccia telencefalica rivoltata se ne trotta via da sola; dita che stanno come compassi; dentature proliferate a macchine calcolatrici — oh, diventeremo un intestino con sopra un alambicco che isola sistemi... Prospettive! Prospettive! Infinitudini si spalancano!

Ma per parte mia avremmo potuto rimanere meduse. Io non attribuisco alcun valore a tutta la storia dell'evoluzione. Il cervello è una strada sbagliata. Un bluff per il ceto medio. Che si cammini eretti o si nuoti in verticale, è solo una questione d'abitudine. Ho distrutto col pensiero tutti i miei nessi. Il cosmo passa oltre stormendo. Io sto sulla sponda: grigio, erto, morto. I miei rami pendono ancora in un'acqua che scorre; ma vedono soltanto verso l'interno, nell'annottare del loro sangue, nel congelarsi delle loro membra. Sono isolato e io. Non mi muovo più.

Dove? Dove? A che questo lungo cammino? E perché ci si deve concentrare? Quando per un istante cessai di pensare, non mi caddero le membra?

In una persona si associa qualcosa. In una persona accade qualcosa. Io non sento più che il cervello. Sul mio cranio passa come un lichene. Mi eccita una nausea dall'alto. È in agguato dappertutto: giallo, giallo: cervello, cervello. Mi pende fra le gambe... sento chiaramente che mi batte sui malleoli...

Oh, così vorrei tornare: prato, sabbia, innervata di fiori, un grande spazio aperto. In onde tepide e fresche la terra reca tutto ad ognuno. Nessuna fronte più. Si viene vissuti.

KAUTSKI: Ma non vede l'aurora intorno alle nostre membra? Dall'eternità, dal sorgere del mondo? Un secolo è alla fine. Una malattia è spezzata. Un oscuro viaggio, le vele ansimavano; ora canta la patria di là dal mare. Chi l'ha scacciato di là, professore, chi può dirlo? Maledizione, pec-

cato originale, non so che cosa. Per millenni non sono stati che prodromi. Per millenni ciò rimase infatti latente. Ma poi, cent'anni fa, improvvisa, la deflagrazione, e dilagò per il mondo come una pestilenza, finché non rimase più nulla fuor che il grande animale divoratore avido di dominio: l'uomo che conosce; costui si protese di cielo in cielo, e dalla sua fronte tirò fuori giocando il mondo. Ma noi siamo più antichi. Noi siamo il sangue; colati dai mari caldi, dalle madri che diedero la vita. Lei si è allontanato dal mare solo per una breve passeggiata. Ritorni a casa. Io la chiamo.

PROFESSORE — Non lasciatevi sviare da Rönne. Pensare, senza un lavoro serio diretto a uno scopo preciso, l'ha rammollito. Sul nostro cammino dovranno pur esserci tali vittime.

RÖNNE — ...C'è stato il Mare Mediterraneo; di là da tempi inconcepibili; ma c'è ancora. Forse esso è la cosa più umana che mai sia stata? Intende questo...?

PROFESSORE (*continuando*) — Ma signori, tutti questi strani bisogni e sentimenti e anche ciò di cui parlavate, mito e conoscenza, non potrebbe darsi che fossero vecchie ulcere del nostro sangue, da tempi antichissimi, che saranno respinte nel corso dello sviluppo, così come non abbiamo più il terzo occhio che guardava indietro se mai arrivassero nemici? Nei cent'anni che esistono le scienze naturali e la tecnica che ne deriva, com'è cambiata la vita! Quanto spirito c'è nella speculazione, che ha tradito il trascendentale ed è ormai tutta intesa a configurare la materia, per soddisfare ai nuovi bisogni di un'anima che si rinnova! Non si potrebbe già parlare di un homo faber invece che di un homo sapiens come si è fatto finora? Non potrebbero forse, col tempo, decantarsi e chiarirsi tutti i bisogni speculativi-trascententali e ammutolire nel lavoro di configurazione del terrestre? Da tale angolo visuale non si giustificerebbero forse la ricerca scientifica e l'insegnamento del sapere?

KAUTSKI — Se lei vuole istruire una squadra di stagnini, allora sì. Ma c'era una terra: da voli di colombi avvolta, brividi di marmo da mare a mare, sogno ed ebbrezza...

RÖNNE — ...Cervelli: piccoli, tondi; pallidi e bianchi.

Sole, dal grembo di rose, e i boschetti d'azzurro fruscianti.

Fiorente e molle la fronte. Protesa e placata a spiagge.

In oleandri su per le rive, in molli baie dolcemente svanita...

Il sangue come si levasse per andare. Le tempie come nella speranza.

La fronte un prorompere come d'acque mature.

Oh, fruscia come un colombo contro il mio cuore: ride — ride — Itaca! Itaca...!

Oh, rimani! rimani! Non mi rimandare indietro ancora! Oh quel camminare, così dentro la patria, nella pioggia di fiori di tutti i mondi dolce e greve... (*Va verso il professore e lo afferra*).

PROFESSORE — Ma signori, che cosa volete fare? Io vi vengo volentieri incontro. Vi assicuro, in futuro avvertirò sempre nei miei corsi che qui non possiamo insegnare l'ultima verità, che è necessario seguire anche corsi di filosofia. Darò rilievo alla problematicità del nostro sapere... (*gridando*) Signori, ascoltate! Alla fin fine siamo scienziati, e pensiamo freddamente. A che pro metterci in situazioni di cui, diciamo, la società odierna non è all'altezza... Siamo dei medici, non vogliamo spingere all'eccesso un modo di sentire. Nessuno saprà quel ch'è avvenuto qui dentro! Aiuto! Aiuto!
Assassino! Assassino!

LUTZ (*afferra anche lui il professore*) — Assassino! Assassino! Qua le pale! Il putridume fuori sui campi. Dalla nostra fronte devono muovere flagelli contro questa genia!

PROFESSORE (*rantolando*) — Voi, acerba gioventù! Voi, torbida aurora! Morirete dissanguati, e la plebaglia verrà a celebrare sopra il vostro sangue

una colazione con brindisi e urrà! Prima sfondate il nord! Qui vince la logica! Da ogni parte l'abisso: ignorabimus! ignorabimus!

LUTZ (*facendogli sbattere la fronte qua e là*) — Ignorabimus. Questo sarebbe l'ignorabimus! Non hai cercato abbastanza. Cerca più a fondo, se vuoi insegnare a noi! Noi siamo la gioventù. Il nostro sangue grida e chiama cielo e terra e non cellule e vermi. Sì, sfondiamo il nord. Già il sud rigonfia le sue colline. Anima, dispiega tutte le tue ali; sì, anima, anima! Vogliamo il sogno. Vogliamo l'ebbrezza. Invochiamo Dioniso e Itaca!

CERVELLI

Chi crede che si possa mentire con le parole potrebbe supporre che qui accadesse.

Rönne, un giovane medico che in passato aveva molto sezionato, percorreva la Germania meridionale diretto verso nord. Aveva trascorso gli ultimi mesi nell'inattività; per due anni era stato alle dipendenze di un istituto di patologia, ciò significa che per le sue mani erano passati circa duemila cadaveri inanimati, e questo l'aveva esaurito in maniera strana e inspiegabile.

Ora occupava un posto d'angolo ed era intento al viaggio: ecco che attraversiamo una regione vinicola, spiegava a se stesso, abbastanza piatta, passiamo campi scarlatti esalanti papavero. Non fa nemmeno troppo caldo; un azzurro fluisce per il cielo, umido e soffiato in alto su da rive e sponde; a rose si appoggia ogni casa, e qualcuna vi è sprofondata. Voglio comprarmi un blocco e una matita; voglio annotarmi più cose possibile perché non mi scivoli via tutto così. Tanti anni ho vissuto, ed è tutto sprofondata. Quando incominciai, mi rimaneva qualcosa? Non lo so più.

Poi, dentro una fila di gallerie, gli occhi stavano in agguato per riaffer-

rare d'un balzo la luce; uomini che lavoravano in mezzo al fieno; ponti di legno, ponti di pietra; una città e un automobile per colline e colline fin davanti a una casa.

Verande, corsie e rimesse, sulla cima di un rilievo, edificate in mezzo a un bosco — qui Rönne avrebbe sostituito il primario per alcune settimane. La vita è così onnipotente, pensava egli; questa mano non potrà scalarla, e guardava la propria destra.

Dentro la cinta non v'era nessuno fuorché dipendenti e ammalati; la clinica sorgeva in alto; Rönne era in uno stato d'animo solenne; circondato della sua solitudine trattò con le infermiere le questioni di servizio, freddo e distante.

Affidò loro praticamente tutto: girare le manovelle, fissare le lampade, azionare i motori, illuminare con uno specchio questo o quello, gli dava benessere vedere la scienza risolta in una serie di operazioni manuali, le più elementari proprie di un fabbro, le più delicate di un orologiaio. Poi, prese egli stesso le sue mani, le passò sui tubi Röntgen, spostò il mercurio nella lampada al quarzo, allargò o restrinse una fessura da cui scivolava luce su un dorso, introdusse un imbuto in un orecchio, prese del cotone idrofilo e lo depositò nel condotto uditivo e si sprofondò nelle conseguenze di tale manipolazione sul titolare dell'orecchio: come si formassero in lui concetti di soccorritore, guarigione, bravo medico, di fiducia in generale e gioia di vivere, e quali risentimenti avesse l'eliminazione dei liquidi sull'interiorità. Poi gli portarono un infortunio ed egli prese un'asticciola di legno imbottita con cotone idrofilo, e la applicò sotto il dito ferito, vi fece girare intorno una benda rigida e rifletté come questo dito risultasse rotto causa un salto attraverso un fosso o una radice non vista in tempo, causa una spaccatura o una leggerezza, insomma in quale profonda connessione col corso o il destino di questa vita, mentr'egli ora si trovava a curarlo come si cura un remoto o un fuggitivo, e ascoltava teso nel profondo, come, all'istante in cui insorgeva il dolore, si facesse udire una voce ancor più remota.

Era uso nella clinica di rimandare in famiglia i senza speranza, nascondendo questo dato di fatto, e ciò in considerazione delle pratiche scritte e

del sudiciume che la morte porta con sé. A uno di loro si avvicinò Rönne, lo esaminò: il foro artificiale sul davanti, il dorso piagato dal decubito, in mezzo un po' di carne frolla; si congratulò con lui per la buona riuscita della cura e stette a guardarlo che se ne trottava via. Ora egli tornerà a casa, pensò Rönne, considererà i dolori un fastidioso fenomeno collaterale alla guarigione, accederà al concetto di rinnovamento, darà istruzioni al figlio, educerà la figlia che cresce, terrà alto il ceto borghese, prenderà su di sé le idee generali del suo vicino, finché viene la notte col sangue in gola. Chi crede che si possa mentire con le parole potrebbe supporre che qui accadesse. Ma se io sapessi mentire con le parole, è probabile che non sarei qui. Ovunque io guardo occorre una sola parola per vivere. Avessi almeno mentito quando ho detto a costui: buona fortuna!

Stravolto, era seduto una mattina al tavolo della prima colazione; sentiva così profondamente: il primario sarebbe partito, sarebbe venuto un sostituto, a quest'ora si sarebbe levato dal letto e avrebbe preso il panino: si pensa, si mangia e la colazione si affaccenda intorno a noi. Ciononostante egli continuò ad eseguire quel che sotto specie di domande e ordini v'era da eseguire; batteva con un dito della mano destra su un dito della sinistra, e là sotto v'era un polmone; si accostava a dei letti: buon giorno, come sta il suo corpo? Ma adesso poteva di tanto in tanto accadere che egli attraversasse le corsie senza domandare a ciascuno come prescritto sia il numero dei suoi colpi di tosse sia la temperatura del suo intestino. Quando io vado per i padiglioni di riposo — ciò lo impegnava fino in fondo — cado in due occhi alla volta, vengo percepito e meditato. Vengo posto in relazione con oggetti gradevoli e seri; forse mi accoglie una casa di cui essi hanno nostalgia, forse un pezzo di legno dolce che gustarono un giorno. E anch'io avevo un tempo due occhi, ed essi correvano indietro insieme coi loro sguardi; sissignori, io c'ero: indubitabile, concentrato. Dove sono capitato? Dove sono? Un lieve batter d'ali, uno svanire.

Egli meditò quando ciò fosse incominciato, ma non lo sapeva più: cammino per una strada e vedo una casa e mi ricordo di un castello, ce n'era uno simile a Firenze, ma si sono sfiorati con un riflesso e subito spenti.

C'è qualcosa che mi fiacca dall'alto. Non ho più appoggio dietro gli occhi. Lo spazio è un mareggiare senza fine; eppure una volta fluiva verso un sol punto. Sfasciata è la corteccia che mi portava.

Spesso, quando da questi giri rientrava nella sua stanza, voltava e rivoltava le proprie mani e le guardava. E una volta un'infermiera lo scorse che le annusava o piuttosto che le percorreva, quasi ad esaminare che aria ne spirasse, e che poi riuniva dal lato dei mignoli le palme leggermente incurvate, aperte verso l'alto, per poi scostarle e riaccostarle, come se volesse aprire un gran frutto molle o rompere qualcosa in due curvandolo. Essa lo riferì alle altre infermiere; ma nessuna seppe che cosa ciò significasse. Finché non accadde che nella clinica fu macellato un grosso animale. Rönne sopraggiunse apparentemente per caso nel momento in cui gli spaccavano il cranio, ne prese il contenuto fra le mani e curvandolo lo ruppe nei due emisferi. Allora all'infermiera balenò che questo era stato il movimento da lei osservato durante quel giorno. Non seppe però stabilire un nesso e presto se ne dimenticò.

Ma Rönne andava per i giardini. Era estate; lingue di serpe cullavano l'azzurro del cielo, le rose fiorivano, dolci teste. Egli sentiva la pressione della terra: fin davanti alle suole, e l'empito delle forze: non più attraverso il suo sangue. Ma preferibilmente andava per sentieri in ombra e sentieri con molte panchine; sovente era costretto a riposarsi dalla sfrenatezza della luce, e quasi olocausto si sentiva di un cielo senz'alito.

Poco alla volta cominciò a prestare servizio irregolarmente; ma in particolare quando si trattava di manifestare a voce all'amministratore o alla superiora un parere a proposito di un oggetto, quando sentiva giunto il momento di far pervenire da parte sua un parere circa l'oggetto in questione, era letteralmente il crollo. Che cosa c'era poi da dire di un accadimento? Se non accadesse così, accadrebbe in modo poco diverso. Vuoto il posto non resterebbe. E lui non voleva che guardare tacito davanti a sé e riposare nella sua stanza.

Ma quando giaceva, non giaceva come uno che sia tornato solo da qualche settimana, da un lago e attraverso le montagne; bensì quasi si fosse accresciuto, innalzato all'unisono con quel punto su cui giaceva ora il suo corpo, e i lunghi anni l'avessero fiaccato; e qualcosa di rigido e cereo aderiva a lui, come tolto a quei corpi che erano stati la sua compagnia.

Anche nel periodo che seguì fu molto occupato con le proprie mani. L'infermiera che lo serviva gli voleva molto bene; egli le parlava sempre con un tono così supplichevole, anche se lei non sapeva bene di che si trattasse. Spesso egli iniziava con lieve scherno; che egli conosce bene queste sagome estranee, le sue mani le hanno tenute. Ma subito ricadeva: che esse vivono sotto leggi che non provengono da noi e il loro destino ci è estraneo al pari di quello di un fiume su cui ci troviamo a navigare. E poi tutto spento, lo sguardo già perso in una notte: di dodici unità chimiche si tratta, che si sono fuse non al suo comando, e si separeranno senza domandarlo a lui. Per andare dove, si deve allora chiedersi. Non le trascorre che un soffio.

Ch'egli non si trovava più di fronte a nessuna cosa, ch'egli non aveva più alcun potere sullo spazio, manifestò una volta; stava quasi ininterrottamente coricato e quasi non si muoveva.

Chiudeva a chiave la porta della stanza perché nessuno potesse piombare su di lui; voleva aprire lui e presentarsi in possesso di sé.

I veicoli della clinica, dispose, passino sulla provinciale; aveva osservato che gli dava benessere sentire rumore di veicoli: era così remoto, era come un tempo, una marcia verso una città straniera.

Giaceva sempre nella medesima posizione: rigido sul dorso. Giaceva sul dorso, su una sedia a sdraio, la sedia si trovava in una stanza con quattro angoli, la stanza nella casa e la casa su un colle. Tranne qualche uccello egli era l'animale più alto. Così la terra lo portava senza suono attraverso l'etere e senza fremito sfiorando le stelle.

Una sera scese nelle corsie; andò con l'occhio le file di sdraio ov'essi attendevano, zitti, sotto le loro coperte, la guarigione; egli li guardò così

coricati: tutti fatti di lungo natale, di sonno pieno di sogno, di rientri a casa la sera, di canti di padre e figlio, in mezzo tra felicità e morte. Andò con l'occhio tutta la corsia e tornò indietro.

Il primario fu richiamato, era un uomo cortese, disse che si era ammalata una delle sue figlie. Ma Rönne disse: vede, in queste mie mani li ho tenuti, cento o forse mille; certuni erano molli, certuni erano duri, tutti deliquescenti; uomini, donne, frolli e pieni di sangue. Ora tengo per sempre tra le mani il mio e non faccio che indagare ciò che potrebbe essere di me. Se il forcipe avesse premuto un pochino più forte qui nella tempia...? Se mi avessero percosso sempre su un determinato punto della testa...? Che cosa sono mai i cervelli? Ho sempre desiderato di volare in alto come un uccello sopra la gola; invece vivo fuori nel cristallo. Ma ora mi dia via libera, la prego, mi libro di nuovo — ero così stanco — su ali sarà questo mio viaggio — con la mia azzurra spada di anemoni — nell'abisso meridiano della luce — in rovine del sud — in nuvolaglia che si sfascia — polverizzazioni della fronte — disfacimenti della tempia.

IL VIAGGIO

Senza senso e la fine a ogni margine.

Rönne voleva recarsi ad Anversa, ma come senza stravolgimento? Non avrebbe potuto essere di ritorno a mezzogiorno. Avrebbe dovuto dichiarare che oggi a mezzogiorno non poteva essere di ritorno, che andava ad Anversa. Ad Anversa? avrebbe pensato l'interlocutore. Contemplazione? Recepire? Rilassarsi? Gli sembrava escluso. Egli aspirava a un arricchimento e a costruirsi l'interiorità.

Ed ora si figurò di essere in treno e doversi a un tratto ricordare che in quel momento a tavola stavano dicendo che lui era via; anche se soltanto di sfuggita, in risposta a una domanda buttata là, in ogni caso però già nel senso

che egli cercava di stabilire contatti con la città, col Medioevo e coi moli della Schelda.

Sconfitto si sentiva, sudorazioni. Una contorsione lo aggredì, quasi scorresse radunati davanti a sé — in forma di concetti inerenti al curriculum di un signore — i fatti della sua vita, ancora indeterminati e ancora affatto non prevedibili, comunque sia così miseri e piccini.

Un nubifragio di inibizioni e di debolezze si scatenò su di lui. Giacché dov'erano le garanzie che egli avrebbe saputo riferire, portare con sé, vivificare alquanto del viaggio, che sarebbe entrato in lui qualcosa di simile a un'esperienza?

Grandi brutalità come la ferrovia, sentirsi seduti dirimpetto a un signore, uscire davanti alla stazione di arrivo col passo filato di chi è diretto al luogo del disbrigo: erano tutte cose che potevano svolgersi soltanto in segreto, sofferte dentro, desolate e profonde.

Ma come gli era mai venuta l'idea di abbandonare ciò entro cui adempiva la sua giornata? Era così spericolato da uscire dalla forma che lo portava? Credeva in un ampliamento, osava affrontare il crollo?

No, si disse, no. Posso giurarlo: no. Soltanto poco fa quando uscii dal negozio c'era di nuovo odore di viole, si era anche incipriati, una ragazza veniva avanti col seno bianco, non sembrava escluso che lo si potesse aprire. Non sembrava escluso di poter sfolgorare e fluire. Una spiaggia entrò nell'area delle possibilità, una spiaggia contro cui batteva il seno azzurro del mare. Ma ora come riconciliazione voglio andate a pranzo.

Inclinandosi sulla soglia egli tributò il suo riconoscimento alle individualità. Come sarebbe stata la sua? In silenzio prese posto. Grevi troneggiavano i signori.

Il signor Friedhoff stava giusto riferendo delle proprietà di un frutto tropicale che contiene un nocciolo della grandezza di un uovo. La polpa si mangia col cucchiaino, ha consistenza gelatinosa. Certuni sostengono che sappia di noce. Lui, al contrario, ha sempre trovato che sa di uovo. Si mangia con pepe e sale. Si trattava di un frutto saporito. Ne aveva mangiati fino a tre o quattro in un giorno e mai constatato serio nocumento.

Qui al signor Körner si parò davanti lo straordinario. Con pepe e sale un frutto? Gli sembrava insolito, e prese nettamente posizione.

Ma se per lui sa di uovo — il signor Mau ammonì a considerare la soggettività del giudizio, gettando via nel contempo qualcosa, come se da parte sua non scorgesse nulla d'insormontabile. Fra l'altro così insolito non è, disse il signor Offenberg richiamando la norma, giacché non abbiamo l'esempio del pomodoro? E che dire infine se il signor Kritzler poteva citare uno zio che a settant'anni mangiava il melone con la senape, e questo nelle ore serali, quando roba del genere è notoriamente meno digeribile?

Insomma: ci si trovava in effetti in presenza di un fenomeno così insolito, un evento per così dire, idoneo ad attrarre l'attenzione di più ampie cerchie, sia perché nelle sue generalizzazioni avrebbe potuto maturare conseguenze allarmanti, sia perché, in quanto esperienza vissuta nella particolare atmosfera dei tropici, era idoneo a stimolare la riflessione?

A tanto si era giunti allorché Rönne tremò, trovò soffocazione sul piatto e prese a mangiare la carne con sforzo. Ma non aveva forse, per caso, voluto intendere la banana, insisteva il signor Körner, quel frutto molle, un po' frollo e oblungo?

Una banana? si gonfiò il signor Friedhoff. Lui, il conoscitore del Congo? Lui che aveva viaggiato anni per il Moabangi? No, questo lo faceva proprio sorridere! Lontano si librò egli al di sopra degli astanti. Che paragoni potevano mai fare loro? Una fragola o una noce, forse qualche rara volta un marrone, un po' più meridionale. Invece lui, rappresentante ufficiale a Hulemakong, proveniente dalle giungle dello Jambo?

Adesso o mai più, ascesa o annientamento, senti Rönne, e: davvero mai costatato serio nocumento? a tastoni, controllando l'articolazione, scendeva nella marea, configurando stupore e il dubbio dell'esperto: davanti al nulla si trovava; sarebbe venuta risposta?

Ma in fondo non era seduto sulla sedia di legno, semplicemente avvolto dal brusio suscitato dalla nozione di pericolosità del frutto tropicale, come quando si medita e si fanno confronti fra dati e referti di esperienze simili, lui, lo studioso taciturno, il medico avaro di parole per natura e professione? Di tra le palpebre socchiuse, levato lo sguardo dalla carne, percorreva la fila, lentamente illuminandosi. Speranza non era ancora, ma un aleggiare senz'ansia. Ed ora un consolidamento: a diversi signori la ripetuta conferma di questo



5 - Gerd van Dulmen: *Dingno* (1969)



6 - Ulrich Hachulla: *Ragazzo*

dato di fatto, atta a dissipare scrupoli eventualmente affiorati, pareva valida. Ed ora non c'erano più dubbi: certuni assentirono masticando.

Giubilo in lui, canti di trionfo. Ora echeggiava la risposta e il mantenimento della posizione verso i dubbiosi, e tutto questo apparteneva a lui. Avvenne l'inserimento, subentrò stima; era carne quel ch'egli stava mangiando, una vivanda ben nota; frasi che si riconnettevano a lui, egli accedeva a raggruppamenti, sotto una gran volta di felicità; persino un appuntamento per il pomeriggio guizzò un istante per il suo cuore senza farlo tremare.

Di bronzo sedevano gli uomini. In pieno gustava Rönne il suo trionfo. Esperiva nel profondo come da ogni commensale ascendeva a lui il titolo di signore, un signore che dopo pranzo non disprezzava un bicchierino e lo sorbiva con un modesto bon mot, in cui un incoraggiamento per gli altri, ma parimenti una decisa condanna di ogni eccesso nel consumo dell'alcool diffondevano una certa atmosfera di benessere. Era l'impressione della sincerità e del puro e semplice farsi avanti per la propria convinzione; ma anche di fronte a una concezione ulteriore cederebbe volentieri: ha pur del vero. Ordinati sentiva i propri lineamenti; aveva aiutato una fredda disinvoltura, anzi imperturbabilità, a vincere sul proprio volto, e questo volto recò fino alla porta, che chiuse dietro di sé.

Come un'ombra camminava nel corridoio, ora di nuovo nella sensazione di sonno in cui ci si sprofondava senza produrre un gorgo sopra di sé, negativamente estinti, affermati solo come punto d'intersezione. Due puttane lavavano il corridoio, notandolo già di lontano, ma fingendosi immerse nel lavoro, finch'egli non fu lì presso. Soltanto allora entrò nei loro occhi il repentino ravvisamento, castità e promessa dalla maturità del sangue.

Ma Rönne pensò, vi conosco voi animali, più di trecento nude ogni mattina! Ma come siete robuste nel giocare all'amore! Una ne ho conosciuta, in un sol giorno era stata per due dozzine di uomini l'ebbrezza, il fremito e l'estate intorno cui fiorivano. Essa dava la forma, e si produceva il reale. Voglio cercare forme e lasciare traccia di me. Delle realtà una catena di colline, oh, delle cose una landa.

Uscì dall'edificio. Chiari viali là fuori, luce colma di straniamento, dafnee in fiore. Era un sobborgo; povera gente dalle cantine, mutilati e tombe, da un pezzo così assente il riso. Ma Rönne pensava, ogni persona che incontro è ancor sempre in piena verso la propria felicità. In nessun luogo il mio greve incalzante stravolgimento.

Camminava adagio, scandagliava il percorso. Insolita ora per trovarsi in strada, a lui da mesi ormai sconosciuta. Cautamente sfogliava ciò che gli veniva incontro coi suoi occhi tastanti, dalle punte così affaticabili.

Di recepire si tratta, incitava sé stesso, inserire oppure tralasciare dopo esame. Dall'afflusso delle cose, dal brusire dei suoni, dal fluire della luce comporre la muta pianura che egli intendeva.

Era una regione straniera quella che stava attraversando, ma poteva sempre sopraggiungere un conoscente e chiedere donde e verso dove. E sebbene avrebbe avuto ogni istante un paziente sottomano da usare come pretesto, non si trattava di ciò, ed egli rabbriviva a pensare all'esperienza che l'attenderebbe: dal nulla entrare nel problematico, per impulso di un'ombra, impotente di qualsiasi connessione, e tuttavia contando di sussistere.

Pavido si guardò intorno; schernevole stavano casa e albero; ossequioso egli passò oltre. Casa, disse all'edificio seguente; casa al prossimo; albero a tutti i tigli della sua via. Solo di un'interposizione si trattava, le cose singole rimanevano nell'intangibilità; chi avrebbe egli dovuto essere per afferrare qualcosa oppure non vedere oppure, ribellandosi, creare? Camminare un poco al sole, di più non voleva; stare al caldo, e il cielo aveva un azzurro: mai alla fine, materno e soave a dissolversi.

Molto lontano non era ancora dal suo ospedale che già lo sopraffecce l'ansia. Dove si recava dunque, per caso nel Tutto? Era egli dunque il sognatore che lieve sfiora il pendio oppure il pastore sulle colline? S'accostava forse al castagno di maggio, picchiando il ramo col coltello di corno, sinché nel succo del pollone scivolava la corteccia e ne veniva il cavo flauto? Canti, ne aveva? Era egli forse il libero che avanza su vele e per ogni dove la terra — spegnendo le cose col suo sguardo? Oh, si era spinto di certo troppo in là!

Già dinanzi alla strada fluttuava il campo in gialle bufere di chiazzati cieli, e un'automobile si arrestò al margine della città. Indietro! significava; poiché l'informe avanzava a onde, e il senza sponde stava in agguato.

Allora lo riacolse la strada, dritta come un fuso e sotto una luce piatta. Di porta in porta essa correva, e ignara intorno al piede della postina; dagli scantinati la cucina esalava su di essa nutrimento e bisogno; davanti allo specchio il signore si pettinava con cura la barba; se il piede risuonava sul metallo, l'amministrazione pubblica provvedeva allo scolo delle acque; se nel muro c'era una grata, d'inverno non veniva il gelo, ed estrazione e pozzo non esercitavano il loro diritto?

Si accostò a lui un signore e « ah ah » e « che bel tempo » andavano avanti e indietro, passato e futuro solo un tratto dello spazio categoriale. Quando costui si fu allontanato, Rönne barcollava.

Vivevano tutti col centro di gravità collocato su meridiani tra rifrattore e barometro, soltanto lui inviava sguardi sopra le cose, paralizzato da nostalgie di un azimut, una chiara purificazione logica invocava egli, una parola che lo abbracciasse. Quando sarebbe diventato l'uomo di bronzo, intorno cui di giorno si rifrangono le cose e di notte il sonno, che sta disinvolto davanti a una stazione, per grande che sia la terra, il radicato, l'incrollabile?

Viaggiare aveva voluto, ma ora scintillavano rotaie attraverso la strada, e già si abbassava il suo sguardo. Oh, che ci fosse una terra realmente verde, forte la zolla, nell'argento remota, su cui gli occhi trascorrevano come un'ala, e città, piatte, bianche, lungo coste e cutters, bruni, da prendere, amare e dimenticare.

Oppure una vita intorno all'ingranaggio di un orologio. La mano intorno a bulbi di giacinto. La spalla che trascinava la rete dei pescatori — argentea, e il suo strascico sulla spiaggia.

Laggiù, per l'aria chiara e impalpabile in cui si stagliavano i bocci, e sotto la prima stella, passò una donna e odorava d'azzurro e afferrò il cranio di Rönne e glielo rovesciò, coricò nella nuca, e sopra la fronte gli stava la notte acerba.

A Rönne sfuggì un singhiozzo: chi potrebbe gemere così profondamente come me sotto la materia, chi è soggiogato dalle cose e dal bisogno di nesi,

ma proprio queste acque errabonde, fonde, oscure e color di viola, fuori dal varco di un'ascella — m'investe di polvere una frantumazione.

Fra una strada e l'altra cola la notte, sulle bianche pietre si fa azzurro, l'estasi si condensa; i cespugli si fondono, qual venir meno! —

Cadde la pioggia e dissolse la forma. Abitazioni si trovarono sotto l'acqua tiepida, l'intera città era nella nuvolaglia primaverile. Ma lui si librava sopra di essa, rapito, solitario, incoronato non si sa di dove. E tutt'a un tratto egli era diventato il signore con la valigia che si mette in viaggio per terre e praterie. Già fluttuavano verso di lui colline dal tenero bosco; e fraterni in quel momento i campi — veniva la conciliazione.

Scorse con lo sguardo la strada e seppe dove andare.

Turbinò nel crepuscolo di un cinema, nell'inconscio della platea. In larghi calici di fiori piatti su fino ai lumi velati stagnava la luce rossastra. I violini, suonati caldi e vicini, montavano lungo la curva del suo cervello, strappandone un suono davvero dolce. Spalla premeva spalla, una dedizione; sussurrio, un trovarsi assieme, palpeggiamenti, la felicità. Un signore veniva verso di lui, con moglie e prole, buttandogli in faccia la loro conoscenza, con la bocca larga e il riso allegro. Ma Rönne non lo riconobbe più.

Era entrato nel film, nel gesto che si allontana sullo sfondo, nella mitica possanza.

Grande davanti al mare quegli si rannuolava il mantello intorno al corpo, in limpide brezze s'increspava la giacca; batteva l'aria come si batte un animale, e come ristorava quel sorso l'ultimo della stirpe.

Come scalpitava, come gonfiava gagliardo il ginocchio. Di dosso si scuoteva la cenere, incurante, preso dalle grandi cose che lo attendevano, scritte nella lettera che gli recava il vecchio servitore, le cui ginocchia avevano cullato l'antenato.

Alla donna presso la fonte si accostava nobile il vegliardo. Come stupiva la nutrice, il fazzoletto incrociato sul seno. O soave compagna di giochi! O capriolo tra le felci! O caccia cavalleresca! O barba argentea!

Rönne respirava appena, attento a non infrangere tutto ciò.

Poiché tutto era compiuto; si era adempiuto.

Al di sopra delle rovine di un tempo malato si erano congiunti il moto e lo spirito, senza gradi intermedi. Limpido fuori dagli eccitamenti veleggiava il braccio; dalla luce all'anca, un chiaro slancio, di ramo in ramo.

Frusciava in sé la corrente. O se non era una corrente, era un gettito di forme, in gioco febbrile, senza senso e la fine a ogni margine.

Rönne, una sagoma, una limpida coincidenza, in disfacimento, smangiato da azzurre baie, in alto sopra le palpebre ride stridula la luce.

Giunse sul viale. Andò a finire in un parco.

Un'oscura minaccia si levava, annuvolata e fremente, di nuovo dalla sensazione di sonno in cui ci si sprofondava, senza produrre un gorgo sopra di sé, negativamente estinti, affermati solo come punto d'intersezione; ma ancora egli andava nella primavera, e creava sé stesso lungo i chiari anemoni della zolla erbosa e si appoggiava a un'erma, mortuaria bianchezza, eterno marmo, sgretolata e precipitata quaggiù dalle cave davanti a cui il mare del sud non aveva mai fine.

GEDICHTE

von

Gottfried Benn

WIRKLICHKEIT

Eine Wirklichkeit ist nicht vonnöten,
ja es gibt sie gar nicht, wenn ein Mann
aus dem Urmotiv der Flairs und Flöten
seine Existenz beweisen kann.

Nicht Olympia oder Fleisch und Flieder
malte jener, welcher einst gemalt,
seine Trance, Kettenlieder
hatten ihn von innen angestrahlt.

Angekettet fuhr er die Galeere
tief im Schiffsbauch, Wasser sah er kaum,
Möwen, Sterne — nichts: aus eigener Schwere
unter Augenzwang entstand der Traum.

Als ihm graute, schuf er einen Fetisch,
als er litt, entstand die Pietà,
als er spielte, malte er den Teetisch,
doch es war kein Tee zum Trinken da.

1952

POESIE

di

Gottfried Benn

Traduzione di Anna Maria Carpi

REALTÀ

*Di una realtà non c'è bisogno,
anzi, non c'è, quando un uomo riesce
dal motivo primevo — flairs e flauti —
a dimostrare l'esistenza sua.*

*Non Olimpia non carne non lilla
dipingeva colui che li dipinse;
la sua trance, i suoi canti incatenati
l'avevano irradiato dal di dentro.*

*In catene, portava la galera,
nel ventre della nave acqua non vide,
né gabbiani né stelle — nulla vide: dall'interna gravezza
per violenza degli occhi nacque il sogno.*

*Quand'era angoscia, egli creò un feticcio,
quando dolore, nacque la Pietà,
quando era gioco, il tavolo da tè,
ma tè da bere egli non aveva.*

A N -

An der Schwelle hast du wohl gestanden,
doch die Schwelle überschreiten — nein,
denn in meinem Haus kann man nicht landen,
in dem Haus muss man geboren sein.

Sieht den Wanderer kommen, sieht ihn halten,
wenn ihn dürstet, wird ein Trank geschänkt,
aber einer nur, dann sind die alten
Schlösser wieder vor- und eingehängt.

1953

NUR ZWEI DINGE

Durch so viel Formen geschritten,
durch Ich und Wir und Du,
doch alles blieb erlitten
durch die ewige Frage: wozu?

Das ist eine Kinderfrage.
Dir wurde erst spät bewusst,
es gibt nur eines: ertrage
— ob Sinn, ob Sucht, ob Sage —
dein fernbestimmtes: Du musst.

Ob Rosen, ob Schnee, ob Meere,
was alles erblühte, verblich,
es gibt nur zwei Dinge: die Leere
und das gezeichnete Ich.

1953

ALLA SOGLIA

*Alla soglia ti sei affacciato,
ma la soglia varcare — mai,
nella mia casa non si può approdare,
in questa casa devi esserci nato.*

*Vede il viandante giungere, sostare,
e gli versa da bere, se è assetato,
ma una volta soltanto, e già gli antichi
chiavistelli vengono calati.*

DUE SOLE COSE

*Per tante forme trascorso,
per l'io, il noi, il tu,
ma tutto fu sofferto
nell'eterna domanda: a che pro?*

*È una domanda infantile.
Tardi ne fosti conscio,
non v'è che questo: sopporta
— sia senso, mania o saga —
l'a te fissato da lungi tu devi.*

*Sian rose, o neve o mari,
tutto quel che sbocciò è sbiadito,
ci son due cose sole: il vuoto
e l'io segnato.*

DIE GITTER

Die Gitter sind verkettet,
ja mehr: die Mauer ist zu —:
du hast dich zwar gerettet,
doch *wen* rettetest du?

Drei Pappeln an einer Schleuse,
eine Möwe im Flug zum Meer,
das ist der Ebenen Weise,
da kamst du her,

dann streiftest du Haar und Häute
alljährlich windend ab
und zehrtest von Trank und Beute,
die dir ein anderer gab,

ein anderer — schweige — bitter
fängt diese Weise an —
du rettetest dich in Gitter,
die nichts mehr öffnen kann.

1951

DU LIEGST UND SCHWEIGST -

Du liegst und schweigst und träumst der Stunde nach,
der Süßigkeit, dem sanften Sein des andern,
keiner ist übermächtig oder schwach,
du gibst und nimmst und gibst — die Kräfte wandern.

Gewisses Fühlen und gewisses Sehn,
gewisse Worte aus gewisser Stunde,

I CANCELLI

*I cancelli sono incatenati,
anzi, il muro è chiuso — :
tu ti sei salvato,
ma chi salvasti?*

*Tre pioppi sopra una chiusa,
un gabbiano verso il mare,
è il motivo della pianura,
e di là sei venuto,*

*poi mutasti capelli e pelle
ogni anno brano a brano,
consumasti bevanda e bottino
che un altro ti porse,*

*un altro — taci — amaro
incomincia questo motivo —
ti salvasti dietro cancelli
che nulla più sa aprire.*

TU GIACI

*Tu giaci muto e in sogno insegui l'ora
e la dolcezza e l'esser d'altri soave,
non v'è il potente, non v'è l'inerte,
tu dàì e prendi e dàì — le forze migrano.*

*Ed è un certo sentire ed un vedere,
certe parole di una cert'ora,*

und keiner löst sich je aus diesem Bunde
der Veilchen, Nesseln und der Orchideen.

Und dennoch musst du es den Parzen lassen,
dem Fädenspinnen und dem Flockenstreun —
du kannst nur diese Hand, die schmale, fassen
und diesmal noch das tiefe Wort erneun.

1947

WER ALLEIN IST -

Wer allein ist, ist auch im Geheimnis,
immer steht er in der Bilder Flut,
ihrer Zeugung, ihrer Keimnis,
selbst die Schatten tragen ihre Glut.

Trächtigt ist er jeder Schichtung
denkerisch erfüllt und aufgespart,
mächtig ist er der Vernichtung
allem Menschlichen, das nährt und paart.

Ohne Rührung sieht er, wie die Erde
eine andere ward, als ihm begann,
nicht mehr Stirb und nicht mehr Werde:
formstill sieht ihn die Vollendung an.

*nessun si scioglie mai da questo nodo
di viole, d'ortiche e d'orchidee.*

*Ma tutto devi cedere alle parche,
al tesser fili e al loro sparger fiocchi —
a te di stringere questa mano fragile,
per una volta ancora rinnovare — la parola profonda.*

CHI STA SOLO

*Chi sta solo è anche nel mistero,
sempre dentro il flusso delle immagini,
del loro nascere, del germogliare,
anche l'ombre hanno il loro ardore.*

*Gravido è d'ogni stratificazione,
di pensieri ricolmo e tutto in serbo,
in suo potere ha la distruzione
d'ogni umano che si nutre e accoppia.*

*Senza moto vede che la terra
era un'altra quand'egli cominciò,
non c'è più « muori », non più « diventa »:
muto di forma lo fissa il compimento.*

REISEN

Meinen Sie Zürich zum Beispiel
sei eine tiefere Stadt,
wo man Wunder und Weihen
immer als Inhalt hat?

Meinen Sie, aus Habana,
weiss und hibiskusrot,
bräuche ein ewiges Manna
für Ihre Wüstennot?

Bahnhofstrassen und Ruen,
Boulevards, Lidos, Laan —
selbst auf den Fifth Avenuen
fällt Sie die Leere an —

Ach, vergeblich das Fahren!
Spät erst erfahren Sie sich:
bleiben und stille bewahren
das sich umgrenzende Ich.

VIAGGIARE

*Lei pensa, ad esempio, Zurigo
sia una città più profonda,
dove per contenuto si hanno
miracoli e consacrazioni?*

*Lei pensa che all'Avana,
bianca e rossa d'ibisco,
sgorgi un'eterna manna
per l'angoscia del Suo deserto?*

*Via Stazione e rues,
boulevards, lidi e laan —
anche sulla Fifth Avenue
il vuoto presto L'assale —*

*Ah, com'è inutile andare!
Tardi Lei esperisce se stesso:
restare e in silenzio serbare
l'io che si traccia confini.*

Una traduzione italiana delle opere di Gottfried Benn sarà di prossima pubblicazione presso la Casa Editrice Einaudi, che qui si ringrazia per la cortese concessione rilasciata ad Anna Maria Carpi di pubblicarne le traduzioni presenti in questo numero della nostra rivista.

BILENCI E

« CONSERVATORIO DI SANTA TERESA »

di

Vanni Bramanti

All'inizio degli anni '40, nell'introdurre la sezione intitolata « Storia contemporanea » della mitica *Americana*, Elio Vittorini scriveva: « Al capitolo seguente vedremo in nuovi scrittori lo sviluppo logico della storia contemporanea; pur abbiamo, del periodo, una conclusione avventizia nella figura non adempiuta di un morto giovane, Thomas Wolfe. Poco più giovane di Faulkner e di Hemingway, egli fu solleticato esattamente come loro dalle varie esperienze verbali che precedettero e accompagnarono la guerra del 1918, e anche lui cercò una nuova espressione. Ma il suo animo di scrittore fu una caverna, e non rifiutò niente: diede eco ad ogni cosa. Perciò troviamo nei suoi libri una dovizia da *Mille e una notte* ferma su un piano analitico di psicologia e favola insieme, nel modo stesso che è accaduto ai migliori romanzieri, Romano Bilenci compreso, dell'Europa d'oggi » (1). Immediatamente a ridosso di *Conversazione* e nell'atmosfera tragica e sospesa dei primi tempi di guerra, il narratore Vittorini trova modo di « marcare » in una miscela a metà tra psicologia e favola le esperienze più valide dei *romanzieri* di quegli anni, e nell'inserito, anche se si possono ipotizzare ragioni di un affetto recente nell'ormai « milanese » Vittorini, l'immissione esemplificante del nome di Romano Bilenci mantiene intatta dopo trent'anni la sua ragione di essere, in particolar modo qualora si voglia pensare agli intenti (e alle volte anche alle velleità) con i quali gli scrittori della generazione di Vittorini e di Bilenci pensavano di rompere con tutto quanto un preciso atteggiarsi nei confronti della letteratura. Per meglio chiarire, a testimonianza di una situazione ben altrimenti sintomatizzata, se guardiamo alle date di composizione dei due romanzi (*Conservatorio* fu scritto tra il 1936 e il '38 e *Conversazione* risale al 1938-1939), prendendo il 1938 come anno comune alle due esperienze, sarà opportuno ricordare che proprio in quell'anno e con il conforto di un lusin-

(1) E. VITTORINI: *Americana*, nuova ristampa, Milano, Bompiani, 1968, p. 748.

ghiero apprezzamento di critica, uscivano i *Capitoli* di Falqui ⁽²⁾, una rassegna questa che oggi appare paradigmatica, in senso evidentemente negativo, di quanto non presupponessero fare i due scrittori in questione: caso mai, come alto correttivo, l'anno seguente, il 1939, alle porte della tragedia bellica, vedrà la comparsa delle montaliane e « fiorentine » *Occasioni*, nelle cui pagine sarà stato invece facile leggere in anticipo i segni di quanto di terribile fosse per avvenire. Altra atmosfera, invece, quella dei *Capitoli*, proposta decorosa e allineata con gli intenti del suo curatore, ma che non può essere intesa altrimenti che alla stregua di un ennesimo *revival* della chiave rondesca riproposto all'attenzione del pubblico, con quel gusto disinfettato ed innocuo, a metà tra « Italia letteraria » e « Accademia d'Italia » che il tanto consacrato ed asettico « capitolo » non poteva non offrire. Diverse, si è detto, e più caratteristiche storicamente le esperienze di due scrittori come Vittorini e Bilenci, lontani nelle private risoluzioni formali, vicini nella compromissione e nel conseguente riscatto personale delle loro storie, che in quel giro di anni, scegliendo (o ribadendo, è il caso di Vittorini) il genere chiamato indiscriminatamente « romanzo », diedero insieme a pochi altri una spinta chiarificatrice e decisiva all'evoluzione della nostra prosa narrativa, chiudendo una volta per sempre la stagione ormai lunghissima della fortuna della prosa d'arte, o del « capitolo » che dir si voglia ⁽³⁾.

Tornando al parametro vittoriniano, Wolfe-Bilenci, un asserto che andrà recuperato soprattutto per il dato di suggestione in esso contenuto, per la definizione di un'ipotetica atmosfera comune, sarà opportuno sottolinearne la felicità, e anche la novità. Infatti, almeno fino ad allora, la tavola delle presenze agenti in Bilenci era stata infittita da testimoni più che altro francesi: in realtà, da parte di Vittorini, non sembra casuale aver tirato in ballo l'autore di *Look Homeward, Angel*, dal momento che nel mondo del minore dei Gant di Altamont e in quello di Sergio (o di Dino o di Marco, di Bruno che sia) gli aspetti della realtà fenomenica, e quindi delle ripercussioni di detta realtà nella sensibilità dei personaggi

⁽²⁾ *Capitoli*, a cura di E. Falqui, Milano, Panorama, 1938 (e ora Milano, Mursia, 1964). A questo proposito si potrebbe anche ricordare che Vittorini, insieme allo stesso Falqui, aveva curato l'antologia *Scrittori nuovi* (Lanciano, Carabba, 1930) solo che da quel tempo molta acqua era passata sotto i ponti per l'allora ventunenne narratore siciliano. Sulla collaborazione Falqui-Vittorini per gli *Scrittori nuovi* è intervenuta Anna Panicali (cfr. *Quaderno sul Novecento*, Padova, Liviana, 1970, pp. 111-15), alla quale è però sfuggita la chiave di limitazione in senso antivociano e l'incondizionato assenso rondesco che caratterizza questa antologia, senza dubbio da intendersi come un passo indietro e un proclamato ritorno all'ordine nei confronti, per lo meno, della ben più disponibile proposta di Papini e Pancrazi (cfr. *Poeti d'oggi*, a cura di G. Papini e P. Pancrazi, Firenze, Vallecchi, 1920).

⁽³⁾ Questa ipotesi è ormai largamente accettata: si veda per esempio quanto scrive G. Pampaloni nella più recente, ed ufficiale, *Storia della letteratura italiana*: « Nella coscienza di quegli anni la narrativa costituiva dunque, e talora non senza ingenuità, un modello rivoluzionario, un aspetto di quel sentimento assoluto e globale della vita che appariva necessario per affrontare i tempi tremendi che si annunciavano. E nella aspirazione alla narrativa si riassumevano parecchie implicazioni: esodo della letteratura minore, ripresa di contatto con le grandi forze creative che animano i movimenti della storia, le mutazioni del costume e l'immagine stessa dell'uomo; apertura in senso antiprovinciale verso le letterature giovani d'Europa e d'America » (G. PAMPALONI: *La nuova letteratura*, in *Storia della letteratura italiana*, IX, Milano, Garzanti, 1969, pp. 779-80).

investiti, si costituiscono in ambedue le esperienze come una serie di prove, come gli anelli di una catena smagliata e dolorosamente ricucibile, alla fine della quale, in un impasto narrativo in tutti e due i casi più volte definito lirico, si perviene a staccare un certificato di « educazione » alla vita ben duramente conquistato. In questa direzione, si vedano le conclusioni dei due libri: da una parte, dopo l'allucinato incontro con il fratello Ben, sulla piazza della città natale, a Eugene « ... mentre per l'ultima volta stava lì vicino agli angeli sul portico del padre, parve che la Piazza fosse già lontana e perduta; o, direi, era come un uomo che sta su una collina sopra una città che ha lasciato, eppure non dice " la città è vicina " ma volge lo sguardo verso le altre cime lontane »; dall'altra, in chiusura di *Conservatorio*, dopo tante prove dolorose, l'autore può portare il suo protagonista, il ragazzo Sergio, con la madre e la zia sui luoghi del felice tempo perduto, in una dimensione di tempo « ritrovato » che si placa soltanto dopo la tregua concessa dagli eventi: « Giunti sul fiume, le donne dissero di voler sedere. Sergio le precedette su di un piccolo spiazzato e perché stessero comode e potessero parlare a lungo, fece in fretta rotolare i sassi più grossi nel fiume » (4).

Campagna senese, dunque, come la provincia della North Carolina, ambedue evocatrici d'immagini per i giovani personaggi che vi portano avanti la loro vicenda, ma immagini il più delle volte destinate a rimanere irrelate, quasi proiezioni metastoriche di storiche calamità esistenziali sempre in agguato (la *Siccity* bilenchiana), ove la porzione adibita al caratteristico, al tipico, risulta quanto mai esigua. E in particolare, quasi a sconfessare, o delimitare, una matrice soltanto di sapore « Nouvelle Revue Française », ha ben visto Jean-Michel Gardair nel sostenere che in *Conservatorio*, a differenza del pur illustre *Grand Meaulnes* tante volte riferito al romanzo bilenchiano e per cui il critico francese trova che « l'idéalisation de l'adolescence n'est que l'alibi d'une impuissance (adulte) », in *Conservatorio*, si diceva, la *pureté* dell'adolescenza è giuocata in ben altre chiavi (« ... à la fois fonction imageante et pure présence aux images, totale soumission aliénation aux images, fabuleuse impuissance à changer les images en signes, soit à l'opération critique à travers laquelle l'enfant devient homme ») (5). Se il buon Agostino Meaulnes, sulle tracce dell'imprendibile fenice rappresentata dalla giovane de Galais, può ripercorrere il tempo passato e manifestare al suo affezionato interlocutore la condizione grazie alla quale aveva avuto in sorte di varcare la soglia del *Domaine inconnu* (« ... Ma ora lo so: quando scopersi il Dominio senza nome ero in uno stato così alto di perfezione e di purezza che non toccherò mai più »), il ragazzo Sergio, come si può vedere da un esame del libro stesso, è sempre stato messo alla prova, anche nei momenti più belli (la strada verso le crete e le colline, il fiume, le ore

(4) Cfr. R. BILENCI: *Conservatorio di Santa Teresa*, Firenze, Vallecchi, 1940, p. 358 (come è noto, il romanzo, di cui l'autore si è dichiarato più volte scontento, non è stato mai più ristampato, è quindi evidente che tutti i rimandi si riferiscono alla prima edizione). Per la citazione da Wolfe si veda T. WOLFE: *Angelo, guarda il passato*, Milano, Mondadori, 1958, p. 606.

(5) Cfr. J. M. GARDAIR: *Le non-lieu du désir*, in « Critique », 1969, p. 891.

con i compagni di scuola), dal presentimento di giorni quotidiani e oscuri in perenne attesa al suo orizzonte di fanciullo prima e di adolescenza poi, ben al di qua da ogni possibile « eccezionale » avventura nel regno magico dell'ineffabile. Molta ragione, quindi, andrà assegnata ancora a Vittorini, specie qualora si voglia insistere su quel « piano analitico di psicologia e di favola insieme », riprendendo, a sostegno dell'immagine vittoriniana, una precisa dichiarazione di Bilenchi rilasciata a proposito di un'inchiesta sul romanzo: « Cosa significa romanzo, scriveva Bilenchi, che cosa vuol dire scrivere romanzi? Se s'intende una sorta di produzione in serie, incessante, fatalmente di livello medio (mediocre) e commerciale, è davvero un bene, una grazia, che gli italiani se ne siano tenuti lontano. Bisognerebbe rallegrarsi della loro tante volte affermata incapacità di scrivere romanzi. A me personalmente i romanzi (e i racconti) ove non sia una presenza poetica, ove tutto si esaurisca nell'intreccio fine a se stesso e nei personaggi fatti su misura per quell'intreccio, ove tutto sia formula, maniera e letteratura, non mi interessano » ⁽⁶⁾. Nella citazione, a parte la *pointe* polemica del resto così tipica del personaggio Bilenchi, è chiaro che si dovrà fare attenzione a quella *presenza poetica*, anch'essa formula, e come tutte le formule chiaramente delimitabile, tuttavia, accostata a quello che è stato il lavoro concreto dello scrittore e a *Conservatorio* in particolare, suggerisce a sua volta il bersaglio a cui l'autore ha cercato di guardare nell'intento di mettere a punto un romanzo « che non fosse intreccio, personaggi, ma una verità da rivelare a noi stessi e agli altri » ⁽⁷⁾. Evidentemente un'atmosfera di questo tipo, con la suggestione che si vuol far nascere da una ben precisa scelta lessicale, non può non rimandare alle coeve esperienze ermetiche, al gruppo di quei poeti rispetto ai quali il nome di Bilenchi è stato spesso riportato, alla stregua di un eventuale corrispettivo in prosa della loro ricerca in versi: tuttavia, anche se questi sono gli anni di « Campo di Marte » (1938-1939) a cui lo stesso Bilenchi ebbe modo di collaborare, del saggio-manifesto di Bo (*Letteratura come vita* risale anch'esso al '38), del maturarsi dei giovani poeti transfughi dalle non più accoglienti colonne del « Frontespizio », andrà precisato che proprio quel 1938, anno centrale per Bilenchi (e per Vittorini), da un lato segna la quasi totale conclusione dell'attività bilenchiana (di poco posteriore è la mirabile raccolta della *Siccità*), dall'altro registra appunto il crescere dei nuovi poeti del cosiddetto gruppo ermetico che arriveranno ai loro risultati migliori senz'altro dopo questa data e che, in un modo o nell'altro, vedranno la loro poesia guadagnare di tenuta e sostanza stilistica con una graduale progressione nel tempo. Caso mai, a voler cercare ad ogni costo riferimenti, altri nomi dovranno essere tirati in ballo, nomi di personaggi appartenuti a generazioni biograficamente influenti su chi, come Bilenchi, era nato nel 1909: e fra questi nomi, fra queste presenze ricche di tutta una loro storia di testimonianza e di lavoro, primi fra tutti i fisicamente familiari Eugenio Montale e Giuseppe De Robertis, personaggi questi di certo più pertinenti

⁽⁶⁾ Cfr. *Dialogo con Bilenchi sul romanzo*, in « Quaderni milanesi », 3, primavera 1962, p. 8.

⁽⁷⁾ *Ibidem*, p. 10.

all'ottica dell'antico « selvaggio » Bilenchi (e dell'avventuroso Vittorini) di quanto non apparisse la schiera giovane e ardita dei poeti di « Campo di Marte ». È dietro a questi nomi, quindi, dietro all'impegno delle *Occasioni* montaliane o dietro al continuo stimolo del « saper leggere » (e *scrivere*) derobertisiano, che si alimenta in definitiva la struttura nascosta di *Conservatorio*, il sottofondo lirico di una disposizione evocatrice che mira agli esiti di un narrare cristallino e fin quasi scolastico nella sua oculata scorrevolezza sintattico-grammaticale, « una narrativa pura, scriveva Debenedetti, nel senso che il succedersi delle azioni, il moto dei personaggi, impegna tutto intero il tempo interiore di noi lettori, senza che l'artista sequestri, a suo profitto, nemmeno un attimo di questo tempo per trasformarlo in ansia del “ come andrà a finire ”, in un piacere intellettuale della carambola ben giocata, in sollecitudine morale per un qualsiasi giudizio sugli uomini o sulla vita » (6).

Anche se il suo autore non aveva ancora toccato i trent'anni, quella di *Conservatorio di Santa Teresa* è un'esperienza narrativamente quanto mai matura, sia nell'impegno risoluto ed irreversibile del genere (il romanzo), sia, e soprattutto, nella messa in opera di una prosa decantata all'estremo limite, con tutti i rischi del caso, non ultimo quello di una pericolosa transizione proprio verso quelle pastoie di una pagina rigorosa e fredda nella sua perfetta architettura formale che, in partenza, si era cercato di superare (6): tuttavia, a guardar bene, il ritmo narrativo dell'opera, la progressione dei « fatti » e il conseguente atteggiarsi dei personaggi, la volontà sempre discreta del sorvegliatissimo Bilenchi di trovare un aggancio nella crisi bellica ed immediatamente postbellica che scosse in quel giro di anni la borghesia agraria della provincia toscana, sono tutte circostanze che attestano come questo romanzo, a differenza di quanto non sembrò a certi lettori del tempo, sia continuamente proiettato sullo sfondo di una storia esterna che nella sua indiscutibile sobrietà non viene per questo meno alle sue funzioni di referente su un'epoca e su uno stato d'animo suscettibile delle involuzioni e degli sviluppi da tutti poi conosciuti (e, a questo proposito, esemplare è lo svolgersi del personaggio del padre di Sergio). D'altra parte, è noto come, in quel decennio 1930-'40 che in fondo è rimasto l'unico fruttuoso nella sua attività di scrittore, Bilenchi a questa attività abbia affiancata tutta una serie di esperienze di politica militante e di impegno culturale che, in un modo o nell'altro, senza esibite manifestazioni programmatiche, non hanno però non potuto giocare sulla sua produzione letteraria vera e propria. Facile sarebbe, e in questa sede il discorso non può essere accennato che di scorcio, prospettare una storia di Bilenchi intesa come progressiva liberazione dalle sue istanze d'origine, secondo una linea nata da un inizio « selvaggio » e conclusasi con un esito ermetico. In realtà, come sempre, le cose non sono così semplici, e a questo proposito basterebbe ricordare, ben al di là delle prove strapaesane, l'esistenza di un racconto come *Maria*, in cui il giovanissimo scrittore già si mostra attrezzato e cosciente dei propri mezzi,

(6) Cfr. G. DEBENEDETTI: *Il laboratorio di Bilenchi*, in « L'Unità », 28 luglio 1943.

(6) In questa direzione si veda P. P. PASOLINI: *Microcosmo*, in « Architrave », II, n. 6, aprile 1942.

nella resa di una pagina irta di stilemi e di simboli che lo porteranno più tardi alle sue conquiste maggiori. Ed anche nei libri dichiaratamente « selvaggi » (*La vita di Pisto* del 1931 e *La cronaca dell'Italia meschina* del 1933), non deve talvolta sorprendere il disporsi della narrazione secondo quel gusto che lo seguirà avanti negli anni: « Il luogo è singolarmente bello: una stradiciola antica, tra case antichissime, in principio della quale si alza come a sentinella verso gli estranei, o a far gli onori di casa agli amici la torre dove nacque e abitò Arnolfo di Cambio. D'estate i fichi degli orti e le viti sporgono i rami verdi fuori dai muri e giocano scherzosamente con le piante dei capperi... Nelle serate di luna, si vedono i gatti passare sui ponticelli di mattoni che uniscono le case attraverso la strada; se scorgono qualcuno affrettano il passo e scompaiono nel buio »⁽⁴⁰⁾. Comunque, non si tratta di voler cercare ad ogni costo negli incunaboli quello che più tardi sarà lo scrittore Bilenchi: se l'attenzione di queste pagine è diretta soprattutto a *Conservatorio*, eventuali appunti in margine alle altre opere non hanno altro compito che quello di cercare di orientare in una data prospettiva la presente lettura, e per questa ragione, quindi, sarà bene ricordare che proprio a partire dal biennio 1930-'31, con i racconti poi raccolti nel *Capofabbrica* (1935), Bilenchi inizia la serie delle composizioni della sua storia, ché unica, e questo va detto subito, è tutta quanta la storia esibita dallo scrittore: le fratture, o gli squilibri, andranno riferiti a fatti di ordine formale, ad una progressiva messa a punto degli strumenti di lavoro, mentre per il resto, dal *Nonno di Marco* (1930) alla *Miseria* (1940), una sola è la vicenda che si dipana, quasi disposta secondo i fotogrammi successivi di un'immaginaria pellicola, al punto che la scelta del « romanzo » per *Conservatorio* sembra scontata in partenza qualora si voglia appunto intendere il tragitto di questi dieci anni di lavoro organizzato e sviluppato secondo i moduli di una stessa matrice. Evidentemente, nel montaggio dei fotogrammi, sempre in direzione di *Conservatorio*, alcuni prenderanno le funzioni di veri e propri supporti, di punti di passaggio, di stazioni obbligate in un cammino ben preciso ma, secondo le evenienze, sollecitato da opportune propulsioni: in questo senso, tre momenti chiave appaiono quelli segnati da *Dino* (1930-'31), da *Mio cugino Andrea* e da *Anna e Bruno* (entrambi del 1936): soprattutto negli ultimi due racconti, nella loro misura « allungata » e nel loro tempo maggiormente divaricato e durativo rispetto alla bruciante *brevitas* dei pezzi precedenti, e in particolare in *Anna e Bruno*, la comparsa di alcuni degli imminenti motivi fondamentali (in aggiunta al rapporto fra Bruno e la madre, si ricordino almeno i riti delle passeggiate in campagna, l'incomprensione semantica voluta dal mondo degli adulti nei confronti del ragazzo Bruno, la scena del battesimo, la dolorosa alternativa finale), in queste ultime prove, quindi, la materia portata in ballo è già quella subito dopo affidata alle pagine del romanzo. Si trattava, per lo scrittore, di fare soltanto una scelta di genere, di optare in sostanza per quella forma che allora veniva sventolata come scelta

(40) Cfr. R. BILENCHI: *La vita di Pisto*, Torino, « Il Selvaggio », 1931, pp. 57-58.

affatto nuova e progressiva: in realtà, come si è detto, qualora si voglia leggere la storia di Bilenchi nel modo indicato, anche questa opzione non fu che apparente. Più che altro lo scrittore si dovette impegnare in un passaggio dal cortometraggio al lungometraggio, in una paziente strutturazione dei suoi ricchi materiali, senza andare a capo, limitandosi, infine ad organizzare tutto quanto fino allora aveva affidato alla dimensione di singole unità narrative.

Conservatorio di Santa Teresa, scritto fra il 1936 e il '38 in terza persona (come il vicino *Anna e Bruno*), è costituito da trentaquattro capitoli, all'interno dei quali, con un'esattezza quasi aritmetica perfino nel computo delle pagine, è possibile individuare una prima parte (capp. I-XVI, pp. 5-182) geograficamente accentrata intorno alla villa della famiglia di Sergio, e una seconda (capp. XVII-XXXIV) dominata dalla costante presenza dell'edificio-scuola di Santa Teresa, con in più i due intermezzi dei soggiorni marini, ambedue fondamentali, al progredire della storia il primo e al suo chiudersi il secondo. Tuttavia, va anche detto che, al di sotto di una funzionalità di struttura tanto accuratamente messa in atto, la presenza ossessiva dell'immagine del Conservatorio domina il libro fin dalle sue prime pagine, allorché il nome della scuola irrompe nella fantasia del bambino con tutta la sua segreta carica evocatrice (« Allora si ripetevano il racconto di qualche fatto avvenuto a Santa Teresa negli anni che vi avevano studiato. Ragazzi e bambine, che Sergio non conosceva, ma di cui sapeva i nomi a memoria, erano i protagonisti dei loro racconti. Sergio sentiva che Santa Teresa era la stagione lontana da cui Marta e Vera attingevano la loro spensieratezza, ma gli era impossibile stabilire un legame tra i fatti da esse narrati che, pur rievocati con passione, gli si presentavano freddi ed estranei, e la strana vivacità alla quale si erano abbandonate poco prima. Così la sua fantasia si acquietava insieme alla curiosità »)⁽¹⁾: nell'impressione di Sergio, secondo una caratteristica fissa di almeno tutta la prima parte del libro, del momento cioè della sua alienazione semantica dal mondo degli adulti, Santa Teresa appare al ragazzo alla stregua di una porzione di realtà da cui si è per forza esclusi, tagliati fuori, al punto che la sensazione di esclusione trapela attraverso l'incapacità del significante a tradursi in significato (« Ragazzi e bambine, che Sergio non conosceva, ma di cui sapeva i nomi a memoria »).

Sempre insistendo sull'ossatura fisico-geografica del romanzo, dopo aver notata l'immissione tanto decisiva dei due inserti marini nella seconda parte del libro, bisognerà ricordare inoltre che una delle poche deviazioni dalla compatta atmosfera dei primi sedici capitoli è anch'essa rappresentata da un lugio trascorso appunto al mare, con la differenza però che

(1) Cfr. R. BILENCHI: *Conservatorio*, cit., p. 24.

in questa circostanza Sergio non è ritenuto ancora maturo per trascinare il suo autore ad un *surplus* narrativo per il momento da evitare, visto che l'impegno dello scrittore nella prima parte del suo lavoro è stato quello di bloccare l'impianto dell'opera in uno spazio ben precisato, come si è detto, intorno alla villa, con sullo sfondo, nella dimensione invisibile della fantasia, l'immagine sempre presente del Conservatorio. In questo senso, basta vedere le aperture dei primi tre capitoli: « La villa era stata costruita oltre la città di P... in solitaria, aperta campagna »; « Le crete chiudevano a Sud la pianura »; « Il fiume si rivelò completamente a Sergio qualche tempo dopo, in una notte d'agosto ». La geografia sentimentale del libro non potrebbe quindi essere meglio esibita, così che subito, tra *villa-crete-fiume*, l'attenzione del lettore è catturata alla prospettiva voluta, con in più quell'istituirsi, fra la fantasia e la dimensione dello spazio (uno spazio chiaramente esistenziale) di tutta quanta una rete di rapporti morbidi e nello stesso tempo irrisolvibili (« Presto le colline stabilirono l'amicizia tra Sergio e la natura », p. 8; « I suoi occhi risplendevano della luce e dei colori delle rive piene di fiori, del fiume che rifletteva piccole nuvole, piante e tante altre cose che non si potevano scorgere né sull'azzurro del cielo né sulla terra e che testimoniavano solo nell'acqua della loro esistenza », p. 53; « E Sergio la sentiva assorta, estranea a tutto, uguale a certe foglie del giardino... », p. 63; « E di fronte al freddo che dai più lontani limiti della campagna, dalle crete, dalle colline, dalla valle del fiume sembrava stringerla per un lungo assedio, la villa si chiuse nella solita passiva resistenza di tutti gli anni », p. 90). Se Santa Teresa, dunque, è in qualche modo il segno dell'unità di luogo del libro, con il suo manifestarsi dominante e condizionante nella seconda parte, al Conservatorio appunto dedicata, anche nella prima parte, la zona deputata allo splendido colloquio fra i personaggi e la natura, e che più volte è stata indicata come la parte del libro più ricca e felice, costanti e simboli contribuiscono in diversa misura a solleccitarne la superficie, a suggerire in chi legge il reticolato di immagini che l'autore ha inteso progressivamente stendere.

Senza dubbio, tra le prove più dure che il giovane Sergio deve affrontare al fine di portare a compimento il difficile processo della sua educazione, il superamento del trauma causatogli dal differente uso dello strumento linguistico da parte della società dei « grandi » costituisce uno dei punti di maggiore interesse di tutto il romanzo, o meglio, della sua prima parte, dal momento che, una volta entrato a Santa Teresa e rotti i rigidi schemi della famiglia e dei suoi esclusivi rapporti, tutto per Sergio sarà più facile e verosimilmente recepibile. Ma prima di questa conquista, il piano della diffrazione linguistica trova posto fra le costanti interne al libro, tanto che è facile estrapolarne gli esempi da un censimento per altro non esaustivo. Per limitare il discorso ai primi capitoli, si può vedere, in aggiunta

all'esempio già ricordato della prima apparizione del Conservatorio nel corpo dell'opera, come, ad esempio, nella memoria di Sergio la scena del litigio fra il padre e la nonna sopravviva soprattutto per il fastidio di evento oscuro e quindi incomprensibile più che per il senso di dramma sotteso alla scena stessa (« Sergio si studiò spesso di ricomporre quanto era accaduto tra Bruno e Giovanna, ma la scena veniva ora a manifestarglisi soltanto nella sua oscura violenza in cui si perdevano i particolari dei quali si credeva certo per lasciar liberi i riferimenti che essa aveva con fatti a lui sconosciuti, avvolti nel mistero più impenetrabile. E inutilmente tentò di scoprire un chiarimento nella cucina... », p. 87). Oppure, più avanti, al primo approccio con la maestra Clara, Sergio comprende la realtà della bellezza della ragazza proprio attraverso l'esclusione dalla partecipazione di questa bellezza prospettatagli dalla zia Vera (« Questa è la tua maestra, disse Vera a Sergio, vedi come è bella! Se tu fossi più grande sarebbe pericoloso avere una maestra così. Clara sorrise e accarezzò Sergio. Egli non capì quanto aveva detto la zia, perché tutti i suoi sensi erano pieni della natura. Sentiva negli orecchi lo stesso rumore che producevano le conchiglie marrone trovate al mare », p. 151). Acquisizione di un mondo da cui ci si sente messi da parte, e l'unico fatto consolatorio, il solo appiglio a cui potersi sorreggere rimane la natura (« ... tutti i suoi sensi erano pieni della natura ») alla quale Bilenchi ha voluto demandare il compito di educatrice principale nella difficile storia del suo personaggio. E questo rapporto primigenio ed assoluto con una natura, che non solo è interprete del dato fisico che le è proprio ma che anche si assume la presenza nei suoi registri di ogni umile *cosa*, viene proposto dallo scrittore mediante la sua capacità di cogliere negli oggetti e nei fenomeni i dati di colore che li rendono tipici nella loro esistenza: una sottana (*bianca*), una camicetta (*a colori*), una sedia (*verde a fiori chiari*), un incerato (*bianco a fiori azzurri*), le onde della pianura (*grigie e gialle*), gli alberi (*maculati di giallo e marrone*), un pavimento (*ricoperto da mattoni chiari contrastanti con il rosso cupo*), la luce (*bianchiccia, corposa, pari ad una stoffa*), una casa (*di colore rosso acceso*), sono simboli attraverso i quali è realizzabile la denuncia dell'aspetto interno delle cose e degli oggetti, scomposti nella loro meccanica e frugati nelle pieghe della loro reale sostanza, al punto che il giovane protagonista del libro, e quindi il lettore, è costretto ad una fruizione dell'oggetto medesimo sempre parziale ed angosciosa, dal momento che è stato in precedenza messo al corrente dalla propria sensibilità della dimensione apparente e precaria di quanto lo circonda.

Lo stesso discorso, di una dimensione, cioè più suggerita che precisata, lo si può proporre per il tempo del romanzo, visto che l'indicazione precisa fornita dall'autore, sei-sette anni della vita di Sergio, ha un valore soltanto orientativo. In realtà, se è stato abbastanza facile segnalare le strutture fisico-geografiche, spaziali, del libro, non altrettanto sarà per

il dato temporale, visto soprattutto il modo indiscriminato in apparenza, e in realtà motivato da profonde ragioni interiori, con il quale Bilenchi ha steso la partitura del suo libro, secondo una scala di « tempi » estremamente allungati o quanto mai accelerati che con difficoltà si può razionalizzare. Invero, non mancano degli avvisi ben precisi, sia all'inizio di capitolo (« Il babbo partì in una chiara giornata di novembre », 125; « Clara andò alla villa dopo sei giorni », 167; « Nell'ultima quindicina di settembre », 195; « Agli ultimi di maggio », 279; « Era la metà di dicembre », 329), che all'interno del capitolo stesso (« Maggio era alla fine », 227; « In aprile egli si ammalò », 336; « Da venti giorni Vera e Sergio erano al mare », 337; « Vennero giorni di tempesta », 349), se non che le proporzioni si complicano proprio nell'operazione di montaggio dei vari capitoli fra loro. Nell'organizzazione del libro, infatti, si incontrano alcuni luoghi deputati a dare nuovo impulso all'azione narrativa, e in particolare ciò accade allorché gli eventi esterni intervengono a modificare l'orizzonte geometrico degli affetti di Sergio, così che detti accadimenti, strutturati all'interno di un determinato capitolo, assumono alla loro presenza il giuoco dei capitoli successivi. Non altrimenti, ad esempio, andrà inteso il litigio fra Bruno e la nonna (cap. VII), ove per la prima volta il ragazzo ha modo di rendersi conto di tutta la violenza che il mondo dei suoi unici interlocutori (i componenti della famiglia) può sprigionare, tanto che l'intero capitolo successivo (VIII) e parte del IX scorrono proprio sotto la impressione che la scena ha provocato in Sergio. Un nuovo scatto in avanti, immediatamente dopo, è dato dall'apparizione di due nuovi personaggi, Giulio e Carlo, che, mentre in precedenza il diagramma sentimentale di Sergio si era svolto soltanto nell'ambito della famiglia, intervengono ora dall'esterno a squilibrare ancor più un mondo di affetti inquieti ed insicuri. Se si notano inoltre gli attributi fisici di Giulio e di Carlo (il primo era « un giovane di carnagione olivastra e con i capelli nerissimi » con le « mani oscure come impastate di olii e di untumi », e Carlo, da parte sua, si presenta come « un uomo basso, tarchiato, dai capelli bruni, la faccia abbronzata quasi nera ») è chiaro come di questi due personaggi al narratore sia importato soprattutto mettere in luce il dato animale, di forza torbida e misteriosa così che Sergio non arriverà a capire, avvertendone tuttavia il disagio, il motivo per cui Giulio « non levava mai lo sguardo da Vera e da Marta che gli stavano davanti » (p. 102). Quasi a riscontro di questo capitolo, il tema della violenza ricompare nella seconda parte del romanzo, nell'atteggiarsi del padre reduce dalla guerra, la cui delusione e le cui inquietudini offrono un preciso spaccato di uno stato d'animo allora diffuso (Bruno e Giulio « ... leggevano e commentavano le notizie ad alta voce gridando esaltati... Parlavano di feriti e di morti e certe volte il babbo strappava e calpesta i giornali », p. 291; « Poi Bruno cominciò a dire che appena si fosse rimesso avrebbe, insieme a Giulio che già faceva quanto

poteva, partecipato a quelle lotte e che si sperava di uccidere qualcuno », 292; fino alla comparsa dei « pugnali... che Giulio aveva preso sui cadaveri di due soldati austriaci », 293). Evidentemente, anche se mai si trascende a toni di manifesto e sempre si opera nell'ambito di una pulita discrezione, il giornalista Bilenchi, già lettore dichiarato dei cronisti antichi, recupera nella stesura del suo romanzo fatti e inquietudini che, all'indomani della guerra mondiale, avevano frugato la sua fantasia di bambino ⁽¹²⁾, solo che la materia, filtrata dal suo senso di misura, arriva al lettore demistificata e a prima vista innocua nel mondo tragiuardato dagli occhi di Sergio, a parte che, a dispetto della proclamata serenità di *Conservatorio*, un'aura di violenza quasi espressionista (che lo stesso Bilenchi già aveva affidato a qualcuno dei suoi racconti migliori) pervade molte pagine del libro, contribuendo a offrire scatto e dinamicità alla pagina. In questo senso, del resto, andrà visto l'episodio dei muli sulla piazza del paese marino: « Quando l'uomo con la siringa alzata si appressò al quarto mulo, Sergio fu sopraffatto dal terrore. Fu come se l'ago gli entrasse nello zigomo. Dalla piazza si levò un urlo che lo stordì. Si lasciò scivolare dalla finestra e si accucciò sull'impiantito della camera... Sergiò vide la faccia del babbo e un uomo in camice bianco che si avvicinava per pungerlo; poi vide il babbo calpestato da un mulo » (240-41). Nell'esempio, a parte l'impiego di un ingrediente di chiara ascendenza espressionista come l'iniezione, nello slittare dell'immagine (dal mulo al babbo) attraverso il punto di passaggio nello stesso Sergio (« Fu come se l'ago gli entrasse nello zigomo »), Bilenchi mette in azione uno dei suoi tipici congegni di associazioni tendenti di volta in volta a rendere centrifuga la dinamica costantemente centripeta della pagina del romanzo. Complesso e costruito con estrema perizia risulta quindi *Conservatorio*, un libro in cui Bilenchi usufruisce altresì di un linguaggio efficiente e maturo, « in una direzione che va dal toscano all'italiano, dalla lingua parlata a una sobria e impersonale lingua scritta di livello medio » ⁽¹³⁾. Qui infatti, soprattutto in riferimento ai racconti visti nella loro redazione originaria (non per nulla gran parte delle correzioni bilenchiane ai racconti sono posteriori al romanzo), lo strumento linguistico perde le sue ultime scorie strapaesane, fino a stemperarsi nella messa in giuoco di un vocabolario discreto e, nel suo complesso, volutamente banale, come volutamente banali sono gli eventi narrati (secondo l'accezione del banale che la migliore letteratura del tempo portava allora avanti): la presenza di pochi toscanismi (*tonfo*, 19; *rena*, 20; *era per morire*, 30; *seggiola*, 31; *botte*, 45; *uggioso*, 49; *ci farebbe confondere*, 72; *cenci*, 93; *Ti sei*

⁽¹²⁾ Già Mario Luzi, in un'attenta recensione, aveva parlato per Bilenchi di una « inclinazione di particolare naturalezza alla storia » (cfr. M. LUZI: *Conservatorio di Santa Teresa*, in « Prospettive », IV, n. 3, aprile 1940, p. 18).

⁽¹³⁾ Cfr. M. CORTI: *Romano Bilenchi ovvero connotazione toscana e denotazione italiana*, in *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1969, p. 20.

piccato di stare zitto, 152; *figlioli*, 195; *abbonirli*, 200) per lo più in diminuzione nel progredire del libro, non adultera la volontà di una stesura narrativa il più possibile regolare e piana, forse al limite di un eccessivo ossequio al dizionario e alla grammatica di tutti i giorni ma non per questo meno polemica e avversa ad ogni ricerca di squisita prosa d'arte.

Non troppo plausibile, quindi, risulta una recente proposta, secondo la quale *Conservatorio* sarebbe costituito unicamente dalla « dilatazione di un esile motivo »⁽¹⁴⁾, in quanto, come si è cercato di indicare, al di sotto della superficie del romanzo funzionano in assoluta precisione congegni e strutture che ne raccordano la dinamica sia nello spazio che nel tempo. Caso mai, resta valido l'asserto di Alicata per il quale il romanzo procederebbe per la sua strada in virtù di una « lenta stratificazione di conoscenze e di memorie »⁽¹⁵⁾, anche se rispetto a questa ipotesi, legata d'altra parte proprio alla pubblicazione del libro, sarà opportuno tenere presente tutto il programma di strategia letteraria escogitato da Bilenchi con tanta consapevolezza. Compaiono qui e si organizzano gli archetipi fondamentali del mondo bilenchiano (la madre, il bambino, la natura) complicati però dal manifestarsi di tutta quanta una serie di presenze nuove (il padre, la zia, la nonna, Clara, Giulio e Carlo) che avviano il discorso alla prospettiva più aperta della seconda parte del libro, agli incontri marini, alle amicizie di Vera, e soprattutto alla vera grande novità alla quale Sergio finalmente approda, al suo incontro con la complessa realtà dei giovani frequentatori della scuola, ai primi difficili approcci con il mondo dei coetanei, fino alla completa acquisizione di questa nuova dimensione esistenziale, raggiunta soltanto dopo che sono caduti gli ultimi appigli di una vita un tempo innocente: « Laura aiutò Sergio a togliersi l'accappatoio, poi presolo per una mano lo condusse vicino ai compagni. La poca familiarità che egli aveva con Laura e Maria lo portò a scherzare soltanto con Vera e con i giovanotti. Desiderò ben presto di staccarsi da loro perché si avvide che le sue intromissioni erano inopportune e indesiderate, ma non sapeva risolversi a serrare Laura tra le braccia e a rovesciarla sotto le onde come facevano Edoardo e Marco con Vera e Giuliana. Laura lo invitava schizzandolo; egli, contro la sua volontà, la incitava a dargli aiuto contro gli altri. Si trovò tra Vera e Edoardo; questi lo sollevò in alto e lo lanciò verso Laura. Essa lo strinse alla vita e tentò di rovesciarlo aiutata da un'onda. Sergio vinse quella prima lotta e il proprio pudore e continuò fino alla stanchezza ad abbracciare Laura »⁽¹⁶⁾. Non è un caso che nell'ultimo capitolo del libro, dopo la *suite* dei tragici avvenimenti dell'estate (capp. XXXII-XXXIII), Bilenchi

(14) Cfr. G. AMOROSO: *L'inesauribile stagione di Romano Bilenchi*, in *Sull'elaborazione di romanzi contemporanei*, Milano, Mursia, 1970, p. 168.

(15) Cfr. M. ALICATA: *Romano Bilenchi I*, in *Scritti letterari*, Milano, Il Saggiatore, 1968, p. 91 (già in « La Ruota », luglio-agosto 1940).

(16) Cfr. R. BILENCHI: *Conservatorio*, cit., p. 347.

riproponga tutti i suoi personaggi principali riuniti ancora una volta nell'accogliente atmosfera della villa (« Il giardino era pieno di asteri, di zinnie, di garofani, di salvia splendens. Anche gli oleandri erano in fiore. In un'aiola Sergio aveva scoperto alcuni esemplari dei fiori rossi carnosì senza foglie che credeva nascessero soltanto sulle pareti del precipizio di M... ») ⁽¹⁷⁾, una villa però che per Sergio ha perduto ogni aspetto di simbolo e di evocazione, ed è ritornata alla sua semplice funzione di dimora della famiglia, di punto fermo fruibile dopo ogni evento doloroso, di stazione definitiva della sua lunga e dolorosa educazione, così che l'insolita prolessi nell'ultima pagina del libro (« Fiori ed erbe odorose ce ne erano ancora lungo i viottoli ») ha da un lato sapore di congedo nei confronti di una natura a lungo vista nei suoi aspetti più misteriosi e magici, e dall'altro introduce la giusta consapevolezza del ragazzo ormai pronto a giocare la sua partita di giovane uomo inserito nella concreta società dei suoi simili.

⁽¹⁷⁾ Cfr. R. BILENCHI: *Conservatorio*, cit., p. 353.

Documenti

PAROLE VERE E PAROLE INGANNATRICI

da « L'Approdo » in onda sul Programma Nazionale il 16 novembre 1970

MICHEL BUTOR INTERVISTATO DA PIER FRANCESCO LISTRI

LISTRI — *È con noi Michel Butor, quarantacinque anni, una mezza dozzina di libri che ne hanno fatto ormai uno scrittore di grande prestigio, una educazione francese ai classici, ed una cultura straordinaria. Questo, molto in sintesi, il ritratto di uno dei padri del Nouveau Roman. Il Nouveau Roman, come è noto, ha ormai quindici anni, e se si vuole è pertanto già tempo di bilanci. Butor è qui con noi e si dispone a risponderci su quella letteratura alla quale egli ha offerto senza dubbio, specialmente in Francia, un grosso contributo di intelligenza, anche se forse più scarsi sono stati i risultati della poesia.*

*Quanto ai titoli dei suoi libri basterà ricordare ai nostri ascoltatori che il prestigio di essi si affida a romanzi come *Passage de Milan* (1954), *L'emploi du temps* (1956), e soprattutto *La modification* uscita l'anno successivo. Butor è anche autore di poesie; ha offerto inoltre una serie di libri di critica sotto il titolo di *Répertoire* ed è autore di un'opera lirica, *Votre Faust*, di cui per curiosità ricorderemo che possiede ben due finali a scelta dell'ascoltatore.*

A Butor oggi vorremmo chiedere una confessione prendendo però le mosse da un problema letterario che ci anguriamo interessi tutti gli ascoltatori ed in ispecie quelli che siano lettori di qualche nouveau roman.

Perché mai Butor, e con lui del resto Robbe-Grillet e la Sarraute dedicano pagine e pagine alla descrizione mettiamo il caso della maniglia di una porta in epoche in cui la guerra del Viet-Nam o la esplosione del terzo mondo ci richiamano ad una essenzialità esistenziale e ad una problematicità di natura addirittura macrocosmica? Questa potrebbe essere la prima domanda.

BUTOR — Si tocca qui un punto certamente essenziale. Viviamo, da molto tempo, ma ora diventa sempre più netto, in una crisi della civiltà occidentale, e questa crisi si traduce in una crisi di linguaggio delle società occidentali. Per quanto riguarda il francese, per

me le cose sono molto chiare. Io ho cominciato a scrivere e a leggere veramente durante l'ultima guerra. Io sono nato nel 1925, ma sono nato una seconda volta durante la guerra e l'occupazione. Nella mia adolescenza ho sperimentato, in maniera molto forte, il carattere ingannatore del linguaggio nobile, del linguaggio astratto, utilizzato nei giornali e nei discorsi della Francia dell'occupazione. Questa esperienza è stata per me davvero fondamentale, e se poi ho fatto degli studi filosofici è stato per tentare di trovare una soluzione a questa crisi fondamentale del linguaggio. Ho acquistato perciò una diffidenza profonda per tutto ciò che è ideologia (io oppongo ideologia alla filosofia o alla scienza); una diffidenza profonda per tutti i termini apparentemente nobili. Una parola come rivoluzione, parola magnifica che solleva entusiasmo, ebbene oggi la parola rivoluzione è impiegata in Francia ogni momento e del tutto a sproposito. Io ho sperimentato dunque il fatto che ci sono delle parole che sono molto pericolose, molto ingannatrici. La parola libertà è una di queste: essa non ha lo stesso significato quando è detta in uno o in un altro paese.

È una parola che ha l'aria di essere una parola magnifica e di alludere a qualcosa di molto serio; quando si usa una parola di questo genere in realtà si corre il rischio terribile di non dir nulla e di far nascere ogni sorta di malintesi.

LISTRİ — *Questa storia delle parole « false e bugiarde » è molto interessante, specialmente in bocca a uno scrittore che, come lei, non fa mistero di usare ogni artificio e strumento di linguaggio con fini creativi. Parliamone dunque...*

BUTOR — Ecco perché noi ci siamo concentrati su delle parole meno ingannatrici; ci siamo sforzati di consolidare il significato del linguaggio perché il linguaggio era sul punto di soccombere a una malattia. Le parole che danno luogo al minor numero di malintesi sono le parole che designano gli oggetti familiari. Tavola, sedia, cucchiaio, coltello: queste sono parole che non presentano grosse trappole. Sono parole a partire dalle quali il linguaggio può ritrovare una sua forza, precisione, e verità che altrimenti perde.

LISTRİ — *Ma, signor Butor, lo scrittore usa le parole mettendole insieme e creando dei nessi sintattici, logici ed espressivi tali da costruire un linguaggio. Se dunque le parole sono « pulite », come evitare che l'inganno rinasca non appena si accordano fra loro nel discorso?*

BUTOR — È a partire da queste parole, che sono meno ingannatrici, che si possono definire a poco a poco parole più elevate e complesse. Quando si fa un discorso con queste parole, quando si fa un'opera letteraria completa, evidentemente ci si trova davanti a delle ambiguità. La questione dell'ambiguità del linguaggio è uno degli aspetti fondamentali della ricerca letteraria di questi ultimi anni in Francia. Per me è cosa importantissima l'ambiguità. Il problema per me non è di cancellare ogni ambiguità di lin-

guaggio, ma di padroneggiare questa ambiguità; cioè normalmente viviamo in una ambiguità che è vaga e sconosciuta; quando invece studiamo le parole più da vicino, possiamo scorgere ambiguità che sono molto bene definite. Il discorso letterario e le opere che ho scritto giuocano costantemente su delle ambiguità precise, ovvero ciò che è raccontato è sempre raccontato a diversi livelli nello stesso tempo.

Tale questione dell'ambiguità, l'utilizzazione precisa delle ambiguità, è una delle grandi difficoltà di traduzione dei miei libri in lingua straniera.

LISTRI — *So che lei fa impazzire i suoi traduttori. Vedo dunque che la faccenda è davvero sostanziale per lei. Vogliamo parlarne?*

BUTOR — Per tutte le lingue ci sono state discussioni per sapere se si doveva tradurre in un modo o in un altro. Questo è molto importante per me, perché scrivendo voglio giustificare il fatto che scrivo in francese. Sono molto sensibile alle lingue e alla pluralità delle lingue, oggi nel mondo ci sono forti tentazioni davanti a lingue molto invadenti. Per esempio ho vissuto spesso negli Stati Uniti e ci possono essere dei momenti nei quali uno si domanda se non sarebbe più semplice scrivere in inglese. Potrei scrivere in inglese, forse mi farei comprendere meglio, ma evidentemente non posso scrivere in inglese poiché sono completamente impastato di francese: io sono un aspetto della lingua francese; e allora quando scrivo qualcosa voglio fare una dimostrazione del valore del francese. Scrivo delle cose che non possono essere scritte che in francese.

LISTRI — *Lei parlava, signor Butor, di parole « vere » e parole « ingannatrici ». Me ne viene in mente una che grandi suoi recenti compagni, come Malraux e Gide e Sartre hanno molto usato: la parola morte. È anch'essa così ingannatrice?*

BUTOR — Penso che la parola morte è parola con una ricchezza di connotazioni straordinarie ed è una parola che, contrariamente a quello che si potrebbe credere, è molto ambigua, e questo proprio perché quello che indica è qualcosa di terrificante e qualcosa di illuminante. Vi sono civiltà, diverse dalla nostra, che guardano in faccia la morte. Per esempio nel Messico: dove è molto diverso dall'atteggiamento che noi abbiamo oggi. Ci sono state anche da noi società e civiltà dove si guardava la morte in faccia e allora la parola morte era una parola che non suonava troppo ingannatrice; quando si parlava di morte, si sapeva ciò di cui si parlava. Mentre da noi oggi la parola morte è una parola che ha una specie di nebbia d'intorno, la si intende a diversi livelli e se si guarda il modo in cui scrittori come Malraux o Camus usano la parola morte, si possono rilevare grandi differenze di significato. Certo c'è qualcosa di comune, che è il momento in cui ci si deve sbarazzare di un corpo che prima era capace di parlare, ma in rapporto a questo significato generalissimo, ci sono molti particolari diversi: conoscete bene

tutte le discussioni, fra i medici, presso i giuristi per sapere « quando » si può dire che qualcuno è morto: questo è appassionante da seguire per chi si interessa delle parole. È appassionante che questa parola, così importante, così fondamentale, sia suscettibile di tanta oscurità, principalmente per noi, che non siamo capaci di guardare la morte in faccia. Questa oscurità si traduce in tutte queste incertezze, in questa sorta di brulicare semantico.

LISTRI — *Se la letteratura non deve più insegnare, consolare, distrarre, come si situa la letteratura sociologicamente parlando, che ufficio le compete oggi? Se nasce da un'operazione tanto solitaria e tecnica da apparire romantica, qual è, alla fine di questo lungo cammino i cui risultati sono così faticosi ed estremi, la sua destinazione?*

BUTOR — Quando scrivo, fundamentalmente non mi curo di piacere al lettore: spero che il lettore non si annoierà troppo, spero anzi che si diventerà, ma questo non è il punto di partenza. Scrivo perché mi trovo in una situazione molto difficile: soffro a esistere in questo mondo, ho bisogno di trovare una « guarigione », ma è possibile soltanto in un dialogo; è per questo che scrivo e pubblico dei libri. Ho assolutamente bisogno di lettori perché mi aiutano a chiarire un certo numero di cose. Questo lettore che cerco, non so in anticipo chi sarà: il libro va alla ricerca del suo lettore e ciò che è meraviglioso, è che lo trova; e dopo un lungo processo c'è una risposta, un risultato che mi arriva da questa lettura che fanno gli altri.

LISTRI — *Ma insomma, signor Butor, per proporre un'alternativa se vuole banale ma chiarificatrice, mi dica: secondo lei lo scrittore crea o definisce?*

BUTOR — Credo che si debba tener conto che la creazione artistica non è mai una creazione ex nihilo, è sempre un momento di uno sviluppo interno, che è già presente. Non si inventa mai completamente qualcosa, ci sono già sempre dei libri ed essi erano stati inventati come trasformazione di qualcosa che già c'era. Lo scrittore cambia le cose, trasforma un'attività interna al reale, specialmente all'interno di un linguaggio, con il suo lavoro; trasforma il linguaggio e questa trasformazione del linguaggio equivale a una trasformazione della realtà. Questa trasformazione del linguaggio, del modo in cui parliamo delle cose, molto spesso prende la forma di un lavoro di definizione. Può prendere la forma di creazione di parole nuove, può aggiungere delle parole nuove al dizionario; oppure, utilizzando unicamente le parole esistenti, si possono apportare trasformazioni molto importanti, nel proporre modi nuovi di mettere le une accanto alle altre. Il lavoro di definizione è una specie di lavoro lessicografico, un aspetto molto importante della creazione, dell'attività letteraria, ma non l'unico. Per usare un'espressione tomista si può dire che la nominazione fa passare dalla potenza all'atto.

« IL PERSONAGGIO UOMO » DI GIACOMO DEBENEDETTI

da « L'Approdo », per *Il libro del mese* in onda il 7 dicembre 1970

CONVERSAZIONE DI LUIGI BALDACCI E GENO PAMPALONI

LUIGI BALDACCI — *Parliamo oggi d'un libro postumo di Giacomo Debenedetti: Il personaggio uomo edito dal « Saggiatore » di Milano: un libro che raccoglie saggi finora editi in riviste e non raccolti dall'autore, che morì nel 1967. Ci sarà poi la grossa novità e la grossa sorpresa degli inediti dei quali abbiamo avuto finora solo alcune anticipazioni.*

Intanto questo libro che raccoglie cose che noi conoscevamo porta tuttavia elementi nuovi nel senso che li sistema in una prospettiva che mi sembra estremamente affascinante.

È senz'altro uno dei libri più importanti di Giacomo Debenedetti. Cesare Garboli, che lo presenta, dice giustamente: « Non ci siamo sentiti di intitolarlo "Quarta serie". In quanto, appunto, libro postumo, esso è stato intitolato: Il personaggio uomo, perché questo personaggio uomo è centrale in tutti i saggi, in tutte le ricerche di questo libro, soprattutto nella prima parte che è poi la massima parte del libro stesso. E infatti noi incontriamo qui il personaggio uomo che è al centro del romanzo moderno, nella sua crisi, nella sua fase di autocontestazione e autodistruzione; il personaggio uomo che forse è morto, e che forse rinascerà — ma sotto quali specie? —; il personaggio, finalmente, che il critico incontra nel saggio iniziale: Commemorazione provvisoria del personaggio uomo (che poi, cronologicamente, è l'ultimo dei saggi qui raccolti). Debenedetti dice, a un certo momento, che il personaggio in cui egli si è imbattuto gli mostra, dietro il risvolto della giacchetta, quasi una placca di sceriffo, per intimargli di stare attento e per dirgli: si tratta anche di te.

Perché anche il critico è coinvolto come personaggio alla stessa maniera che il personaggio non è semplicemente il protagonista di quel libro, ma è come il Cireneo di una situazione che è venuta al suo ultimo punto di crisi.

Geno Pampaloni ha scritto su Debenedetti alcune cose che io vorrei citare perché le ho sott'occhio, e che, molto opportunamente, Cesare Garboli ha riferito nel risvolto di copertina.

Ma mi sembrerebbe ridicolo addentrarmi in questa citazione, dal momento che Geno Pampaloni è qui, con noi.

GENO PAMPALONI — Intanto ti ringrazio; poi vorrei dire che concordo sull'importanza, sulla centralità di questo libro nell'opera di Debenedetti. Giacomo Debenedetti era un critico molto speciale, era un critico che stava a disagio nella misura della recensione e invece trovava il suo spazio giusto nel saggio.

E in questi saggi, che sono delle carrellate su tutta la letteratura contemporanea europea e non europea, egli veramente ci dà una definizione illuminante di quella che è la sua posizione di critico. E il libro è interessante proprio anche sotto il profilo dell'auto-biografia. Io direi che la figura di critico, come Debenedetti la disegna, non è il critico che giudica né quello che interpreta e che si misura nell'ermeneutica, ma (e qui vorrei dire che forse nel Novecento c'è stato un solo altro critico di questo tipo: Renato Serra) quello che incarna la figura del critico *che si confronta*, e che molto modernamente, in un mondo di comunicazioni sempre più impervie, sa bene quanto spesso la sua capacità professionale di ricevere — cioè di comprendere — sia inferiore alla sua capacità umana di dare — cioè di confessare.

Io credo che in questo senso sia anche da correggere una espressione corrente — e giusta in parte — che definisce la critica di Giacomo Debenedetti come « romanzo ». Da correggere in questo senso: che se la critica di Giacomo Debenedetti è « romanzo », non è un romanzo scritto dall'esterno, dal demiurgo che lo architetta, ma è scritto da uno dei personaggi, da un personaggio che lo soffre e che può quindi guardare al mondo dell'arte, e ai suoi confratelli d'arte, direttamente, al livello, come il Debenedetti amava dire, di destino.

A me sembra che questo tipo di consanguineità fra il critico che si fa personaggio e i personaggi del romanzo sia una delle più affascinanti approssimazioni al mondo dell'arte che la cultura contemporanea, non soltanto italiana, ci abbia dato.

LUIGI BALDACCIO — *A me piace molto questa tua idea che in fondo vede in Debenedetti — come potremmo dire? — non soltanto un personaggio-critico ma, per continuare la metafora romanzesca, un antipersonaggio; e più esattamente un antipersonaggio nel modo di fare critica, nel modo di leggere questi antiromanzi che sono l'oggetto più urgente, la preoccupazione più immediata di questi ultimi saggi.*

E da quello che hai detto, mi pare che possa risultare bene anche un'altra prospettiva: cioè, sì, Debenedetti critico romanzesco, ma anche critico storico e — se volessimo adoperare una parola oggi in declino di fortuna — critico storicista.

Non si spiega altrimenti il suo amore, la sua passione per un critico come De Sanctis che a tutta prima può sembrare il più lontano dalla sua sensibilità. Ma leggendo alcuni di questi saggi: Il personaggio uomo nell'arte moderna, Commemorazione provvisoria del personaggio uomo, mi pare che si avverta proprio questa preoccupazione di Debenedetti di arrivare a trarre le conclusioni di tutta una traccia, di tutto un itinerario storico che è arrivato finalmente

al suo nodo gangliare oltre il quale o si dichiara forfait o si dice che siamo veramente arrivati a un'impasse definitiva, oppure, forse, si ricomincia.

In questi saggi c'è una luce di speranza, soprattutto in una continuazione non provvisoria del personaggio uomo; un rilancio direi umanistico che lascia pensare a una possibilità di riprendere e di ricominciare. A parte questa prospettiva che è poi il senso storico della posizione di Giacomo Debenedetti, ci sono altri saggi: per esempio quello sul Tozzi intitolato Con gli occhi chiusi, che fu letto a Siena nel '63, e che mi pare centrale come contributo a uno degli autori più nuovi del Novecento italiano.

Qui non si tratta tanto di stabilire il modo di tirare le somme o di aprire delle prospettive più o meno nebulose o dubbiose. Questo mi sembra uno dei saggi più rivoluzionari che siano stati scritti su uno scrittore italiano del Novecento, all'apparenza così regionale, così chiuso nel suo mondo municipale. Ma anche in questo caso mi sembra che quello che era il panorama storico, dal quale Debenedetti non prescindeva mai, abbia funzionato in maniera perfetta: cioè il richiamo dell'opera di Tozzi a scrittori di livello europeo, come Proust, come Joyce, come Kafka: trovargli appunto questi parenti diversi da quelli che eravamo abituati ad attribuirgli. Non so se tu sei d'accordo.

GENO PAMPALONI — Sono assolutamente d'accordo e ritengo che anche se i parametri che Debenedetti stabilisce possono essere qualche volta eccessivi di misura, sono invece, come indicazione di livello, come qualità di confronto, esattissimi, e credo che il saggio di Debenedetti abbia aperto una fase nuova nella critica di questo nostro grande scrittore italiano. Ma, se mi permetti, vorrei fare un piccolo passo indietro e tornare a quella osservazione che tu hai fatto giustamente sulla *storicità* della critica debenedettiana. Non bisogna dimenticare che Debenedetti s'era formato nella Torino di Gobetti, nella Torino dove gli impulsi rinnovatori si fondavano su una severa disciplina idealistica e storicistica e a questa sua matrice, che è morale prima ancora che culturale, Debenedetti s'è sempre richiamato; non l'ha mai abbandonata.

Io direi che se c'è una sorpresa di fondo nella lettura continuata di questi saggi, che pure conoscevamo uno per uno, si trova in una sorta di fedeltà ideale che scaturisce alla fine degli avventurosi itinerari intellettuali di cui Debenedetti era maestro.

LUIGI BALDACCI — *Si potrebbe insistere, per esempio, su un punto di incontro, nel quadro del romanzo moderno, che mi sembra stia a confermare quello che dicevo: cioè il fatto che Debenedetti avverta con molta chiarezza che il discorso che noi facciamo sul nostro romanzo non può essere il discorso stesso che si fa o si deve fare per il romanzo d'oltre cortina, per il romanzo sovietico contemporaneo, per esempio. Il caso di Solzenitsyn non può essere commisurato a casi analoghi della cultura occidentale. Ci vogliono discorsi diversi. Anche qui torniamo a questa sensibilità che tu appunto indicavi nella Torino gobettiana.*

GENO PAMPALONI — Ma c'è forse ancora qualcosa di più. È chiaro che Debenedetti era un assiduo frequentatore del nuovo. L'inedito, l'attuale costituiva per lui quasi una frenesia; egli era sempre un uomo in ascolto, un critico in ascolto. Anche in questi saggi le analogie che egli cerca e trae e argomenta così bene fra la struttura romanzesca e quelle della fisica nucleare, la fisica dei *quanta*, sono estremamente suggestive.

Ma alla fine di questo itinerario così affascinante, così avventuroso, così aristocratico, come conclude Debenedetti? Conclude che, dopo avere trovato la nostra affinità, direi una nostra quasi disperata e fatale analogia con il personaggio-particella, noi dobbiamo ritornare al vecchio personaggio-uomo.

Dice di più: che si augura che gli artisti daranno dell'*homo fictus*, cioè dell'uomo disegnato dal nuovo romanzo, un'immagine più confacente a quella che di sé stesso l'*homo sapiens*, cioè il vecchio uomo umanistico, ama vedere specchiata.

A me sembra che questo punto sia essenziale, e che in sostanza questa fedeltà alla continuità della figura umana, in un uomo di cultura così « stravagante », in senso naturalmente del tutto positivo, insomma in un quadro culturale di così ampia e sollecitante curiosità, sia un fatto che ci deve far molto meditare, sia sul valore profondo della figura di Debenedetti, sia anche sul nostro dovere di lettori e di critici.

LUIGI BALDACCI — Sì, questo è giustissimo, e bisogna avere il coraggio di sottoscrivere queste sue ultime dichiarazioni che finiscono con un rifiuto di quel che può essere il macchinario della critica in quanto possibilità di aggredire scientificamente un testo. Cioè, alla equivalenza fra operazione critica e operazione scientifica, proprio nel saggio Commemorazione provvisoria del personaggio uomo, è chiaro che Debenedetti non crede. Sentiva il fascino di questo richiamo con molta chiarezza, da uomo disposto a queste tentazioni, ma arriva anche il momento in cui l'uomo è tale da superare queste tentazioni medesime. A questa critica accerchiante, dice Debenedetti, ma che finisce appunto per distendere intorno al personaggio una specie di folto bosco di manometri con le loro manopole, le loro lampadine multicolori che si accendono e si spengono, egli preferisce la critica che entra avventurosamente, non si sa come, in quella cittadella, rinunciando alla pretesa della scientificità.

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

Concorrenza di modelli poetici: Penna, Valeri, Guidacci.

È constatazione fin quasi ovvia che da alcuni anni, non solo nel panorama poetico italiano, si assista ad una rapida sostituzione di modelli, di archetipi, insomma di « poetiche » *ante rem*, che or non è molto sembravano sottratti perfino alla discussione (se non altro a causa di una continuità, più o meno presunta, con istituti vigenti fin dalle origini della civiltà culturale in cui ci riconosciamo): ma, naturalmente, non si tratta di un processo lineare, sostituire non vuol dire distruggere, anche se sul piano intenzionale le mire sono eversive. Così l'ieri apparentemente divorato ritorna a farsi vivo, alternativamente o successivamente all'oggi divoratore: anche se la coesistenza diventa sempre più difficile, non è detto che i poli in opposizione (con tutte le gradazioni intermedie) non riescano ad illuminarsi reciprocamente, magari in via dialettica.

Certo il modello di poesia e l'ideale di poeta che Sandro Penna aveva in mente negli anni Trenta, quando, si racconta, inviava lettere e versi a Saba sotto il nome di Bino Nicolai (aprendo una partita di dare-avere con le sabiane *Parole*, che ancora non è stata districata nelle sue implicazioni puntuali)

hanno subito senz'altro alcuni aggiustamenti in un quarantennale esercizio: tuttavia si tratta di variazioni microscopiche rispetto agli sconvolgimenti che si sono verificati nel contempo. Eppure la figura di Penna, che ci viene ora restituita a tutto tondo con la raccolta definitiva di *Tutte le poesie* (Garzanti 1970), ha continuato a calamitare l'attenzione di lettori attenti (a volte, addirittura complici) appartenenti alle varie generazioni novecentesche, da Solmi a De Robertis, da Anceschi a Bigongiari, da Pasolini a Garboli, per finire al « novissimo » Giuliani. Alcuni, come Pasolini, sono stati attratti da qualcosa che sta a monte della poesia di Penna: la sua psicologia, la sua strana gioia di vivere, il suo eros e la sua morale, tanto da farne ora « un santo anarchico e un precursore di ogni contestazione passiva e assoluta », in una specie di geniale racconto, magari discutibile al livello della pertinenza critica, ma certamente « affascinante » ed occultamente persuasivo sul piano del pubblicitario invito alla lettura.

Non sarà un caso, intanto, che il *corpus* penniano riconosca una matrice ormai classica, la prima raccolta *Poesie* uscita da Parenti nel '39: lì Penna aveva selezionato con molta severità all'interno delle proprie composizioni, lasciandone un buon numero a giacere nei cassetti. Ne derivò una leggenda bifronte: molte delle brevi poesie, confezionate a regola d'arte metrica (quindi facilmente

memorabili), con ampia serie di versi anisosillabici, più spesso ipermetri (diversi dodecasillabi in serie endecasillabiche), ma talvolta anche ipometri (diversi decasillabi), entrarono nel patrimonio della cultura poetica media; d'altra parte le inedite sollecitavano la curiosità degli estimatori, tanto da convincere il poeta a darle alla luce successivamente in tempi diversi (almeno tre: nel '57 l'« Appendice » alle *Poesie* [1927-1938], nel '58 una sezione di *Croce e Delizia*, nel '70 le *Giovanili ritrovate* [1927-1936]). Di fronte ad una centralità così sottolineata, le raccolte successive *Appunti* (1950) e *Una strana gioia di vivere* (1956) fanno alla svelta ad apparire, con le parallele appendici di inediti, come corollari di un felice esordio, anche se non lo sono.

Il dato primario della vocazione poetica di Penna è la verifica di un luogo comune; la poesia non viene dalla cultura, ma viene, quando viene, dall'ispirazione. Il poeta sarà quindi un perdigiorno, sbadato, a volte euforico a volte malinconico, come può esserlo chi ha tutto il tempo per accorgersene. Un po' come la simpatia, l'eros indisciplinato, che ha tanta parte nei contenuti penniani, *La semplice poesia forse discende | distratta come cala al viaggiatore | entro l'arida folla di un convoglio | la mano sulla spalla di un ragazzo*. Evidentemente c'è qui una contestazione di tutta la dimensione simbolica del novecentismo, c'è un appoggio, che risulta esplicito da molta parte del concreto esercizio poetico di Penna ad una gestione *naïve* del fatto artistico, che è concepito tanto grande e misterioso da debordare la consapevolezza intellettuale del produttore. Ed è questo un punto-base, forse un po' *kitsch*, ma sempre toccante, della prima presentazione di Penna, il quale tuttavia ha anche altre frecce al suo arco, come sarebbe un semitono che è tutto suo, tra il sornione e l'ironico con sfrangiature patetiche, che magari lo apparenta a certo crepuscolarismo alla Govoni; nonché uno scavo nella parola e nel ritmo, che ricorda ora Saba e ora Cardarelli.

La connivenza di Penna con i « ragazzi di vita » detta i versi più gaglioffi, ma al tempo stesso più affettuosi e senz'altro simpatici di queste raccolte: si tratta di qualcosa di molto trasparente, tanto da restare meravigliati per il rovello che è stato dispie-

gato da taluno per complicarli inutilmente. Senz'altro un po' nevrotico e regredito Penna lo è: ma non c'è da esagerare, perché esagerare sarebbe da moralisti, giustamente avvertiti dal poeta (in una delle trentaquattro composizioni ora portate alla luce): « *Il mondo che vi pare di catene | tutto è tessuto di armonie profonde* », e subito dopo rimbeccati:

*Sempre fanciulli nelle mie poesie!
Ma io non so parlare d'altre cose.
Le altre cose son tutte noiose.
Io non posso cantarvi Opere Pie.*

Essendosi emarginato, Penna non è mai stato colto da nessuna tempesta: certo « datato » è, come appunto è datato certo Cardarelli (quello di *Adolescente*, oppure quello di *Autunno veneziano*, che pure molto hanno impressionato il giovane Penna). Si consideri questa famosa strofa di sei settenari, con i primi quattro a rime alterne, gli ultimi due a rima baciata, che piacque a De Robertis:

SCUOLA

*Negli azzurri mattini
Le file svelte e nere
Dei collegiali. Chini
Sui libri poi. Bandiere
Di nostalgia campestre
Gli alberi alla finestra*

facendo attenzione al gusto di quegli aggettivi *svelte e nere* (« Una parola gaia, *svelte*, una triste, *nere* » De Robertis), e si riconosca che siamo in concordanza di fase con gli aggettivi di Cardarelli, che Debenedetti etichettava come *accoppiati* e Contini come *divaricati* (sulla scia degli studiosi di Proust: cioè aggettivi inaspettatamente collocati su piani diversi, ma non contrastanti). Questo per dire che una famosa definizione della poesia di Penna, « fiore senza gambo visibile », deve essere presa *cum grano salis*, se è vero che la strofa XXV di *Una strana gioia di vivere* (« Con il cielo coperto e con l'aria monotona / grassa di assenti rumori lontani / nella mia età di mezzo [né giovane né vecchia] / nella stagione incerta... »), può addirittura richiamare la « vicissitudine sospesa » di Luzi delle *Notizie a Giuseppina dopo tanti anni*. La distanza, però, da ogni visione

assoluta, dall'astrazione « ermetica », è data proprio dall'andante narrativo in cui Penna eccelle, in grazia anche del suo neghittoso sonnambulismo che gli ha regalato un pericoloso, ma seducente emblema che, forse a torto, in parte lo racchiude: « *Io vivere vorrei addormentato / entro il dolce rumore della vita* ». È una dimensione ottativa, ma ritorna così spesso, anche nei fulminanti emistichi d'attacco delle sue strofe, che inducono a credere che la realtà più vera Penna l'abbia sempre identificata nella forza del desiderio.

Con Diego Valeri, che pubblica nello Specchio mondadoriano un'altra prestigiosa *plaque* *Verità di uno* (1970), siamo al culmine di una carriera quasi sessantennale di poesia: Valeri è un maestro sostanzioso, quanto discreto, di una certa linea poetica novecentesca, la poetica di un trepido « impressionismo », accosto a certo svariare di toni e di colori della pittura (di cui nella terza sezione restituisce alcune trame tra lirica e critica, più consentaneo naturalmente con De Pisis magari, che con Morandi), con una giusta attitudine di impegno, come nel caso della sua città Venezia, che sembra affetta da una splendida senescenza, quasi sull'orlo di una sontuosa agonia, oppure nei versi, ideologicamente arrischiati, dettati per Israele d'oggi sullo sfondo espressivo di Israele biblica. Il tratto di Valeri è sempre lucido, irrorato di affetti, trasognato, come nelle migliori raccolte della prima gioventù.

Siamo sul displuvio dei poeti « chiari », sul quale possiamo collocare anche la recente *Neurosuite* di Margherita Guidacci (Neri Pozza 1970), che sembra trattare una ribollente materia con griglie cartesiane, di grande dignità poetica: una discreta allusione ad una storia di un esaurimento nervoso, non identificato per altro con un esaurimento storico, per ricordare il maggior poeta italiano che si è aggirato in questi paraggi cioè Andrea Zanzotto, con tecniche tanto diverse, a noi più vicine. Ma non vuol essere un complimento d'occasione ricordare per la Guidacci un geniale pensiero di Walter Benjamin: « La descrizione della confusione è qualcosa di diverso da una descrizione confusa ».

ALDO ROSSI

Narrativa

Il nero e l'azzurro di Giuseppe Raimondi

Il nero e l'azzurro. Racconti 1968-1969 (editore Mondadori) di Giuseppe Raimondi, riprende i temi del precedente *Le nevi dell'altro anno* (presso lo stesso editore), del '69, ma scritto nel '67-'68, e nel quale prevale un tempo, della memoria, in parte diverso dai ricordi che insistono in questo nuovo, da segnalare anche per un più certo e concreto profilarsi d'intrecci narrativi. Ma i due libri si rifanno a un'unica matrice: all'inserirsi d'una formazione eminentemente artistica, colta, in una dimensione artigianale presentata come recupero delle origini operaie della famiglia dell'autore, e ragion d'essere delle sue stesse inclinazioni culturali, ed espressive. Descrisse già quel recupero soprattutto nel volume *Giuseppe in Italia*, del '49, nel quale risaliva al 1898, alla propria nascita, per portarsi a mano a mano di là fino alla liberazione, nell'ultima guerra, di Bologna, la sua città. E anche in *Giuseppe in Italia*, così aperto alle ragioni sociali, era portato a parlare dei due temi di fondo della sua vita: le origini artigianali della famiglia, e il noviziato letterario, tra Bologna e Roma, nei primi tempi dell'altro dopoguerra (« *La raccolta* », del '18, poi « *La Ronda* », e l'amicizia con Bacchelli e Cardarelli, soprattutto con quest'ultimo, la scoperta di scrittori di gusto saggistico, da Montaigne a Valéry, la familiarità col pittore Morandi). In quel libro le parti più positive erano in certi ricordi lontani, avvertiti già come materia di una esperienza da formare attraverso un difficile recupero. Da simili temi, e scelte, filtrano anche i racconti de *Il nero e l'azzurro*.

Raimondi segue e risponde a un trasmutar dei colori che dalle cose presenti esprimono un trasferirsi d'esse in una atemporalità, qual è dei sogni, e dei ricordi: brani di vita che tornano come un presente sottratto al tempo, come una lezione ultima di fronte al cedere pur dell'esistenza. Nell'ultimo racconto del precedente volume, in *Giacobbe e l'angelo*, aveva portato all'allegoria simile

lezione, d'un mistero delle esistenze più umili, nella lotta del protagonista, Giovanni, con un angelo (« Lottando così alla cieca, gli avvenne di mettere il volto dentro lo spessore misterioso delle ali dell'Angelo. E notò che quel viluppo di penne e di sangue nascosto tremava, più che di fatica, di passione e di pietà »: ed è la passione e pietà del vivere); Giovanni è come un capitano di mare che, abbandonata per ultimo la nave su una scialuppa, non si sa ove si sia perduto. Ma il racconto è tutto indiretto, sospeso: un'allegoria. E un capitano è anche il protagonista del racconto che dà il titolo al nuovo volume *Il nero e l'azzurro*: nera la veste del Capitano, azzurra quella d'una fanciulla. Sono rapporti che interessano le ambizioni ultime più che gli interessi concreti del suo narrare: ma il valore dell'insistere sul ricordo di certi colori, sul loro segreto rapporto con la materia, la carne, è da seguire pur in simili prove, sospese tra l'allegoria e il segreto di ricordi al capo lontano d'esistenze lungamente provate. Il Capitano ha dato un'arancia alla fanciulla, che la accosta alla sua veste azzurra: « Nella luce brulicante del tramonto di rosa sono come i colori di una bandiera. Altri colori sono il nero della divisa di panno e l'argento sul capo del Capitano. Il venditore di limoni e di aranci è un ometto atticcato, in un gabbano di cotone scolorito in viola dai lunghi soli. Nei piedi, delle babbucce di paglia. Osservando i due che ormai spariscono ad una svolta del molo, posa una mano sulla sua merce. Scuote appena il capo e sembra muovere un sorriso. Il suo sguardo è ancora perduto verso il punto dove il Capitano e la fanciulla non sono più. Scruta un attimo incontro allo spazio verde del porto. E come parlando ad alta voce fra di sé, pronuncia chiaramente: « Non si sa mai, dice, dove finisce la vita di un uomo ». Non si era accorto che una donna, quasi vecchia come lui, avendolo udito dice soprapensiero queste parole: « La vita, la vita di un uomo, voi dite. Ma quello è un uomo vissuto sul mare. Il mare è pieno di sogni ». I colori esprimono sufficientemente, nella sua narrativa, una tensione vibrante, che muta essa in sogni, memoria, speranza e porta fuori dal tempo i dati più umili della cronaca, fermata o sospesa

nella quotidiana presenza dei suoi oggetti: ritratti di persone, e stanze, vie, paesi. Così, si sentirà indotto a notare nelle persone stesse una diversità, da quella tra la pianura emiliana, e l'altra, in cui è Mantova: « Prendi un poco di vino » — dice il padre alla figlia che sta per uscir di casa per sempre, poiché va a farsi suora — « per una ragazza di cuore ci vuole. Tua madre e tua sorella, loro sono per le cose dolci. Sono fertaresi. — Rideva —. Ma tu hai la pelle, hai gli occhi disperati dei mantovani... ». A notazioni di tale specie è affidato un modo di raccontare indiretto sempre e che esprime una chiusa amarezza dal riapparire, dei protagonisti, a lunghi intervalli di tempo, a vertici diversi del loro corso umano: quando il flusso del tempo s'è fatto della materia dei sogni, e, le speranze, un modo di riconoscere il passato, dalle prime radici, in un destino che sorpassa l'individuo. Quel guardare a pianure diverse era analizzato nel racconto *La pianura e il fiume*, del precedente *Le nevi dell'altro anno*: « Ma ti pare una pianura, questa? Non ci sono che dei campi, pettinati come i capelli delle donne. Orti di verdure grasse, nutrite. Roba da mangiare. E alberi di frutti, dipinti di colori. Le mele, le pere, le pesche, le prugne, perfino le albicocche. Troppi colori per il nostro occhio abituato al grigio. Oltre il grigio della terra, a noi basta il turchino del cielo. È il cielo che scende, fino a noi, dai monti lontani. I monti si scoprono nei mattini di sereno. In gennaio, quando il vento gelato ci riscalda, sotto la camicia, la pelle del corpo. Pianura, è la nostra. Nata da una terra dove, prima di noi, era solo il mare. Poi, quando l'acqua si ritirò, il mare e i monti rimasero a guardarsi di lontano »; e dopo aver divagato per quei ricordi, il vecchio conclude: « ... Nella pianura, c'è una città. La chiamano Mantova » (e l'altra, invece, che non gli sembra una pianura, è quella bolognese). Letterari, simbolici, vari racconti, quelli ad esempio della quarta parte de *Il nero e l'azzurro*: *Vite immaginarie*. Gli esiti più concreti son da cercare nei racconti della prima e della quinta parte, e in alcuni altri: in quei racconti nei quali l'intreccio si scompone in intese affidate a rare parole, a sguardi e ad avvenimenti quotidiani i più usuali,

in cui materia, luci, colori prendono una capacità di significati connessi con l'acquisto di una dimensione, della vita, resistente oltre il fluire del tempo: di una durata, che è della materia. Si cerchino i primi quattro racconti, e il primo della seconda parte, *Cortile*, il primo della terza, *Erano tre amici*.

Quest'ultimo racconto va seguito nello svariare di pensieri del « pittore » che agli amici spiega, in una passeggiata tra giostre e giochi pubblici, perché non ami quelle distrazioni, né il circo: « ... Io ero un poco incantato dalla visione di una giostra, inzuppata in basso dalla lenta corsa di musica composta di cascatelle di note acquatiche, rifluenti là dentro. In alto, vedevo l'altalena di barche dorate e dondolanti, di cavallini rampanti al galoppo. Non c'era quasi più altro su cui avviare la fantasia per distoglierla dalla tristezza che si stava infilando dentro il corpo. Già eravamo ai margini della grande piazza. Sul fianco, le case di pochi piani... »: è un seguire, da parte dell'autore, il filo d'osservazioni del pittore: « “ Il circo veramente — disse l'amico — una volta mi piaceva. Più che i pagliacci mi piaceva vedere le bestie. I leoni, la giraffa, gli elefanti. Ma poi! Il circo, vedi, va ancora bene per certi pittori, non per me ”. Credetti di comprendere il suo discorso. Egli era pittore, ma di motivi più privati, il paesaggio emiliano e le vecchie cose silenziose ritrovate in casa ». Ecco il filo d'un recupero su cui ritrovarsi a fianco veramente dell'amico pittore: « Disse il pittore rivolto al buio della strada: “ Non capisco — disse — che cosa venite a cercare da queste parti ”. Respirando, mandava dalla bocca un velo di fiato nell'aria bruna. “ Chissà — io dissi —. Forse qualcosa che ci faccia pensare alla nostra infanzia, ai sogni impossibili, alle cose mai avute ”. “ L'infanzia — disse il pittore, che in quella mezza oscurità sembrava più alto del solito, come una torre al nostro confronto nello spazio della notte —, l'infanzia non la troverete mai più. Il tempo — aggiunse come in un mormorio —, il tempo è già tutto passato ” ». Questo, appunto, il difficile modo tentato da Raimondi per recuperare un'autonomia al narrare, per sottrarlo al gusto saggistico della propria formazione e alle ragioni autobiografiche

con la loro tentazione di contrapporre, a quella formazione, un significato della sostanza, non solo materiale, dei fatti artigianali: anche, quindi, in arte. Difficile modo, per sottrarre alla dissoluzione del tempo le vicende di cui è intessuta la vita, umile realtà che si spende in un fluire di luci e fra oggetti, e che può tornare oltre quello spendersi quando il tempo sia « già tutto passato », e vi insista il sogno o la figura d'una speranza. Di lì rinasce una traccia sottile, appena suggerita, di intrecci, come in *Cortile*, e ne *Il Rio maggiore*, e in tutti in genere i racconti della prima e della quinta parte. Ma è da ricordare che quel gusto artigianale richiama ad altro volume, *Anni con Giorgio Morandi* (di questo 1970, edito da Mondadori), storia del proprio noviziato culturale, filtrato attraverso l'amicizia con Morandi. Alcuni capitoli dobbiamo considerarli racconti pure più diretti appena e più cronachistici di quelli de *Il nero e l'azzurro*, ma utili a intendere le ragioni della linea sottile, e di netto disegno, però con ombre profonde, del suo narrare, e necessari per spiegarci l'interpretazione artigianale della sua materia narrativa. Si cerchino in particolare i capitoli terzo, e decimo: la visita del pittore al falegname, e il vecchio del ricovero, pittore. Vi sono svolti pienamente il sovransenso che è dell'arte, e la realtà d'essa, artigianale, dal cui incontro nasce l'equilibrio difficile della narrativa sua, ne *Il nero e l'azzurro*.

La pista del Minotauro di Giuseppe Bonura

Giuseppe Bonura, autore del romanzo *La pista del Minotauro* (editore Rizzoli) ha esordito nel '66 con *Il rapporto*, cui ha fatto seguito nel '68 *La doppia indagine* (presso lo stesso editore). È seguito con simpatia negli ambienti dell'avanguardia per quanto di sperimentale è avvertibile nei romanzi ricordati, per i quali sarà da parlare, più che di sperimentalismo, di consapevolezza dell'usura di cui soffre, nella narrativa, l'intreccio nel senso tradizionale. Ne *La doppia indagine* l'intreccio sussisteva anche se intenzionalmente spostato, dalla scoperta dei misteri della villa oggetto dell'inda-

gine, allo scambio tra l'informe mondo degli abitanti della villa e le intime ambiguità degli attori dell'indagine: un mondo vizioso, che dovrebbe valere come proiezione fantastica d'un riflusso di cedimenti interiori, e dei reticoli, di ricordi, del protagonista. Cedimento, e ansioso disagio di fronte a una realtà che prevale proprio per una sua irreducibilità a chiarezza razionale, si costituiscono in proposta d'intreccio già ne *Il rapporto*: un'inchiesta circa i motivi, irreperibili, d'uno sciopero di operai d'una ditta che non s'intende bene cosa produca. Anche qui l'indagine scivola in un mondo vago, tra cedimenti interiori e riflussi di ricordi del protagonista. In questi due romanzi una figura di vecchio vizioso è al centro d'una serie di figure minori, e d'una rete di rapporti che prevalgono sul protagonista confondendogli continuamente ogni tentativo d'analisi. E ad esito analogo conducono i ricordi in cui sfocia ogni interno suo disagio. Così, in una discesa dall'analisi e quindi dalla narrazione, dall'intreccio, all'affabulazione, il protagonista tende ad identificarsi col muoversi dell'autore tra i suoi temi, e tra gli eroi di questi. Quindi il risolversi del racconto in proposte, da parte dell'autore, di ipotesi d'intreccio, e in un'ambizione a una tecnica nuova del narrare. Questo proposito, nel nuovo romanzo *La pista del Minotauro*, è più esplicito: isola le figure, i protagonisti, in una loro probabilità solo relativa al mutare del protagonista, coincidente con la scoperta disponibilità combinatoria dell'autore, che s'affaccia ambiziosamente nei lacerti superstiti dell'intreccio. L'autore per identificarsi col protagonista lo rende mutevole a seconda dei contatti con le altre figure, del pari mutevoli: così la « pista del Minotauro » significherebbe uno schema di composizione narrativa, e un labirinto nei cui sentieri si perdono gli spunti d'intreccio.

Tuttavia il protagonista sfugge di mano all'autore e con le altre figure prevale sul simbolo centrale di un « labirinto » come tecnica o modulo di romanzo. Ippolito, il protagonista, è un dirigente, Capo Ufficio del Personale in un'azienda: ha moglie, Anna; un'amante, Giulia; una sorella, Livia, dall'identità mutante in altre funzioni, tra le quali principale quella d'essere un'immagine,

insistente in Ippolito fuori e contro la maturità sua attuale, di un nodo drammatico su cui s'appunta l'interesse, o l'indagine narrativa: quello, delle prime esperienze amorose, d'adolescente, con Livia. Ma anche queste s'estendono implicitamente a tutti i campi d'attività dell'uomo maturo: politica, relazioni sociali e così via. Non conta se le Livia diventino due, o tre, né l'intercambiabilità tra Ippolito e i suoi antagonisti: perché simili proliferazioni nulla tolgono al carattere delle singole figure, e alla realtà dei loro reciproci rapporti. La struttura d'ogni capitolo, e il criterio con cui è articolato di capitolo in capitolo il racconto, non prevalgono sulla sostanza dei casi o degli intrecci. Se ogni capitolo sposta il punto di vista, o d'interpretazione, d'un fatto, ottiene non di spengerlo, abolirlo come tale, ma di liricizzarne l'alone d'echi interiori col proporre, soprattutto nelle battute di dialogo conclusive, un'estensione di probabili significati. Altrettanto si dica dell'uso frequente del corsivo, e della ricerca d'una programmazione teorica che va poco oltre i titoli dei capitoli, pur questi facenti capo di necessità non a una variabile mutevolezza dei sensi e dei significati, ma a protagonisti ineliminabili nel loro dato di fondo, nella loro individuazione, e a un interesse, presente già negli altri romanzi, per avventure viziose. — Che si sottraggono al rischio d'un ripetersi di situazioni fisse, analoghe, in quanto Ippolito consuma istantaneamente per una specie d'usura il rapporto con la moglie, o l'amante, per opporre a quelle attuali realtà un'irrisolta attrazione dell'avventura prima, confusa con ricordi di sangue e di morte: quell'inesauribile nucleo d'avventura il cui emblema è Silvia, la sorella mutante nelle facce infinite della memoria del protagonista.

Resta un vuoto, tra quel grumo pregno e ancora incapace d'un chiarimento, della memoria, e l'oggi, la vita d'Ippolito quale la s'intravede dagli scorci d'opinioni di familiari, e colleghi d'ufficio: simbolo d'una vita ad alto livello sociale sentita come impotenza, e falsità morale, corrosa da sfiducia e fughe intime. In quel vuoto, che è tra lo zimbello d'oggi, e il grumo di ricordi d'Ippolito in cui è chiuso il destino dei vizi e delle cadute future, il romanzo trova un suo centro e un signi-

ficato. In quel vuoto l'autore pone il suo strumento di ricerca, la proposta d'un modo di narrare che insistendo su certi dati, e mostrandone l'estrema interna corrosione, invece di uno sviluppo ordinato della narrazione, dell'intreccio, ottenga una messa a fuoco del significato generale d'una sconosciuta concezione della vita sociale: trasferita nell'intimo, ove l'identità della persona matura, costruita dall'ambiente, si perde tra istinti e ingorghi non depositati, della memoria. Entro tali limiti si comprende l'interesse dell'autore per una ricerca del significato d'un libro nel suo strutturarsi. Ma, per quanto corrosi, nei fatti soltanto s'accampa la realtà effettiva di questo romanzo, l'interesse dello scrittore. Nel quale, il gusto diretto del racconto prevale sull'intelligenza ordinatrice: infatti le debolezze sono da assegnare al linguaggio, che neologismi e solecismi non salvano da un'impressione di genericità, e all'esterna ambizione d'un trasferimento dei propri materiali in tentativi di disegni astrattamente strutturali.

Gli amori difficili di Italo Calvino

Italo Calvino raccoglie, ne *Gli amori difficili* (Einaudi editore), quindici racconti degli anni 1949-1967, tratti per la maggior parte dalle sezioni *Gli amori difficili* e *La vita difficile* del volume *I racconti*, del '58. I primi due racconti *L'avventura di un soldato* e *L'avventura di un bandito*, sono del '49, uno del '51: l'anno che apre la serie dei racconti di fantasia e d'invenzione o di « divertimento » — come dice l'autore — con *Il visconte dimezzato*, cui seguiranno *Il barone rampante* e *Il cavaliere inesistente*, del '57 e del '59 (raccolti nel '60 nel volume *I nostri antenati*): gli anni dei racconti di questo volume, fatta eccezione per *L'avventura di un automobilista*, del '67, che col titolo *Il guidatore notturno* era comparso nella seconda raccolta di racconti fantascientifici, *Ti con zero*, di quell'anno. Due invece sono inediti in volume: *L'avventura di un fotografo* e *L'avventura di uno sciatore*. Risulta, così, come una tendenza fantastica e fiabesca fosse attiva già nei primi suoi racconti, degli « anni cinquanta », volti a interessi neorealistici, e come quella prevalse

ben presto in lui: quella egli vuole ora, col nuovo volume, reperire e isolare come una « costante » più consona ai successivi sviluppi della sua narrativa, e alle sue riflessioni sulle condizioni, nel mondo contemporaneo, dello scriver racconti. Quando parla in generale d'un rapporto del romanziere degli « anni cinquanta » col racconto ottocentesco d'un ritorno, da fissare in quegli anni, alla narrativa dell'Ottocento, governata dall'interesse per la persona umana, tramite la storia, l'intreccio, seguita nello svolgersi di eventi psicologici, Calvino tratta di una zona che ben presto avvertì sorda, resistente, e che ci spiega di conseguenza come presto piegasse verso il fantastico, l'ironia, il « divertimento ». Perciò il racconto più recente del volume, l'unico che esorbiti dagli « anni cinquanta » perché ci porta al '67, *L'avventura di un automobilista*, ci indica il punto da cui muove il recupero di quella linea interna che arriva con coerenza alle prove più recenti, da *I nostri antenati* alle due raccolte fantascientifiche del '65 e del '67, *Le Cosmicomiche* e *Ti con zero*.

Immotivate, astratte, le ragioni che portano al loro esito le avventure dei due primi racconti, del '49, per una residua incertezza tra i movimenti, l'azione, cioè tra i moventi reali di questa, e una funzione simbolica di cui dovrebbe lievitare. Di uno di questi, *L'avventura di un bandito*, ci viene detto che gli andirivieni nella stanza della prostituta, di tre protagonisti, il marito, l'amico bandito, il maresciallo, funzionavano già come caselle diverse d'una scacchiera, che si scambiano di posto secondo un meccanismo semplicissimo: come, ne *L'avventura di un miope*, gli stati opposti susseguenti al mettersi o togliersi gli occhiali da parte del miope: ma in quel vecchio racconto manca del tutto, stilisticamente, l'esito di quei movimenti, di quell'andirivieni, efficace invece perché evidente nel racconto del miope. L'osservazione riferita è in una « presentazione » che apre questo volume, non firmata, ma che riflette uno scrupolo autobiografico. Accorda, in questa « presentazione », i temi dell'assenza, e d'una distanza incolmabile, nell'amore, al ritorno attuale della narrativa all'Ottocento: vi inserisce però l'apporto d'un elemento combinatorio, meccanico — come s'è avuto già oc-

casione di notare — che giustifica col motivo che simile procedimento serve anche nella realtà per stabilire una relazione tra i fatti dell'esperienza. Così, la natura artificiale e meccanica del racconto giustificerebbe l'attrazione per cui coinvolge il lettore, in quanto giuoco d'addestramento alla conoscenza d'emozioni e paure presenti in noi, e che si scaricano nei procedimenti — nella « iniziazione »: dice l'autore — del giuoco. E proprio in questi giorni ha sostenuto il principio d'un possibile ritorno e d'un valore resistente, originario, della novella antica, parlata e mimata dall'autore in mezzo al suo pubblico, e con uno scambio continuo come di pedine, retta da schemi e convenzioni, aperta a un gusto combinatorio in cui tutto può entrare e trovar una « funzione »: che è un'altra metafora d'una difficoltà sua o d'un suo disinteresse per i personaggi e per sviluppi narrativi retti dall'analisi di stati interiori. Che restano, in lui, qualcosa di vago, aurorale: inadatti alle deformazioni alle quali è portato per esprimere invenzioni fantastiche come linee significanti in una informe disponibilità di ogni occasione narrativa.

Più che sull'uomo, ama fissarsi sull'essere primitivo, indifferenziato ancora dalla materia organica, e che egli o immette nel mondo d'oggi, o proietta in una atemporalità preumana, resa pur questa attuale per corrispondenze con teorie scientifiche che rendono, sulla pagina, una scrittura indiretta come racconto, e autobiograficamente impegnata nel gusto saggistico che la origina. Una scrittura, che si pone in primo piano e assorbe ogni altro interesse, in forme d'invenzioni gratuite, e d'ironia irrompente, e di un'attenzione realistica così minuziosamente puntualizzata da sostanzarsi d'un lievito fantastico, gratuito, nei suoi distinti, isolati elementi. È una via che è dato rintracciare in questi racconti degli « anni cinquanta », e che consente effettivamente allo scrittore di indicarci come fin dai racconti più vecchi si portasse verso gli esiti d'oggi, tanto per la sordità che conservava in lui una linea realistica, che per la presenza d'elementi diversi che anticipavano i migliori esiti della maturità sua di scrittore. Ne *L'avventura di un lettore*, un uomo, distratto nella lettura, al mare, da una bagnante, si risolve a un accoppiamento frettoloso,

col desiderio volto al libro rimasto aperto, con le sue avventure, alle quali veramente anche in quei momenti resta legato; ne *L'avventura di un miope*, un giovane torna nella sua città per incontrarvi, al passeggio nella via principale, una ragazza: nessuno lo riconosce, per gli occhiali che porta, dalla grossa montatura nera; come li toglie, è lui che non distingue più nulla, né sa se abbia o no incontrato la ragazza, se lo abbia salutato, riconosciuto: sul mettersi e togliersi gli occhiali scattano l'incertezza che l'invade, il capire l'inutilità di quel ritorno. *L'avventura di un viaggiatore* è protratta fino al suo accorgersi, all'arrivo, che la « notte d'amore » era stata l'angustia del viaggio in treno, non l'incontro imminente con la donna; ne *L'avventura di uno sciatore* (più recente rispetto agli altri: è del '59: né infatti era compreso nel volume de *I racconti*) un ragazzo ha seguito la discesa, con perfetto stile, d'una ragazza dalla giacca a vento celeste-cielo: « ...L'aria era così nitida che il ragazzo dagli occhiali verdi indovinava sulla neve il reticolo fitto delle orme di sci, dritte ed oblique, delle strisciate, delle gobbe, delle buche, delle pestate di racchetta, e gli pareva che là nell'informe pasticcio della vita fosse nascosta la linea segreta, l'armonia, solamente rintracciabile alla ragazza celeste-cielo, e questo fosse il miracolo di lei, di scegliere a ogni istante nel caos dei mille movimenti possibili quello e quello solo che era giusto e limpido e lieve e necessario, quel gesto e quello solo, tra mille gesti perduti, che contasse ». Un'utopia, il cui senso è il cruccio insanabile che regge *L'avventura di un automobilista*: questi ha litigato per telefono con l'amica, che abita in altra città, e lo ha minacciato di chiamare altro pretendente: ora, per far pace, corre in macchina verso lei: potrebbe nella sua direzione correr anche l'altro, o in direzione opposta la donna, verso lui, pentita: e altre ipotesi possono darsi: tutte s'affollano nel buio interrotto dai fanali delle macchine: « ...Ora due macchine che vanno in direzioni opposte si sono trovate per un secondo affiancate, una vampata ha illuminato le gocce della pioggia, e il rumore dei motori s'è fuso come in un brusco soffio di vento: forse eravamo noi, ossia è certo che io ero io, se ciò significa qualcosa, e l'altra poteva essere

lei, cioè quella che io voglio sia lei, il segno di lei in cui voglio riconoscerla, sebbene sia proprio il segno stesso che me la rende irricognoscibile. Correre sull'autostrada è l'unico modo che ci resta, a me e a lei, per esprimere quello che abbiamo da dirci, ma non possiamo comunicarlo né riceverne comunicazione finché stiamo correndo». Non conta lo snodarsi dei fatti, che o non va oltre uno schema di partenza, o resta letterariamente esausto, astratto: sostanziale risulta invece quell'indifferenziato o indistinto, della realtà, che può fissarsi o in uno schematismo che ne mostri l'insolubilità, come d'enigma o d'un labirinto, o in simboli di questo colti nello spostarsi di situazioni particolarissime o in minutissime notazioni d'oggetti, di cose: quali, ne *L'avventura di una bagnante*, l'aprirsi alla vista, dalla barca, dei giardini e delle case dei pescatori, e la descrizione della donna, ne *L'avventura di un lettore*; ne *L'avventura di un fotografo*, il subissarsi di questi nell'impegno di fotografar solo fotografie, quasi oscuramente un furto insieme delle cose tutte e, con esse, del tempo.

Simile disporsi delle cose, della vita, s'accampa nei due racconti *La formica argentina* e *Lo smog* come un rapporto dell'uomo, oggi, con la società: un rifuggire da ogni eventuale, possibile comunicazione, verso l'anonimo di fatti che invadono una attenzione ormai vinta, disarmata: il mare, un sogno di un mondo pulito, di fronte alle colonne di formiche penetranti ovunque; nell'altro, una campagna piena di fili con biancheria tesa ad asciugare: un'immagine, solo utopistica, di salvezza, di fronte alla nube onnipresente dello smog. Figure o simboli d'un labirinto, esse incidono in una condizione d'un vivere risucchiato verso origini d'una materia indifferenziata, ed esprimono, entro una rapina rappresentata dall'usura di tutto fino a una equivalenza indifferente, un modo di riconoscersi, un'elementare identificazione di significati. E viene in esse, per opera loro, restituita una libertà d'azione: rendono il ritratto, nelle forme della fantasia, dell'ironia, stilisticamente, d'una condizione dello scrittore, che ha in Calvino valore autobiografico.

ALDO BORLENGHI

Filologia classica

Recenti versioni:

Properzio

Da qualche tempo si susseguono, in Italia, nel campo dei classici greci e latini, traduzioni non solo di buon livello, ma di taglio felice. Si suole volentieri discettare, dottamente e con acume, sul valore e sulla possibilità delle versioni, per negare, in genere, che sussistano concrete speranze di veder riprodotto, in altra lingua dalla sua, un poeta, i miracoli essendo irripetibili. Quando però ci si imbatte in un esperimento riuscito, le enunciazioni che sembravano sicure, indiscutibili, incontrovertibili, si svuotano, si dissolvono: il ragionamento più rigido è costretto a cedere di fronte al dato di fatto.

Si prenda un poeta come l'elegiaco Properzio. Siamo nella seconda metà del I secolo a.C., a Roma, in un clima di delicata eleganza, di erudizione raffinata: passioni sincere e esasperate, non senza lampi ironici, in una cornice letteraria; memorie colte, in uno stretto e spesso astuto connubio con emozioni intense, vere: realtà e artificio che procedono, complessamente, di pari passo. Già in latino Properzio non è di facile accostamento: in italiano, come si può credere di coglierlo, di stringerne più da presso il pathos e l'intellettualismo, conservando freschezza e autenticità alla pagina?

In linea astratta, il compito è disperato: passati cattivi esperimenti autorizzerebbero ancor più la diffidenza verso chi si sobbarchi all'impresa di una versione integrale da Properzio: vale la pena di riprovare dopo tanti fallimenti, se non si è animati da un lirico, interiore entusiasmo che porti addirittura non a riprendere, ma a trasformare un autore?

Gabriella Leto non ha avuto paura di avventurarsi in un terreno sconsigliabile e sconsigliato da teoria e pratica, ha accettato una sfida rischiosa, si è cimentata in un'impresa per cui le previsioni erano grigie, scure. Ma ha avuto ragione di scendere in campo: ha dimostrato che Properzio non è

un idolo da adorare in fredde, astratte lontananze, ha trovato la via per un tributo non convenzionale: ha reso un Omaggio a Sesto Properzio, in italiano, che ha davvero una sua dignità e ragione.

L'accostamento di Gabriella Leto a Properzio avviene tramite un'indovinata versificazione, attraverso un linguaggio stilisticamente appropriato e fuso. Il metro è costituito, quasi sempre, da due settenari, qualche volta da un settenario e un endecasillabo, di rado da altri accoppiamenti (I, 1, 24; IV, 3, 59). La struttura dei due elementi è curata in modo che non si abbia l'impressione di un ritmo meccanico: ma di una dizione che non si preclude, nella sua nobiltà, scatti, impennate, di un recitativo che ripete, di un romanzo psicologico, sia l'urgere che gli arabeschi fantastici. Si capisce che se uno conta le sillabe, ce le trova, tutte, e che gli accenti sono quelli giusti: la bravura consiste nel non far avvertire la misura chiusa, nell'evitare il disagio di una scansione marcata.

Il linguaggio ha una sua convincente purezza, senza essere distillato retorico: ha anche una sua corposità, definisce in maniera pertinente situazioni e oggetti. In genere, è evitato il freddo ricalco, pur se talvolta traluce, come decorazione, l'oro antico (face I, 13, 26, putre IV, 5, 69): più spesso, l'originale è ripreso con una variazione che ne dà l'intensità, non la impronta stereotipa. Così, *rara puella* diventa straordinaria donna, *cupidas... rapinas* avidi assalti, *turgentia* enfiati, *arte* al tocco esperto, *angusto pectore* col suo breve respiro, *praegnante* gonfi (I, 17, 16; 20, 11; 21, 3; II, 1, 10, 40; IV, 7, 79). L'aderenza al latino si attua mediante il rispetto dei toni, con indifferenza per i moduli: ci sono verbi e aggettivi che diventano sostantivi, sostantivi che si mutano in aggettivi, attributi e nomi che si scambiano posizione: *meminisse... voluptas* è reso con voluttà della memoria, *celeris... currere lintres* con la corsa veloce dei battelli, *turpis de te* con il tuo avvillimento, *amor* con ardenti, *volucres... insidias* con gli insidiosi voli (I, 10, 3; 14, 3; II, 3, 4; I, 20, 12, 30).

Chiunque traduca in versi (e non in righe) è obbligato a coniare in modo speciale la frase, a forzarla in giaciture particolari: abolizioni di articoli, di congiunzioni, inversioni, non possono

certo meravigliare: sono il tributo necessario che si paga all'architettura difficile che si è adottata. Tanto per fare qualche esempio, cito: « loro consuete danze », « sembra, per la spartana... si struggesse », « e vivere da solo meditavo » (I, 20, 46; II, 15, 13; II, 2, 1). Ma va sottolineato che normalmente, e ove non giochino un ruolo enfasi e pathos, la tendenza è, nella Leto, a una struttura e a una sintassi lineare.

Altre notazioni puntuali si potrebbero fare: su improvvise apparizioni, in un insieme di stampo pregevole, di un colloquiale liricamente non amalgamato, su una certa renitenza ad accogliere i pur rari ricorsi di Properzio al diminutivo, su qualche guizzo lessicale troppo sorprendente (a IV, 10, 16 per fece voto si trova « votò », ormai circoscritto in italiano alla sfera elettorale). Sarebbero annotazioni marginali e pedanti: l'importante è sottolineare che, da un'avventura assai pericolosa, la Leto è uscita indenne e con buone ragioni di soddisfazione.

Il volume, pubblicato da Einaudi nella collana « I millenni », ha un'introduzione di Antonio La Penna, contrassegnata da originalità e chiarezza: conoscitore profondo, e fine, della materia, aggiornato bibliograficamente, La Penna è ancora uno dei pochi filologi che scrivano in modo limpido e interessante.

UMBERTO ALBINI

Critica e filologia

Teatro del Cinquecento

Tra le molte pubblicazioni (stampe e studi) che da qualche tempo vengono dedicate alla commedia del Cinquecento, sia nei suoi ascendenti classici e umanistici e sia nella varia particolarità dei diversi « campioni » (tra teatro in lingua e teatro dialettale), si segnalano due recenti edizioni niente affatto meccaniche o ripetitorie. Si tratta dell'edizione della *Calandria* del Bibbiena e della *Cortigiana* dell'Aretino presentate in veste nuova e illustrate

criticamente da Giorgio Padoan e Giuliano Innamorati.

Ricorrendo nel 1970 il quinto centenario della nascita di Bernardo Dovizi il Comitato per le onoranze, costituito dal Comune di Bibbiena, ha infatti promosso una nuova e rigorosa ristampa della *Calandria* affidandone la cura filologica e la presentazione storica a Giorgio Padoan e l'esecuzione tipografica alla grande perizia di Giovanni Mardersteig (Bernardo Dovizi da Bibbiena, *Calandria*, Bibbiena, 1970). Iniziativa felice che ha sortito l'effetto sperato, e cioè un testo della celebre commedia che si può veramente dire « canonico e definitivo », nella lezione come nel colorito linguistico rispettosa della pienamente patina dialettale, e che sensibilmente migliora dunque il testo precedente allestito da Ireneo Sanesi. Ma l'opera di Padoan non si è limitata ad un preciso restauro del testo, fondato sull'attenta collazione delle stampe principali, mancando i testimoni manoscritti, ma si è estesa vantaggiosamente all'analisi critica della commedia in tutti i suoi aspetti: dalle « fonti » più probabili, per quanto riguarda la intelaiatura generale (i *Menaechmi* plautini, avanti tutto), agli elementi originali che rinviano piuttosto alla tradizione novellistica e soprattutto al Boccaccio del *Decameron*, da cui il Bibbiena ha derivato chiaramente un modello linguistico allo scopo di nobilitare il volgare, anche quello « comico » della commedia. I punti più interessanti dell'ampio studio del Padoan sono proprio quelli che riguardano il lessico e la sintassi della *Calandria*, riferiti all'esempio boccaccesco, e quelli in cui è finemente indagata la tematica della commedia che si incentra nelle « tre forze che dominano il mondo: la Fortuna, l'Amore e l'Ingegno ». Del tutto persuasive risultano anche le osservazioni puntuali con cui il Padoan attribuisce per la prima volta allo stesso Bibbiena il prologo della *Calandria* quale appare divulgato in tutte le stampe e che era sino ad oggi attribuito a Baldassare Castiglione.

L'altra edizione è quella della celebre *Cortigiana* di Pietro Aretino, la cui messa in scena durante l'ultima stagione estiva, da parte di Elsa De Giorgi, ha suscitato scandalo e polemiche e che adesso tuttavia sta girando l'Italia senza troppo chiasso,

per iniziativa del Teatro Stabile dell'Aquila, in una interpretazione evidentemente meno provocatoria di quella che ha eccitato, tra luglio e agosto, le calde notti romane. Il curatore questa volta è Giuliano Innamorati, uno specialista dell'Aretino da cui ci si attende da tempo un'edizione completa del teatro aretinesco, fermo ancora alle ristampe vecchie e malfide di Eugenio Camerini e di Nunzio Maccarone. In attesa dunque dell'intero *corpus* delle commedie dell'Aretino, accontentiamoci intanto di questa offerta recente della *Cortigiana*, presentata da Innamorati, nella collana teatrale dell'editore Einaudi, secondo la redazione, sino ad oggi inedita, che si conserva in un codice della Biblioteca Nazionale di Firenze e che è assai diversa dalla redazione più tarda che l'autore mise a stampa in Venezia nel 1534 e che è stata poi riprodotta da tutte le stampe successive (Aretino, *La Cortigiana*, Torino, Einaudi, 1970). Il manoscritto fiorentino, non autografo, come credeva il Luzio, ci presenta la stesura originale della commedia che risale al periodo romano dell'Aretino, e precisamente al 1525. È una stesura che l'autore rielaborò, a partire dal prologo, nel periodo veneziano, affidando poi alle stampe, nel 1534, questo profondo rifacimento della redazione originale rimasta così pressoché sconosciuta. Innamorati ha studiato molto bene e lucidamente illustrato la metamorfosi della *Cortigiana* romana in *Cortigiana* veneziana, mostrando da un lato la forza realistica e acutamente mordente della prima, tutta rivolta a presentare uno spaccato significativo della babelica vita della società romana, corrotta e inconsapevole, giusto alla vigilia del sacco del 1527 e della prigionia di Clemente VII; e indicando, dall'altro lato, la diminuita attualità e il ridotto vigore della *Cortigiana* veneziana, in cui si attenua la primitiva aggressività pasquinesca e nella quale Roma appare ormai come una lontana immagine della memoria, richiamata in vita soprattutto come esempio da contrapporre alla ordinata e costumata società veneziana a cui l'Aretino nel 1534 intendeva rendere un tributo d'onore. Innamorati ha colto assai felicemente il senso di questa trasmutazione letteraria invitando a leggere questa *Cortigiana*, restituita ora alla luce, come la vera espressione del

migliore e più incisivo spirito aretinesco e della sua straordinaria virtù di parodia e della sua inventiva linguistica.

Non dovrà infine essere taciuta in questa sede la pubblicazione di una raccolta di saggi sulla lingua del teatro italiano del Rinascimento dovuta alla iniziativa del « Circolo filologico linguistico padovano » diretto da Gianfranco Folena. Si tratta di cinque contributi dovuti a giovani studiosi (Luigi Vanossi, Marisa Milani, Mario Tonello, Deanna Battaglin, Pietro Spezzani) e dedicati ai tre grandi autori « comici » della prima metà del '500: Machiavelli, Ruzante e Aretino, e quindi alla tradizione linguistica del melodramma, esaminata nell'antecedente tragicomico del Guarini, e alla tradizione linguistica della Commedia dell'Arte (Autori vari, *Lingua e struttura del teatro italiano del Rinascimento*, Liviana Editrice, Padova 1970). Le pagine introduttive di Folena sono molto importanti non solo per le preziose indicazioni sul modo più corretto di esaminare i testi teatrali sotto l'aspetto linguistico, ma anche per le implicazioni metodologiche in merito ai rapporti tra linguistica e critica letteraria proprio in un momento in cui « stanno cercando per vie diverse nuovi procedimenti più oggettivi e un terreno comune più vasto, come parti di una nuova scienza generale dei segni umani ».

Gli Scritti letterari di Banfi

Carlo Cordiè ha scrupolosamente raccolto gli *Scritti letterari* di Antonio Banfi in un volume che fa parte dell'edizione di tutte le opere banfiane a cui gli Editori Riuniti di Roma stanno provvedendo per iniziativa di un qualificato Comitato scientifico (A. Banfi, *Scritti letterari*, Roma, Editori Riuniti, 1970).

Cordiè ha curato questa raccolta con la puntigliosa scrupolosità e il minuto rigore che gli sono propri e ha tracciato un'introduzione, bilanciata tra biografia e critica, che molto bene illustra la formazione intellettuale e letteraria del filosofo milanese a partire dagli studi universitari e dalla tesi su Francesco da Barberino, discussa con il medievalista Francesco Novati, per passare al so-

dalizio con Clemente Rebora e Angelo Monteverdi, e poi con Lavinia Mazzucchetti: un sodalizio con letterati che non fu certo meno importante, per la passione intensa con cui fu vissuto, di altri sodalizi con amici filosofi. Di quella giovanile educazione Banfi ha portato sicuramente il segno per tutta la vita, sì che accanto all'opera senza dubbio primaria della speculazione teorica, a cui peraltro non rimase estranea una viva sollecitudine per i problemi estetici, si è andata affiancando una serie di interventi letterari, certo più episodici e provvisori che la costante e coerente attività filosofica, e tuttavia fortemente indicativi. In queste pagine di lettura e di critica ci è dato infatti conoscere un Banfi più scoperto e affabile che nelle ardue pagine speculative: un Banfi più docilmente abbandonato alle suggestioni della memoria, alla confessione psicologica, al trasporto affettivo. Par quasi che il complesso e impervio pensatore abbia voluto affidare a questi scritti minori, e in un certo senso divaganti, gli umori sentimentali e gli estri immaginativi del suo ricco e generoso temperamento. Nulla di evasivo e di dilettesco, ben s'intende, in questi saggi letterari che intimamente rinviano ad un fervido vitalismo di fondo; ma piuttosto una scrupolosa quanto sciolta e libera registrazione dei moti del pensiero e del cuore suscitati dall'esperienza letteraria, e cioè dall'incontro con scrittori e artisti del passato e del nostro tempo, italiani e stranieri. Il lettore troverà infatti in questo volume, che aduna pagine che vanno dal 1921 al 1956, scritti su Lucrezio e Dante, Leonardo e Galileo, Tasso e Porta, Onofri e Vittorini, e ancora: Flaubert e Marcel Proust, e Stefan George; oltre ai rapidi ritratti di tre pensatori che sono stati decisivi nello sviluppo del pensiero banfiano: Piero Martinetti, Giorgio Simmel, Edmund Husserl. La scelta degli autori non era certo per Banfi un azzardo casuale: scaturiva invece da una sorta di segreta affinità o da una consonanza di tematica speculativa. Ecco perché dunque Lucrezio, il « materialista » Lucrezio, ed ecco perché Leonardo e Galileo, razionalisti e genialmente empirici; ed ecco perché anche Dante, che proietta il senso della realtà sin nel regno dell'oltre tomba fuori da ogni tentazione astratta o meramente fa-

volosa, e perché il Porta, così legato strettamente e corposamente alla realtà milanese, ad una città che « parla schietta, nuda, senza veli retorici nel suo vernacolo ». Persino l'incontro col Tasso, che è forse l'autore meno congeniale al temperamento banfiano, acquista un suo particolare significato, al di là delle riserve sull'assenza nel poeta ferrarese di forti sentimenti etici e religiosi, quando si volge alla considerazione strettamente storica che nella poesia tassiana è pur da riconoscere « il canto dell'ultimo poeta del Rinascimento, che salva l'immagine dell'uomo libero ed autonomo solo nel sogno e nella fantasia e nell'intima sciolta sensualità, in cui riconcilia sé a se stesso, e a se stesso il mondo ».

Questo volume banfiano si chiude con un'appendice abbastanza singolare. Vi trovano, infatti, posto alcuni resoconti di viaggio da Firenze e da Napoli, da Bruxelles e da Parigi e dal nostro sud più profondo e diseredato, i quali ci rivelano in Banfi uno scrittore di rare qualità, capace con estrema naturalezza di coordinare un discorso altamente comunicativo dove felicemente si alternano impressioni visive e suggestioni interiori, annotazioni d'arte e di costume, riflessioni storiche e sociologiche. Mancano invece le note pagine su Goethe e su Strindberg perché già edite in altri volumi di Banfi, e precisamente in *Filosofia dell'arte*, a cura di Dino Formaggio, e *Filosofi contemporanei*, a cura di Remo Cantoni.

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA FRANCESE

Il terzo romanzo di Jean-Michel Gardair ovvero tra la maschera e la persona

L'ancor giovanissimo scrittore francese Jean-Michel Gardair è con questo al suo terzo romanzo: una vera frenesia narrativa lo ha tenuto occupato, meglio si direbbe lo ha scoperto a se stesso, in questi ultimi anni di solitudine che è per Gardair soprattutto una solitudine di gruppo e che è, ancor più, il « luogo » temporalizzato dell'esperienza in atto: questa manifestandosi come un continuo, scandito andirivieni attorno a quella solitudine. Il « groupuscule » gardairiano è il poliedro dalle varie facce che s'imbevono dell'avventura come della stessa luce che rende visibile l'unità del diamante. Gardair è nato in Guinea, a Mali, nel Fouta-Djalou, il 25 novembre 1942, e vive a Firenze, da anni ormai, con l'intervallo di un breve apprendistato di professore a Saint-Dizier e a Toulouse. Misteriosi anni di autoascoltazione nel brusio del quartiere di Santa Croce, che è un po' il Quartiere Latino di Firenze. Quel brusio è la voce del suggeritore che ha sott'occhio il copione

segreto dell'avventura, e del senso dell'avventura, gardairiana.

Il primo romanzo edito, *Le corps de Luise*, apparve nelle Éditions de Minuit nel 1967: un romanzo a chiave « fiorentina », ma mascherata in una specie di grimaldello apripertutto, apri proprio quell'*altrove* che nel libro che ci interessa oggi diventa il centro drammatico perché quell'*altrove* fa sentire più impellente e necessario l'esserci, l'esser qui, anche se proprio l'ora, il tempo, si rivela l'*altrove* più imprevedibile per questo viaggiatore che passa dai suoi goethiani « anni di apprendistato » al suo decisivo « anno di viaggio ». Nel 1968, sempre presso le stesse Éditions, apparve il breve, felicissimo, *et moi*. In questi giorni infine Christian Bourgois, nuovo e coraggioso editore parigino, mette in vendita *La ménopause de la reine*.

Chi ci segue sa che abbiamo subito puntato sullo scrittore esordiente: ed egli sta ora aggiungendo carte estremamente probanti alla sua fulminea carriera, che è la carriera di un'intelligenza acutissima involta, e coinvolta, nella necessaria e pungente pigrizia che è convivenza con le cose del mondo un po' sempre spaesate per carpire le ragioni della

loro presunta casualità, con una grazia e una noncuranza di discorso che costituiscono l'eleganza segreta del suo modo di essere. Il quale sembra tanto più disteso e distratto, abbandonata l'attenzione ai minimi oggetti con un'ambiguità la più sottile proprio dove appare la più chiara e innocente, quanto più, nel profondo, egli si rivela destinato a non mollare in quello che è il suo centro vivo: la sorgente che pullula nel profondo si fa sguardo fluido, con un'allegria trasparente, dove le cose, pur dette, appena fluiscono e subito fanno parte della trasparenza suprema del mondo. Perché l'opacità del mondo, e del perché del mondo, è per Gardair al di là delle cose di cui consta quest'attenzione al loro fluire inesausto; ma nel fluire è compreso questo al di là, lo stare, di cui il fluire è il necessario antipodo dialettico. Lo stare per Gardair quasi si identifica con questa occulta allegria dell'essere che egli maschera come dissipata pigrizia. Questa pigrizia in realtà offre un assaggio dell'eterno misto alla trepidazione del *panta rei*. Fluiscono cose, ed è uno scrittore che tiene aperta la botola che tenta di rinchiuderci nell'opaco. Fluiscono cose-parole liberatrici. Il suo *murmure* — come quello di Brigitte: « murmure de sa parole m'accompagnant en deça des choses » — è l'eco visiva di questa polla: interiore alle cose stesse e alle avventure di cui s'investe. Uno scrittore a chiave, se si vuole, ma egli ha gettato la chiave nel gorgo trasparente di questo *murmure*: forse non val la pena di andarla a ripescare, par suggerirci l'autore: essa è là visibile come un amuleto, come la regola stessa del giuoco, avvolta nella sua superstiziosa trasparenza.

L'opera *in progress* di Jean-Michel Gardair tende a un progressivo smascheramento del proprio io: che, come si sa, nell'infanzia del proprio essere, durante il passaggio dall'inesistente d'una presunta iniziale perfezione androgina all'esistente diversificato, si propone come una serie successiva di maschere, le quali, difensive e offensive, hanno il compito di guardare (regarder ← → Gardair), e impegnare, in una sorta di favoloso rituale dell'esistenza quotidiana al minimo livello, l'immenso, inesplorato paese dell'essere, e di attivarlo progressivamente come il paese, sempre più proprio

e incarnato quanto più si rivela irreversibile, dell'esistere.

La persona è la maschera del desiderio e dell'oblio fino al punto che non arriva alla personificazione del desiderio e dell'oblio, dai quali la maschera si stacca come il frutto maturato sull'albero inconscio del bene e del male: un frutto che cresce nel paradiso terrestre strano e felice dell'esilio, mero simbolo d'una tensione esistenziale volta a riguadagnare la patria del proprio essere, che è anche il luogo virtuale della coscienza della colpa e dell'innocenza. Desiderio e oblio, dietro la maschera, sostituiscono colpa e innocenza, le allontanano come concetti che fanno sentire più forte il valore determinante dell'esilio da cui si mira a una patria che non si vuole anticipare rispetto alla propria persona crescente. Gardair è sul punto in cui si equilibra la maschera con la persona: il luogo dove fluisce come un valore essenziale ogni elemento esistenziale. La complessità è nell'incontro tra maschera e persona, un incontro che non deve interrompere la fluenza che esso comporta di elementi mascherati in elementi personificati, o meglio in quella personificazione elementare che è al fondo del desiderio e dell'oblio gardairiani. Per cui smascherare è personificare la finzione stessa della quotidianità dell'avventura. Scrivere significa mantenere in contatto attivo maschera e persona. L'*écriture* gardairiana adempie a questo compito che tanto più sembra autonomo quanto più in verità aiuta alla fluenza di questa condizione elementare, alla fluenza della metamorfosi. Vorrei ricordare che secondo i Padri Greci « la persona è un soggetto, un soggetto che non è tuttavia esterno alle sue relazioni di natura » (Chenu). Per Gardair appunto la persona è questo soggetto interno alle sue relazioni di natura, in un modo, direi, persino *outré* rispetto alla natura di quelle relazioni. Il passaggio dalla virtualità all'attualità avviene nei termini fenomenologici dell'apparenza, per cui il « romanzo » nasce dalla visibilità delle conseguenze, e anche dalla finzione, in quanto attuale, seppure ipotetica, di esse: che impegna tuttavia altri modi di essere dell'attualità.

È l'esistenza che s'incarica di togliere a ogni

propria disposizione la maschera dell'essenza, e meglio direi della predisposizione essenziale, della legalità dell'essenza, della ritualità necessaria dinanzi al misterioso, e simbolico, rivelarsi dell'essenza. L'autobiografia giovanile di cui Gardair suppone di essere giunto al termine — una autobiografia d'impegno, l'accettazione del passaggio dai valori astratti e favolosi dell'essenza a quelli mutevoli dell'esistenza, con quel che in essa d'irreparabile ne costituisce il fondo cangiante e mai fermo: quello che si potrebbe dire il non-fondo dell'esistenza — è costituita dai goethiani « anni di apprendistato » sulla propria maschera, sulla fissità favolosa del proprio essere, d'un essere cioè che oppone la propria presunta e ineliminabile fatalità alla discrezione di ogni evento. La realtà si precisa dove l'io si sfa (verso la persona di cui s'è detto), in una sorta di umido e tropicale schiudersi, a cui si rivela uguale e contrario il secco rinchiudersi della realtà sui propri, accettati, enigmi oggettivi. Ma l'io può smascherarsi progressivamente solo attraverso una sua progrediente incarnazione mondana, o almeno attraverso una progrediente coscienza di tale sua mondanizzazione, e insomma attraverso una mondanità che coincide sempre più con la misteriosa percezione della sufficiente, formicolante esistenza fenomenologica dell'universo, anche di quell'universo di rapporti minimi che ne mima l'apparizione pur sempre maestosa al livello quotidiano. Un passaggio dall'inappartenenza dell'io alla sua appartenenza possibile solo attraverso quel concreto esistenziale che lo aliena e dinanzi a cui sente più irritato il proprio stato di alienazione: che d'altronde si protegge e si medica nella solitudine, in una solitudine corteggiata dagli amici, dal gruppo che recita per lui la scena dell'attrazione irresistibile della vita, su un *décor* di fondo che è non altro che questa realtà *in fieri*, ancora disintenzionata, prima che in essa si operi l'uguale e contraria messa a fuoco, che la toglie dalla lumenescenza del suo *fou*. Pertanto, questo giovane e neghittoso Chateaubriand degli anni Settanta è prima di tutto alle prese con la propria necessaria « felicità d'espressione », quanto più la felicità quotidiana si rannicchia, sfuggendo come un topo inseguito, sotto i mobili della stanza dove si abita,

nel primo riparo che si presenti nel suo batticuore di inseguita dalla lenta frenesia d'uno sguardo che percuote, dove batte, come un oggetto solido. L'*écriture*, corrispettiva di un tale sguardo, è questo oggetto solido.

Questo terzo libro è costituito, s'è detto, dall'« anno di viaggio » di questo Wilhelm Meister novecentesco, la lunga estate in compagnia dell'anima gemella, la quale rappresenta il progressivo *speculum imperfectionis* attraverso cui è possibile demistificare la maschera che l'io si pone sul volto per mirare, o credere di mirare, alla propria essenza. Il protagonista, in un rinnovato *grand tour* novecentesco — un *grand tour* che ha dietro alle spalle Fitzgerald e la nuova dissipazione degli anni Sessanta —, recupera la modestia, o meglio riconosce sui luoghi « smascherati » della loro estraneità la modestia, del proprio compito rispetto al messaggio mirifico della felicità. Se la felicità è altrove, come riconosce lo stesso autore, questo altrove esige bene di essere esplorato palmo a palmo. Non è, questo altrove, la terra di nessuno; anzi è la terra di tutti, dove ognuno è in esilio prima che l'io *in progress* la riconosca propria, una terra formicolante di eventi minuscoli, ma visti come attraverso la lente d'un binocolo, nettissimi, ognuno in sé delimitatissimo, di esseri schiacciati come da una gran pietra, che il narratore solleva d'un tratto, per metterli all'improvviso davanti allo scandalo della propria esistenza. Dal torpore allo scandalo il passaggio è netto, tagliente, inesorabile. L'ambiguità è altrove, non in questo taglio.

E il formicolio salta alla luce, con un moto di sorpresa da parte di quell'esistenza sottratta all'improvviso al suo buio e a questo peso, più o meno inconscio e imponderabile, che la gravava. C'è nelle mosse del viaggio di Gardair questa fretta della sorpresa della luce improvvisa in quel gran *ralenti* che è la gardairiana « felicità d'espressione »: una felicità che inazzurra e illividisce insieme la carne di questa narrativa, stretta in una morsa dalla mano di quell'antica fatalità mentre ormai si rivela solo come direzione del viaggio, intenzione appena percepibile, distinzione capillare dei termini che ne mediano continuamente la meta ignota in un « esser qui » che è trepidante,

tanto è stabile e instabile insieme. Il messaggio illeggibile della felicità che è altrove viene a essere riassorbito proprio nel dare a questo percorribile altrove, ormai, nome e cognome, a ogni figura emblematica, come alla gemella Brigitte, il valore speculare d'una distanza colmata dall'esser qui del narratore, nuovo e diverso rispetto a ogni sua presupposizione. Abitudini e affetti dell'infanzia sono anch'essi nient'altro che presupposizioni; ma ora Gardair vuole aggiungere a ogni presupposto il necessario post-supposto: egli si trova a vivere in questo « reale » spazio intermedio, come uno scienziato che esamina al microscopio la materia formicolante, tesa *in vitro*, tra questi due termini. Il rallentato dello stile gardairiano è in questa analisi tensiva di momenti che presuppongono il proprio valore emblematico e insieme lo smascherano in questo ritardo tutto dicibile, tutto stilizzato nella più assoluta normalità dell'evento. La gemella Brigitte, in questo senso, non è altro che l'antico *dimidium animae meae*, rappresenta insomma la scissione tangibile del proprio io, la parte di Eva nella primordiale coppia adamitica, se essa viene assunta ad unicum della rappresentatività umana. La mascolinità e la femminilità tanto più si scindono quanto più indissolubile avvertono il proprio intreccio. La rivelazione è data dall'indissolubilità: e la intrica tanto più.

La ménopause de la reine, secondo le parole stesse dell'autore, « è il terzo tomo, o piuttosto la terza versione d'una autobiografia *in progress*. Nei precedenti romanzi Jean-Michel Gardair aveva volontariamente cancellato o trasposto — in breve, dissimulato — le circostanze e i luoghi che l'ispiravano. Per la prima volta dà qui un nome alla sua passione: l'Italia (la Toscana). Che vuol dire? Esperienza dell'esilio sul modo dell'*alibi*? Vivere *altrove* per schivare la propria identità? Distinguersi tutto in una volta dagli *altri* e dai propri *simili*? Altrettante domande appena poste e subito eluse, anche se, a poco a poco, attraverso la figura emblematica della propria gemella Brigitte che lo accompagna, per la durata di un'estate nelle sue peregrinazioni in Toscana e fino a Venezia, il narratore acquista coscienza dell'irrimediabile distanza che lo separa ormai dalle abitudini e dagli affetti del-

l'infanzia. La sua felicità in effetti è davvero *altrove*: là, oggi come ieri, domani, nella familiarità di quei luoghi stranieri che acquistano a un tratto la realtà dei fantasmi nel favoloso *recitativo* della memoria. Felicità che è prima di tutto felicità d'espressione ».

Ora, aggiungiamo, questa volontà di dissimilazione dagli altri è nient'altro che volontà di deporre la maschera favolosa che permette ogni sorpresa, ma è anche progressiva assimilazione di ogni diversità che il cadere della maschera rivela. In questo spazio si compie il viaggio che il romanzo propone: lo scrittore tanto più percepisce la propria identità quanto più identifica la assoluta diversità dell'esistente in sé, quanto più cioè si dissimila in se stesso. Compie il lavoro opposto a ogni classificazione proprio attraverso un mezzo espressivo che egli tende a rendere quanto più possibile classificatorio, attraverso una prosa nomenclatoria verso i minimi termini dell'esistenza. Una ricerca dei *limiti* della diversità, quasi a delineare la carta geografica d'una nuova terra apparsa all'orizzonte. Il viaggio è verso la diversità dell'anima smascherata, che in quanto tale ha un corpo, si muove e attira come un corpo affascinante, appunto perché diversificato, quanto ad essa tende.

Il problema che un tal romanzo propone è se l'autore sia davvero all'esaurimento di un'autobiografia, o più semplicemente a un suo cambiamento di registro: un cambiamento di registro, voglio dire, della biografia dell'uomo novecentesco, che ha scoperto che il « non uomo », il vittoriniano « non uomo », l'inesprimibile in tutte le sue implicazioni psico-sociali, può essere esorcizzato nel divenire, a un prezzo tanto tragico, esprimibile. Il libro conclude con un progettabile ritorno, attraverso una risalita di tutti i gradi dell'esilio, in Africa, « proprio là dove sono nato, nel Fouta-Djalou, il monte delle sorgenti. A Mali. Ecco, sarebbe bene se io mi chiamassi così, all'italiana, Giovanni Mali ». Il ritorno alle sorgenti non propone, in sé, che l'assoluto dissimilarsi dai propri simili, l'assoluto diversificarsi dell'autore da ogni momento mascherato della propria pseudocoscienza quotidiana, verso un nome iniziale, anch'es-

so supposto, ma anch'esso pseudonimo, sia pur impresso e sigillato dalle proprie origini, come d'un capitano di ventura. Al posto del personaggio giuocato, dell'eroe dissipato, dell'eroe simile a tutti i supposti eroi del proprio tempo, di questo Achille sotto la tenda, la supposta peregrinazione alle fonti non sarebbe che il riconoscimento che molta acqua è stata versata — molta acqua d'Arno, anche, per questo autore così « fiorentino » — e che mai nella stessa acqua è possibile immergere la mano, mai nello stesso inchiostro è possibile intingere la penna. Recuperare in ipotesi la propria origine implica almeno il desiderio di non fermarsi a mezza strada, a metà dell'avventura, e della propria ventura.

La « felicità d'espressione » presuppone prima di tutto l'infelicità dell'inesprimibile. E così il montaliano « male di vivere » che il poeta è destinato a incontrare ogni giorno, come questo gardairiano « bene di vivere » a malgrado di tutto, va smascherato appunto come l'inesprimibile stesso, perché la « felicità d'espressione » non risulti merce di liquidazione. Il nuovo, ipotetico Giovanni Mali, e l'antico personaggio-*apprenti sorcier* che rispondeva al nome di Jean Malice, sono già fin da ora felicemente destinati alla maliziosa decenza della propria identità quotidiana. Il *qui e ora* smaschera irrimediabilmente ogni alain-fourneriano *altrove*, ogni luogo smaschera il pur necessario « non luogo » del desiderio, simile quasi al non luogo a procedere doveroso per non arrivare a un processo alle intenzioni: il traguardo inesistente durante la traiettoria, in sé, della freccia « qui vibre, vole, et qui ne vole pas ».

Gardair sa bene, perché li ha riconosciuti lui stesso, i valori tragici che sottendono questa Toscana percorsa palmo a palmo nella *Ménopause de la reine*, nello sciamare dell'ape regina; sa che Firenze è un « luogo dove, come in nessun luogo altrove, lo spazio del di dentro e lo spazio del di fuori si escludono reciprocamente », e dunque colluttano perché un luogo sia, tanto più, il luogo, e il non luogo, sempre più, non abbia luogo; sa infine che « l'uomo non può fuggire l'alienazione del proprio corpo, la mostruosità della natura e la dismisura del proprio desiderio che in una creazione

che lo esclude », quanto più ve lo approssima, al centro del proprio fuoco. Ebbene, la « felicità d'espressione » è questo atto progressivamente esclusivo nella sua tragica irreversibilità. L'uomo è là dove non è: se il « non luogo » del desiderio diviene il luogo dell'esserci proprio attraverso il funzionamento integrale di questo divieto. Il personaggio è escluso progressivamente dallo scrittore, dall'uomo che scrive per rinchiudervi — o liberarvi? — il non uomo che è in lui ma che in questa operazione lo spossa progressivamente di ogni protagonismo. Scrivere è questo passaggio dal protagonismo all'agonia, in ogni istante, ultima e definitiva: quella che vede tutto innanzi a sé, ma quella anche che non è quel che vede, mentre diviene quel che non vede: lotta figurale dell'esistente davanti alla « non figura », e con la « non figura », della morte, e della propria morte quotidiana. La morte, il « non luogo » per eccellenza. E la felicità, questo *topos* figurale, è appunto pungolata dal « non luogo » del desiderio, perché il suo spazio debordi dall'operazione verbale-pragmatica fino a occupare tutto il « luogo » del « non desiderio »: quello di una realtà tornata finalmente in sé: della « *réalité jumelle* ».

Il diritto di sognare

Il 16 ottobre 1962 moriva, con Gaston Bachelard, uno dei maestri occulti della nuova intelligenza francese. Il suo nome è un crocevia obbligatorio per cotesta intelligenza, sia che si volga all'epistemologia, cioè all'esplorazione dell'universo della scienza attraverso la riflessione, sia che miri piuttosto all'analisi dei materiali della poesia. Bachelard, si sa, ha fuso la lezione di Freud con quella di Husserl e di Heidegger, cioè la psicanalisi della conoscenza oggettiva con la fenomenologia dell'immaginazione poetica: da una parte abbiamo in lui il suggeritore del nuovo spirito scientifico — e proprio *Il nuovo spirito scientifico* è l'unica opera tradotta in Italia, fin dal 1951, per l'editore Laterza, con introduzione di Francesco Albergamo —; dall'altra abbiamo in lui l'esploratore più intrepidamente sistematico del sogno poetico che il Novecento ci abbia dato: in un'accezione del sogno

fuori di qualsiasi *rêverie* di tipo romantico, anzi tutta strutturata nella sua immaginaria materialità, parallela alla concezione novecentesca di un universo in espansione. E appunto *Le droit de rêver, Il diritto di sognare*, è l'ultima opera che le Presses Universitaires de France hanno edito, quest'anno, del filosofo, epistemologo e saggista di Bar-sur-Aube. L'opera si richiama, nel titolo, a *La poétique de la rêverie*, del '60, in cui Bachelard, per sua stessa dichiarazione, riconosceva come a lui spettasse di colmare il vuoto tra memoria e *rêverie* non riempito da Bergson: « Per Bergson, sembra che i ricordi puri siano immagini incorniciate... Il ricordo puro non può ritrovarsi che nella fantasticheria... Per una fatalità dell'epoca, egli [Bergson] crede al fatto psichico e la sua dottrina della memoria resta, in fin dei conti, una dottrina dell'utilità della memoria. Bergson, con tutta la sua volontà di sviluppare una psicologia positiva, non ha trovato la fusione del ricordo con la fantasticheria » (*La poétique de la rêverie*, Paris, P.U.F., 1968, p. 99).

Nato il 27 giugno 1884, dopo aver esercitato negli anni di gioventù per vivere vari mestieri, divenuto professore di fisica e chimica al collegio di Bar-sur-Aube, passò nel '30 all'insegnamento universitario di filosofia a Digione e poi di storia e filosofia delle scienze alla Sorbona. Ma sempre Bachelard è vissuto ritirato come un profeta nascosto del nostro tempo. Col suo volto mosaico incorniciato dalla gran barba e dai capelli fluenti, ne ricordo il ritratto fatto da Hans Bellmer che ne accentua il valore di personaggio leonardesco. La parola gli nasceva, come da un misterioso antro profetico, da una bocca nascosta dai baffi che finivano folti, a onda, per rovesciarsi sulla barba, senza lasciare intercapedine; gli occhi in alto, sotto l'immensa fronte, immersi nella loro azzurra bontà, le palpebre tendevano a scendere verso gli estremi del volto, un po' coprendo, per pudore o per tenerezza?, i lampi chiari di uno sguardo nascente dalla riflessione interiore.

Bachelard ha riconosciuto che la fisica moderna porta a una « smaterializzazione del materialismo », poiché nel cuore della materia è « una vibrazione senza niente che vibri », una « configurazione senza figura ». Ma mentre la sua opera di epistemo-

logo, cioè di ricercatore della *funzione del reale*, è tutta tesa a « eliminare lo spazio-tempo stesso per raggiungere la struttura astratta dei gruppi », la sua opera di saggista sulla *funzione dell'irreale*, cioè sulla creazione poetica, è tutta volta a un'analisi percettiva del valore realizzante di questa attività umana. Egli riconosce, per esempio, che « Lautréamont personifica una specie di *funzione realizzante* che fa impallidire la *funzione del reale* sempre appesantita dalla passività ». Insomma la *realizzazione* si pone a mediatrice tra la funzione del reale e la funzione dell'irreale, tra quello che è il compito della scienza e quello che è il compito della poesia. Ma, è da dire, mentre « la struttura intelligibile », come è stato riconosciuto da Pierre Quillet nel suo studio su Bachelard, « è nel minuscolo, nel noumeno infinitesimo », e dunque « al sapiente spetta la penetrazione dello spirito », « la fantasticheria poetica è al contrario *diluzione, espansione* ». « Tutto trema quando la luce trema »: in questo tremito, come nel fremito della cicala in piena estate (è questa di Bachelard una materia estiva, estuante, dove non v'è limite tra ciò che è reale e ciò che è irreale, manifestandosi come materia sostanziale proprio la funzione che unifica in un tutto unico il reale e l'irreale), la *rêverie* penetra, è l'atto stesso di una materia che esalta la propria memoria facendosi materia immaginaria. Quasi che la poesia segua le leggi creative del cosmo, e la scienza vi vada contro, in termini, necessari per penetrarlo, di opposizione mentale. Ne *La formazione dello spirito scientifico* è chiaramente espressa questa intuizione antinaturalistica e antisensazionale « nell'istante della conoscenza nascente » che è anche « lo stato nascente dell'oggettivazione »: « Lo spirito scientifico deve formarsi contro la Natura, contro ciò che è in noi e fuori di noi l'impulso e l'istruzione della Natura, contro l'allettamento naturale »; e ancora: « Appare chiaro che col secolo xx comincia un pensiero scientifico contro le sensazioni e che si deve costruire una teoria dell'oggettivo contro l'oggetto ». In definitiva la scienza è centripeta nella sua modellizzazione, e la poesia centrifuga. C'è una doppia operazione in Bachelard, che si divide nei due aspetti del sapere umano, lo scientifico e il poetico, ed è proprio

della poesia quest'opera di materializzazione dell'immaginario opposta all'opera di smaterializzazione propria della scienza: la quale ultima risulta da una vera e propria messa in mora della funzione. Ma tutto ciò avviene nello stesso istante, che è quello della realizzazione: un istante complesso, simile a quello che egli riconosce come l'istante poetico che è sempre « la coscienza di un'ambivalenza ».

Si capisce anche che, a questo punto, per chi come per esempio Serge Doubrovsky nel suo saggio su *La crisi della critica francese* uscito nel numero di ottobre della « Nouvelle Revue Française » riconosce nello strutturalismo « lo scientismo della seconda metà del secolo xx », un'opera come quella di Bachelard venga considerata basilare per capire l'introduzione di questo nuovo spirito scientifico nella nuova scienza naturale dell'uomo: « Lo strutturalismo contemporaneo, nell'estrema varietà delle sue applicazioni, non è altro che un tentativo generalizzato di riguadagnare il terreno perduto, cioè di reintegrare il linguaggio letterario e filosofico nel linguaggio scientifico e di dissolvere le scienze dell'uomo nelle scienze della natura. Se si intende per scientismo l'ideologia che consiste nell'ipostatizzare un metodo particolare d'investigazione scientifica in sistema universale di spiegazione attraverso la scienza, si può dire che lo strutturalismo è precisamente lo scientismo della seconda metà del secolo xx ».

Bachelard, bisogna dire, è però qualcosa di più del semplice « cantore » di questo « nuovo spirito scientifico ». Se inspira da scienziato, espira da poeta: la doppia operazione del suo respiro è inscindibile. E questo libro postumo raccoglie testi sparsi d'emozionante bellezza, da *Le ninfee o le sorprese di un'alba d'estate*, sulle Ninfee di Monet, a *Lo spazio onirico*, a *Istante poetico e istante metafisico*. Il titolo stesso è estratto « dal capitolo dove egli si dipinge più come un sognatore o, meglio, come un pensatore che si concede il diritto di sognare che come un filosofo all'opera ». Prosegue il prefatore del libro: « Ci è parso tuttavia che i saggi qui raccolti fossero legati da un principio unitario visibilissimo e, come avrebbe detto Joubert, ch'essi facessero gruppo con se stessi. Sia che ci parli di Monet o di Chagall, di Balzac o di Éluard, della conchiglia o della corda annodata, sempre si colloca all'incontro, all'intersezione del sogno con la riflessione colui che dichiarava che il mondo è intenso prima d'essere complesso e che la filosofia deve essere restituita ai suoi disegni infantili ». Non per nulla, nel libro su *L'acqua e i sogni* Bachelard aveva già detto: « Il fanciullo è un materialista nato. I suoi primi sogni sono i sogni delle sostanze organiche ».

PIERO BIGONGIARI

LETTERATURA INGLESE

Monaci neri

Il « romanzo del terrore » (o alla francese « romanzo nero », o all'inglese « romanzo gotico ») ha oggi una fortuna soprattutto cinematografica: terrorizza infatti di più un fotogramma che non una pagina, una sequenza più di un capitolo; e il romanzo, che storicamente precede il cinema, oggi di fatto ne segue invece la fortuna. Anche se Bompiani gli ha dedicato tutta una collezione, « Il

Pesanervi », son certamente di più gli spettatori di Hitchcock che non i lettori di Poe.

Poe è l'unico fra tutti gli scrittori « neri » che sia giunto alla poesia: in lui, infatti, emozione estetica e brivido son tutt'uno; per gli altri, qualunque nome si faccia, bisognerà ridurre la valutazione al genere: quindi letteratura e non poesia, efficacia e non bellezza. In questi limiti, anche nelle lettere inglesi il « romanzo gotico » ha una sua storia e i suoi classici, quattro o cinque fra centi-

naia di volumi: *Il Castello di Otranto* di Walpole, *Vathek* di Beckford, *I Misteri del castello di Udolfo* della Radcliffe, *Il Monaco* di Lewis e *Melmoth l'errante* di Maturin (quattro o cinque, si è detto, perché la posizione di *Vathek* è dubbia: intanto la versione originale è in francese, e poi non si sa se includerlo fra i racconti neri o quelli orientali: è un ibrido in molti sensi). Di questi classici *Vathek* fu pubblicato in italiano quattro anni fa (traduzione di Aldo Camerino e Ruggero Savinio, prefazione di Salvatore Rosati, editore Bompiani), e ne disse anche questa rivista; *Il Monaco* di Lewis ha avuto invece due versioni recenti: una presso Bompiani nel '67, un'altra presso Einaudi quest'anno, che però non si rifanno esattamente allo stesso romanzo. La versione Einaudi, infatti, traduce l'opera originale inglese, quella Bompiani la riscrittura francese che ne fece Antonin Artaud.

L'originale, cioè *Il Monaco* di Matthew Gregory Lewis, che oggi Einaudi ci presenta nella traduzione italiana di Bruno Fonzi preceduta da un saggio erudito e brillante di Mario Praz, apparve a Londra nel marzo del 1796. Scritto nel '94, era l'opera di un giovane di nemmeno vent'anni reduce da una lunga permanenza a Weimar, entusiasta degli aspetti più tenebrosi del preromanticismo tedesco. Il romanzo si svolge infatti in Spagna, ma con una lunga puntata in Germania, in un tempo indeterminato (Settecento sì, ma in antichi castelli e conventi); il filo conduttore è il processo di dannazione di un uomo che si crede santo per orgoglio: la dannazione del monaco Ambrosio per opera della donna-demonio Matilda; e con la sua storia si mescolano quelle amorose di Antonia e Lorenzo e di Agnese e Raimondo. Il santo monaco, infatti, comincia la propria rovina congiungendosi con Matilda; soffocherà poi la madre di Antonia, e violenterà e pugnalerà lei nella segreta del convento; venderà infine l'anima al diavolo: al momento della dannazione saprà che Antonia era sua sorella, di aver quindi ucciso sua madre, e che Matilda era un demonio. Le scene si svolgono anche in bei giardini e in case tranquille, ma più a lungo in cattedrali deserte, in oscure segrete, e in cripte verminose; fra i personaggi minori ci sono anche la Monaca sanguinante e l'Ebreo errante.

È facile smontare così *Il Monaco*, e con quello qualsiasi altro romanzo, nero o giallo, antico o moderno, che non superi le convenzioni del proprio genere e del proprio tempo. Se le superasse sarebbe poesia, avverrebbe, per dirla col Coleridge « la sospensione dell'incredulità », e parleremmo del *Monaco* di Lewis come si parla del *Faust* di Marlowe o di Goethe (per restar vicini alla trama); ma poiché ciò non accade, Marlowe e Goethe non possono esser chiamati in causa, e nemmeno Poe o Thomas Mann. Per queste opere, diciamo così, « di lettura corrente », le convenzioni debbono venire accettate *a priori*: nel caso del *Monaco* debbono esser accettati i lunghi monologhi introspettivi e la loro organizzazione retorica, la rappresentazione frontale e oggettiva degli ambienti; debbono essere accettate la sottomissione delle fanciulle e la crudeltà orgogliosa della madre badessa; debbono essere accettati, questo è ovvio, diavoli e spettri.

Per i contemporanei, naturalmente, questo problema non si dava; e *Il Monaco* ebbe quindi enorme successo a tutti i livelli: non solo presso il pubblico grosso per quel tanto di eccitante e di orripilante che ci sapeva leggere, ma anche presso scrittori maggiori, come Coleridge, Byron, Shelley e Scott, che videro in Lewis se non il genio almeno la genialità. Così per tutto il romanticismo proprio; l'età vittoriana, facilmente scandalizzabile, invece si scandalizzò: per il contenuto che trovò osceno, per la struttura sconnessa, per lo stile sciatto e pieno di luoghi comuni; ancora nel 1914 il Saintsbury, quasi settantenne, lo definiva « una confusa congerie di assassini, soperchierie, diavolerie e oscenità ». Il gusto moderno, però, è cambiato: da un Artaud (1930) che lo esalta oltre « tutti i sondaggi psicologici, filosofici (o psicoanalitici) dell'inconscio » fino a trovargli un significato trascendente, e lo riscrive in francese, a un Berryman (1952) che lo considera « uno degli autentici prodigi della letteratura inglese », superiore al *Doktor Faust* di Thomas Mann. Ma così si ritorna per altra strada alle sopravvalutazioni romantiche: non più per l'orrore inteso come sublime, ma per quel gusto del ripugnante e del laido che pur caratterizza tanta letteratura moderna. *Il Monaco*, ripe-

tiamo, non esce dai limiti del romanzo di lettura corrente.

In questi limiti, però, la lettura è piacevole. Non ci troveremo noi né brividi di terrore né oscenità palesi. Ai nostri occhi già sazi di nudi sfacciati le discinte femminili bellezze che s'intravedono possono solleticare semmai per le loro velature miltoniane (o tassesche); oltre le intenzioni coscienti dell'autore può anche interessare l'ambiguità Matilde-Rosario così forte nel primo libro. Poi, l'orrido è ancora efficace, anche dopo i due *Tropici* e *Helga*, nella scena di Agnese col bambino che le imputridisce fra le braccia; e la morte e dannazione di Ambrosio su picchi da sabba quasi giunge al sublime romantico. E vi

son anche tocchi di umorismo leggero che fanno ancora sorridere. Una lettura interessante.

La traduzione è disuguale. Nel *Monaco* sono interpolati versi notevoli nella storia della ballata romantica i quali ebbero anche vita propria; e qui la traduzione cade. Ma la prosa del traduttore è invece scorrevole, di piacevole lettura, e forse, in un certo senso, anche migliora il testo rendendo necessariamente in italiano moderno un inglese settecentesco, poiché così facendo anche ne elimina molte di quelle sciatterie, frasi fatte e luoghi comuni che sono la vera colpa del Lewis. Quasi un libro di sana lettura, diremmo, tanto sono mutati i tempi.

SERGIO BALDI

LETTERATURA TEDESCA

Schilleriana

Contrariamente al giudizio perentorio e negativo su Schiller di Benedetto Croce e dei crociani, da quando nel famoso scritto *Poesia e non poesia*, il filosofo italiano proclamava al di sotto di qualunque valutazione estetica positiva l'opera del drammaturgo tedesco, la fama dell'autore dei *Masnadierei* non si è offuscata in Germania e neppure in Italia, come dimostra non tanto la traduzione di alcune tra le più importanti tragedie, dovuta a Liliana Scalero (Bur, Milano 1952-1967) quanto l'apparizione di tutto il teatro di Schiller in un volume di più di 1200 pagine (a cura di Barbara Allason e Maria Donatella Ponti, con prefazione di Hans Mayer, tradotta perfettamente da Claudio Magris) comparso alla fine dello scorso anno nella collana dei « Millenni » presso l'editore Einaudi, che l'ha presentata in una veste lussuosa e ben rilegata. Dunque Schiller sul teatro non è ancora completamente morto? E come mai è rimasto vivo dopo tante e a volte dure condanne (quella di Croce è solo la più nota tra di noi, ma ce ne sono altre, anche in Germania)? La spiegazione c'è ed è piut-

tosto complessa. Proviamoci a dare qualche spunto. Innanzi tutto Schiller è uomo di teatro; i suoi drammi, comunque si vogliano giudicare, hanno un loro equilibrio, una loro meccanica, che a volte può apparire solo esteriore (ma non lo è), e si reggono sulle scene. Ma questo naturalmente non basta a spiegare la fortuna che egli continua ad avere. Ernst Bloch, il filosofo, avvertiva già parecchi anni fa, in uno scritto ripubblicato di recente *Die Kunst Schiller zu sprechen* (« L'arte di recitare Schiller », Suhrkamp editore, Francoforte sul Meno 1969) che ogni epoca ha la sua maniera di « recitare » Schiller e che, per quanto frequenti fossero le rappresentazioni e gli « adattamenti » moderni delle sue opere, il segreto per giungere a una giusta dizione erano: « La prima condizione quella di dire i periodi molto rapidamente... La seconda il discorso diviso, la pausa voluta, indipendentemente dalla misura del verso » (pag. 54-55). Bloch voleva che l'elemento « logico » risaltasse dalla recitazione, quello che veniva troppo spesso sacrificato a quello melodrammatico, che pur essendo presente in certe opere, non va mai esagerato, per giungere a una retta comprensione

del testo schilleriano. Questo riguarda, si potrebbe dire, più la regola che la sostanza del teatro.

Sull'importanza però della figura di Schiller ci richiama di continuo, anche se a intervalli irregolari, la grande edizione nazionale delle opere del drammaturgo (*Schillers Werke*, Nationalausgabe, Hermann Böhlau Nachfolger editore, Weimar) che, progettata nel 1940 dal grande filologo Julius Petersen, scomparso da più di mezzo secolo ormai, cominciò a venire in luce nel 1943 col primo volume delle poesie (*Gedichte*) e via via si è arricchita di tomi che l'hanno portata oggi a un complesso di diciassette volumi; molti in apparenza, meno della metà se si pensa che l'impresa si dovrebbe chiudere col volume che porta il numero quarantatré. Con molta ragione gli attuali curatori, Liselotte Blumenthal e Benno von Wiese, due studiosi insigni, hanno pensato di fare uscire alcuni tomi separatamente, appena erano pronti. Così lo scorso anno è uscito il terzo volume delle Lettere (*Briefe* dal 1° luglio 1795 al 31 ottobre 1796) che va ad aggiungersi ai due precedentemente usciti, ma costituisce complessivamente solo un terzo dell'epistolario progettato in dieci tomi. Gli fariscontro un altro grosso volume, che per esser il primo della sua serie vogliamo segnalare ai lettori interessati e cioè l'interessantissimo volume di Lettere dirette a Schiller stesso (*Briefe an Schiller* dal 25 maggio 1794 al 31 ottobre 1796 sempre dallo stesso editore DM. 28,80). Ambedue i volumi di più di settecento pagine l'uno sono accuratamente presentati e hanno un adeguato numero di note. Questi due tomi si prestano ad alcune considerazioni. In genere siamo più favorevoli alla pubblicazione di un carteggio, perché almeno il dialogo tra due scrittori, tra due artisti o studiosi, è segnato meglio dal reciproco risponderci delle due parti e dalle considerazioni che ciascuno degli scriventi faceva per l'altro. Ma in questo caso molto spesso i carteggi, se anche non sempre integralmente completi, esistevano già e valeva la pena di vedere anche attraverso la corrispondenza la mole di lavoro che impegnò Schiller nella sua breve vita, per animare, discutere, con tutti i suoi contemporanei. Di per sé queste lettere costituiscono un documento e vorremmo dire un monu-

mento di grande importanza. Tutti sanno che il carteggio con Goethe è, si può dire, una delle fonti più preziose per la giusta comprensione del classicismo tedesco e dell'appassionata tensione che animò i due poeti nell'arco di tempo, relativamente breve, in cui ebbero modo di corrispondere per lettera insieme. Ma Schiller, specialmente come animatore della rivista *Die Horen*, aveva da tener dietro al fior fiore degli scrittori e filosofi del tempo, sicché si può dire che le questioni « scottanti » in quel periodo si ritroveranno rispecchiate in questi volumi di Lettere di Schiller quando saranno completati, raggiungendo la cifra stupefacente di diciotto volumi. Si deve anche pensare che a quel tempo (siamo tra il 1794 e il 1796 nei volumi qui ricordati) non si scrivevano delle lettere se non per una seria ragione. I cosiddetti scritti occasionali e complimenti, le cartoline d'auguri, per esempio, non entravano neppure in discussione. Per scrivere una lettera occorreva aver qualcosa di importante da dire. E Schiller non mandava lettere per diletto o con lo scopo recondito di vederle un giorno pubblicate, come si può sospettare di qualche poeta o scrittore moderno. Tutti i suoi numerosi corrispondenti, uomini di prima grandezza, come Goethe, per primo e poi Kant, Herder, Fichte, Wilhelm e Alexander von Humboldt, Hölderlin (che aveva, si noti bene, un sentimento di quasi timorosa reverenza dinanzi a lui) e poi i minori Heinrich Meyer, Archenholtz, Dalberg, l'editore Cotta e una infinità di altri non esclusi i familiari e l'amico fedele Körner, rispondevano a questioni ben precise e, generalmente in maniera piuttosto distesa, sicché la lettera diventa necessariamente un brano di prosa. Si osservi, sempre a proposito del carteggio con Goethe, quanto diventi interessante, anche se faticoso, il confrontare come certe questioni dibattute col suo grande amico, Schiller le proponeva spesso negli stessi giorni ad altri e non negli stessi termini, in maniera che nelle sfumature del discorso si potesse anche cogliere l'affiorare di una personalità differente, di cui chi scriveva aveva o almeno si sentiva l'obbligo di tener di conto. Questi volumi di missive di e a Schiller (per l'esattezza il XXIII, il XXX e il

XXVIII e il XXXV a dell'edizione nazionale) costituiscono già di per sé un complesso che propone a chi anche fosse portato a trascurarla, l'importanza di questo drammaturgo, poeta e filosofo tedesco nel mondo della fine del Settecento e del primo Ottocento in Germania. Un discorso più lungo si potrà fare alla fine dell'edizione. Per ora ci contenteremo di una indicazione che da sola basta a dare la misura dell'uomo.

Un commento più lungo e meditato merita la succosa introduzione di Hans Mayer alla versione italiana del teatro schilleriano, di cui si è ora accennato, perché tocca proprio la questione che si è posta da principio. Chi è Hans Mayer? Per chi non lo sapesse è uno dei germanisti più noti della attuale Germania. Di estrazione marxista divenne rapidamente professore alla Università di Lipsia, ma poi, dopo qualche anno di sopportazione, pensò bene di cambiare aria e venne nella Germania Occidentale. Non per questo, direi, le sue idee, nella maniera di interpretare la letteratura, sono cambiate. E anche il calore che mette nel presentare in una nuova luce le opere drammatiche di Schiller ai lettori italiani, e soltanto a loro — perché i riferimenti precisi a Croce e alla sfortuna del drammaturgo nella recente critica nostra sono evidentemente diretti al pubblico italiano — rivela una posizione, che molti se non tutti gli studiosi marxisti, hanno presa: in confronto all'olimpico Goethe, che sempre si salva, per il genio indiscutibile della sua poesia, ma che non può essere accettato integralmente, Schiller appare un autore più malleabile perché — usiamo questa parola, che sembra divenuta di gergo — più « impegnato ». Non tanto forse perché i *Masnadiери* portavano originariamente il motto « In tyrannos », né perché *Kabale und Liebe* cioè *Intrigo e amore* sono da annoverarsi tra i primi drammi « borghesi » e « sociali » quanto perché, sempre secondo Mayer, « quando si afferma che Schiller ha scritto sempre *drammi politici* s'esprime soltanto una mezza verità. In realtà egli ha tentato di scrivere incessantemente il *dramma della politica* » (XIX). Sotto questo punto di vista il teatro del drammaturgo tedesco acquista ancor oggi una attualità che, per esempio, il teatro di Goethe non ha. Questo è il

pensiero di Mayer anche se non lo dice qui espressamente. In Goethe naturalmente c'è, sotto questo aspetto, molto di meno e molto di più. Curioso è osservare — perché anche questo è indicativo — quali sono i drammi schilleriani che, secondo il parere di Mayer, hanno mantenuto sino a oggi la loro validità, la loro vitalità. Naturalmente tutti quelli del periodo dello *Sturm und Drang*, cioè oltre ai *Masnadiери*, il *Fiesco*, e *Intrigo e Amore* e anche il *Don Carlos*, il ponte che lega i due cicli della produzione drammatica schilleriana, scritto, come si sa, prima in prosa e poi, a quasi dieci anni di distanza, in versi, colla sovrapposizione del dramma dell'illuminato e illuminante Marchese di Posa su quello, iniziale, della lotta tra padre e figlio. Validi il *Wallenstein*, anche se la trilogia, nonostante tagli e rammendi non si può oggi rappresentare integralmente. Da buttarsi a mare *La sposa di Messina*, *La pulzella d'Orléans*, e anche il celebrato *Guglielmo Tell*. La spiegazione della non validità di queste tre opere è diversa, ma per lo meno strana può apparire l'affermazione che « l'efficacia attuale del *Guglielmo Tell* risiede soprattutto nel particolare aspetto del suo fallimento » (pag. xviii). La spiegazione è questa: « Schiller fu un rappresentante dell'individualismo borghese, ma capi chiaramente che una personalità non può esplicarsi liberamente, com'egli aveva affermato nei suoi scritti filosofici, indipendentemente dalle correnti sociali del momento, che l'armonia estetica dell'individuo non può venir raggiunta finché sussistono situazioni disarmoniche nella vigente compagine sociale. Schiller visse in un'epoca di rivoluzioni e di guerre, e se ne avvide chiaramente. Ciononostante egli tentò col suo *Guglielmo Tell* di raggiungere una forzata armonia culturale tra una filosofia della libertà individuale e una realtà di movimenti sociali di massa. Il tentativo non poteva riuscire » (pag. xviii). Una pagina importante è dedicata a *Maria Stuarda* ove, con una continuità non manifesta a tutti dell'opera schilleriana, Mayer ritrova il « fondamentale motivo filosofico dei *Masnadiери*: il rapporto tra i fini ed i mezzi » (pag. xxii). Mayer rimpiange poi, come molti suoi predecessori, che il *Demetrio* sia rimasto un frammento, perché si presentava — agli occhi di troppi critici che lo

vedevano svolto a loro modo — come il culmine dell'opera schilleriana.

C'è da osservare che in questa prefazione vi sono dei punti messi chiaramente in luce, anche se non tutti convincenti. Intanto la presa di posizione di Benedetto Croce va inquadrata nell'epoca in cui fu scritta la sua requisitoria antischilleriana. Suonavano ancora sulle scene del teatro d'opera le note dei *Masnadieri*, del *Don Carlos* di Verdi, del *Guglielmo Tell* di Rossini, per non parlare della *Giovanna d'Arco* e della *Luisa Miller* sempre di Verdi e della *Maria Stuarda* di Donizetti. L'Ottocento italiano aveva dimostrato di ammirare e comprendere più Schiller che Goethe. Data l'ammirazione che Croce aveva per quest'ultimo, il divario gli parve ingiusto e si scagliò contro Schiller, sia pur con la pacatezza e la misura che gli era abituale, oltre i limiti del giusto. Dopo la sua condanna gli studiosi italiani hanno avuto sempre un po' di timore di dare a Schiller quel che si meritava. Molti si sono limitati a una specie di condanna perentoria e il peso del giudizio di Croce si misura per esempio dal modo con cui viene presentato l'autore della *Maria Stuarda* nella grandiosa *Storia della letteratura tedesca dal 1700 al 1820*, di Ladislao Mittner (Einaudi, Torino, 1964; vedi anche il n. 28 di questa rivista) ove si ha l'impressione, qualche volta, che quel che di bene vien detto sia un po' a denti stretti. Ma, si può dire, la posizione di Mittner è molto più equanime ed è un segno della nuova interpretazione dell'opera di Schiller.

Che poi, come fa Mayer, si possa intravedere in questa un presentimento di tutto il teatro « sociale » dei tempi moderni in Germania, da Brecht a Dürrenmatt; che lo si possa mettere a confronto, per comprenderla veramente, colle più recenti teorie sul teatro, particolarmente marxiste, non risulta ancora dimostrato; ed è un procedimento sempre pericoloso. La verità è che al di là della sostanza filosofica, della trama, dell'impegno morale sempre vivissimo nei drammi schilleriani, si dimentica troppo spesso che l'autore della *Maria Stuarda* era un grande poeta, non tanto nelle liriche e ballate che pur restano nella storia letteraria dell'Occidente, ma nella forza e nella concisione, nella potenza espressiva, nella rapidità discorsiva con cui parlano i suoi personaggi: tutte qualità che gli venivano riconosciute senza mezzi termini da Goethe, in questo caso particolarmente buon giudice. Sino agli inizi dell'Ottocento le traduzioni schilleriane (basti ricordare quelle del Maffei!) non ci hanno dato la minima idea di tutto ciò. Speriamo che dopo questa traduzione accurata e la presentazione comunque profonda e in molti casi accettabile di Hans Mayer, l'apprezzamento dell'opera drammatica di Schiller muti e, il pubblico italiano, gli studiosi come i lettori, riescano a rendersi conto di avere dinanzi uno spirito superiore, che, con tutti i suoi difetti, non si può eliminare con una frase negativa perentoria.

RODOLFO PAOLI

LETTERATURA SPAGNOLA

Teatro di Rafael Alberti

Nella primavera del 1968, il Teatro Club di Roma mise in scena uno spettacolo, a cura di Giuseppe d'Avino e di Dario Puccini, tutto dedicato a Rafael Alberti, il gran poeta spagnolo da molti anni stabilito in Italia: *Una notte al Museo del Prado e altrove*. (Il titolo, com'era chiaro a tutti gli ispa-

nisti e conoscitori della poesia albertiana, era tratto da due opere diverse, e una sorta di *pastiche*; e il testo stesso, sorta di montaggio dell'*Uomo disabitato* e di *Notte di guerra al Museo del Prado*, fatto di poesie-brani autobiografici, risultava il più adatto a dare un'idea dell'odissea spirituale e reale di Rafael Alberti).

Perché, del teatro di Alberti, scegliere proprio

queste due opere? La risposta (così come afferrò il pubblico che vide, quella sera, Alberti stesso salire sul palcoscenico) stava appunto nella cronologia delle opere: nel fatto che la prima, *L'uomo disabitato*, fosse stata rappresentata nel 1931, alla vigilia della proclamazione della Repubblica Spagnola, e la seconda, invece, fosse stata composta in esilio, nel 1956, dopo vent'anni da quel 18 luglio del 1936, come omaggio agli «eroici difensori di Madrid assediata e bombardata dalle truppe e dall'aviazione franchista».

Oggi, i due drammi, tradotti da Dario Puccini e da lui introdotti con un bel saggio, vedono la luce in Italia, ancora una volta uniti (e più chiaro ancora dovrebbero risultare il loro legame).

L'epoca, e soprattutto la generazione del '27, a cui Alberti appartiene, ebbe un interesse, tutto poetico, per il teatro, che oltre a esemplificarsi in quello, famoso, di Federico García Lorca, penetrò anche le opere di un Valle-Inclán, di un Hernández, di un Max Aub, di un Pedro Salinas. Sempre teatro poetico, però, proprio per quel segno lirico che Salinas stesso vide come il marchio della generazione.

Ma più importante ancora è, in questo teatro, la duplice spinta di rinnovamento e di ri-creazione della tradizione spagnola, soprattutto rinascimentale, che mosse questi poeti verso la specifica operazione, di «prendere un'opera, farla passare... attraverso le officine segrete del temperamento e dell'intuizione e innalzarla a un nuovo cielo estetico, creatura anch'essa appena creata, nuova originale». Accanto a queste parole di Dámaso Alonso che aggiunge: «scoprire la fonte serve, a volte, a aumentare l'originalità», ci sono quelle di Alberti stesso, in una conferenza dettata all'Avana e intitolata *Lope de Vega e la poesia contemporanea*: «Alcuni di noi poeti spagnoli di oggi siamo legati intimamente a Lope, continuando quella tradizione che ricrea "il popolare"... Lui e Gil Vicente sono, almeno per me, i più grandi maestri in questa traiettoria». E ancora: «Vogliamo prendere le arie... come un Gil Vicente... seppe cogliere le arie vive della poesia popolare, e non per ucciderle, ma per liberarle, di nuovo piene di sangue nuovo».

Gli *autos sacramentales*, drammatici e vivi, primi-

tivi e umani, simbolici e religiosi, di Gil Vicente, il grande drammaturgo lusitano bilingue, predecessore di tutto il *Siglo de Oro*, da una parte; dall'altra, l'esigenza di rinnovamento, suggerita dalle violenze surrealiste, e diretta contro le strutture ottocentesche di un Benavente e dei Quintero: ecco i fermenti di quell'*Uomo disabitato* che, nel 1931, a detta dello stesso Alberti, suscitò una battaglia quasi altrettanto violenta di quella dell'*Hernani*. L'apparenza del *neo auto* è tutta religiosa: un Uomo, solo con una Guardia Notturna che è certamente Dio, accompagnato dai Cinque sensi, dopo aver incontrato la Donna e l'Amore, cede alla Tentazione e sprofonda nell'inferno. Impianto religioso, ma volto a intenzione terrena e umanistica, intesa come ribellione contro l'oppressione e il dogma.

«Parli come gli angeli caduti. Ma tu sei ancora meno dell'ultimo di essi: sei un povero uomo condannato!», dice la Guardia Notturna. In effetti, *L'uomo disabitato* è esattamente contemporaneo di *Sopra gli angeli*, e opera in esso quello stesso «disordine celeste» che sottolinea Solita Salinas nel suo ottimo studio su *El Mundo Poético de Rafael Alberti*. Questo disordine gerarchico è il risultato «della caotica partecipazione di passioni contrarie all'amore che, invece di riempire un vuoto, lo creano», della mancanza, cioè, di amore nel mondo.

Anche nel *Museo del Prado* c'è il vuoto: bombardano Madrid, e i quadri, i quadri immensi, la gloria del Museo, sono staccati dalle pareti. E prendono vita, e si fanno uomini, e gridano vendetta. Anche qui il disordine, il caos, con un contrappunto che, naturalissimo in Alberti pittore-poeta, avvicenda la Madrid del 1936 con la Madrid del 1808, invasa dalle truppe napoleoniche, la resistenza popolare della guerra civile con quella dei madrileni dipinti da Goya, il traditore di allora, Godoy, con Franco, i soldati di Napoleone con i «volontari» fascisti. E, al di sopra di tutto, la Spagna eterna con le sue figure sempre uguali e le sue tragedie persistenti: gli straccioni, le vecchie, i torturati, i fucilati, il garrote, il coltello.

Se per *L'uomo disabitato*, con il suo rovesciamento in senso antireligioso, si ricorderà, come fa

Puccini, Buñuel, e per il *Museo del Prado* è d'obbligo, invece, un accenno al teatro gestuale e anche a Brecht, che pare volesse metterlo in scena, bisognerà parlare, per ambedue, della personalità prepotente di Alberti. È il poeta stesso, con la sua forza, con le sue intenzioni, a dar coesione a queste due opere che, teatralmente, sono tutt'altro che

perfette, e tuttavia colpiscono, alla fine, con un curioso impatto. Le tiene insieme, credo, la rabbia: quel furore di cui si è parlato, recentemente, a proposito di Bertrand Russell. Una sorta di rabbia generalizzata e filosofica, circa la natura umana.

ANGELA BIANCHINI

LETTERATURA AMERICANA

Ancora Hemingway

L'archivio di Hemingway, dissigillato una prima volta per estrarne — non sappiamo quanto manipolato — *A Moveable Feast* (tradotto un poco impropriamente *Festa mobile* in italiano), e messo a disposizione di Carlos Baker per la biografia « ufficiale » di cui abbiamo parlato di recente in questa sede, fornisce ora un romanzo, intitolato *Islands in the Stream*, e rapidamente tradotto da noi, con applicazione coronata da successo, da Bruno Oddera (*Isole nella corrente*, Mondadori). I primi interrogativi sul non trascurabile problema testuale cominciano proprio dal titolo generale, che sarebbe leggermente diverso, e dai titoli delle tre parti in cui è diviso, vere e proprie novelle, che a quanto pare non esistevano affatto e sono stati aggiunti dai curatori, in primo luogo la vedova.

Non si vede, ad onta di qualche facile ironia sollevata in proposito, perché uno scrittore contemporaneo debba essere privato, specie in una edizione postuma, delle cure filologiche dedicate a un classico. L'epistolario pavesiano, ma soprattutto *Le due tensioni* di Vittorini, tanto per fare due esempi italiani, sono frutto di questa cura; in particolare il secondo, con l'apparato testuale approntato da Dante Isella, costituisce a nostro avviso un modello del genere per competenza e onestà. Di *Islands in the Stream* sappiamo poco per quel che riguarda l'edizione. Ci si dice che nulla è stato aggiunto, grazie a Dio, ma che qualche parte è stata

espunta, ma non sappiamo quale, e perché. Inoltre, se si considera che già Hemingway, dallo stesso manoscritto, aveva ricavato *The Old Man and the Sea*, viene naturale concordare con i recensori americani i quali hanno avanzato il dubbio che si tratti di una stesura non definitiva che lo scrittore non desiderasse affatto pubblicare.

Il discorso proseguirà, visto che altri inediti vedranno la luce, alcuni a quanto pare curati da Philip Young, uno studioso serio, dal quale si attende una biografia per così dire indipendente, non facilitata in quanto ad aiuti dalla vedova Hemingway, giacché l'eccellente monografia di Young era dispiaciuta allo scrittore. La questione può sembrare di per sé oziosa; comunque, se proprio si intende procedere probabilmente a dispetto delle intenzioni di Hemingway, lo si faccia nel modo più decente possibile.

Islands in the Stream manca di unità interna, ma non di una prospettiva abbastanza netta; come in altri precedenti hemingwayani, contiene un itinerario alla morte che dovrebbe risultare, in termini del tutto complementari, un avvicinamento alla presa di coscienza di sé, e nel caso dei figli del protagonista, Thomas Hudson, una acquisizione di virilità, una iniziazione che la morte spezzerà bruscamente. La conclusione del libro trova Hudson con ogni verosimiglianza moribondo, senonché, a differenza del Colonnello Cantwell di *Across the River and Into the Trees*, il personaggio sotto un certo profilo, più apparentato a lui, la

fine si preannuncia soltanto, e nasce il sospetto che proprio qui abbia lavorato la forbice di chi ha curato il volume. Resta il fatto che le battute di dialogo al termine mettono a fuoco un epilogo crepuscolare, amaro e vuoto, talché la morte costituirebbe in definitiva soltanto un superfluo tocco melodrammatico.

Hudson è un pittore, a suo tempo, si desume, di notevole statura, ed al presente in un momento di crisi (siamo tra il '30 e il '40) insieme creativa ed esistenziale. Esce da due matrimoni falliti, ha abbandonato gli Stati Uniti per le isole dei Caraibi per un processo non nuovo in Hemingway. La sua fuga calcolata comporta una ricerca abbastanza ingenuamente postromantica di relazione con la natura, una specie di compromesso con l'esotico che rimanda ai lembi dell'esperienza simbolista, a un loro riecheggiamento quasi anedddotico. Per conseguenza, Hudson non va neppure giudicato un Gauguin in ritardo: il suo distacco dal mondo in cui vive e che il sostanziale paternalismo nei confronti della gente accentua rivela un puro e semplice ribaltamento. L'artista ha lasciato una America che in realtà si è portato dietro, insieme ai piaceri e ai veleni della memoria. L'unica alternativa che si profila, o se si vuole la pseudo-alternativa, spenta la rievocazione e frustrata la verifica del ripensamento, è l'azione. Nella seconda e nella terza parte del libro questa azione gli viene posta a disposizione della guerra, come nella prima si riassume nella caccia e nella pesca. Ecco perché l'avventura guerresca si configura quale prosecuzione e consacrazione del tema istituito avanti, con la variante non fondamentale che la preda è l'uomo. L'affinità con *The Old Man and the Sea* viene così confermata, anche se tra i due libri si apre un netto dislivello di tono, sia sul piano dello sviluppo interno sia sul piano del linguaggio: là lirico ed equivocamente — e celebrativamente — epicizzante, qui smorzato, frammentario, talora sospeso tra l'ironico e il tragico.

S'intende che il motivo della caccia non ha nessun carattere di novità, neppure per Hemingway. Siamo nel solco delle « hunting stories » di cui

trattò a suo tempo con acutezza Leo Marx, nel pieno di un filone che conobbe nell'Ottocento il suo vertice con *Moby Dick*, ma che a Hemingway, come a Faulkner, giunge dalla grande tradizione popolare. Altrove, nella introduzione agli *Umoristi della Frontiera*, chi scrive ha tentato di enucleare alcune strutture quasi obbligate della simbologia della caccia, le quali ripetono moduli piuttosto antichi, già presenti nelle saghe popolari, e che da un punto di vista etnologico ha analizzato incisivamente Lévi-Strauss. Esiste un legame diretto tra l'orso di un memorabile racconto ottocentesco di T. B. Thorpe e quello della novella di Faulkner; in entrambe l'animale si qualifica nei termini di emblema, e implica un rapporto di amore-odio con il cacciatore (ciò che è vero, si sa, anche della balena bianca di Melville). Nella caccia al pesce spada condotta da David, il giovane figlio di Thomas Hudson, e che occupa parecchie pagine nella prima parte di *Islands in the Stream*, vediamo sciorinato l'intero repertorio, con in più larghe dosi del ben noto vitalismo hemingwayano, della prova di forza indispensabile per acquisire virilità in quanto auto-identificazione e, finalmente, stregonica terapia di esorcizzazione dell'io e delle sue angosce. Il pesce spada riesce alla fine a liberarsi in qualche modo, e a scomparire, verosimilmente per morire, nel profondo, ma il giovane David non se ne rammarica, innanzi tutto perché conta l'aver superato la prova, a prezzo di immane fatica e del sangue delle ferite che si è prodotto nel corso della lotta, in secondo luogo perché nel drammatico confronto egli ha imparato ad amare la sua vittima. Come la pesca e la caccia in numerosi *loci* hemingwayani, come la corrida, viene messo a fuoco il valore determinante dell'agonismo, e diciamo pure dello sport, se si rammenti che l'ideale lontano eppure presente del vecchio pescatore di *The Old Man and the Sea* era un giocatore di *baseball*, il favoloso Joe Di Maggio. D'altro canto — e qui il rinvio prevedibile va al Romero di *Fiesta* — il cacciatore si identifica con il creatore, con l'artista artigiano (il « craftsman », il « maker ») che si impegna a dare il meglio di sé con sforzo

doloroso, con competenza, con apparente grazia o facilità.

Invitandoli nell'isola a pescare e ad affrontare quindi la lotta, Hudson si prefigge di iniziare i figli alla virilità e anche a una dimensione creativa dell'esistenza, che egli stesso sta perseguendo, tanto è vero che le tele di cui abbiamo notizia nel romanzo e che egli ha dipinto nel suo rifugio rappresentano scene di scatenamento naturale in cui gli uomini sono costretti a battersi, a difendersi, e magari a soccombere. Hudson ha però un altro ospite, lo scrittore Roger Davis, con il quale discute dei propri problemi, rievoca il passato parigino, in certa misura confessandosi, mentre ai figli di quel passato offre soltanto una serie di episodi corsivi e di circostanze occasionali. Jonathan Yardley, recensendo il romanzo per « The New Republic », ha osservato giustamente che Davis si rivela con tutta evidenza quale *double* di Hudson e gli prepara in continuazione la battuta. Grazie a Davis, Hudson commenta il proprio comportamento e disegna il proprio ritratto, purtroppo con piatta prevedibilità. Sono lontani i tempi di *Green Hills of Africa*; qui il meccanismo scatta a vuoto, in perenne ripetizione e monotonia. Talvolta siamo ai limiti dell'involontaria parodia, specie nel dialogo, che è un trionfo di posticcio.

Nel suo ritiro pastorale, comunque, Hudson si illude ancora di tenere i piedi su terra solida. Ciò che gli importa, ci comunica lo scrittore, è la pittura, l'esercizio della paternità, la vita « naturale ». In quanto alle passioni, « amava ancora la prima donna che aveva amato ». Alla radice, e secondo le inclinazioni più autentiche di molti eroi di Hemingway, Hudson è *prude*. Quando fa all'amore lo fa con riluttanza, senza partecipazione, e perché il repertorio prevede che a un dato punto deve farlo. Della vita dei sensi egli tende a liberarsi, con il fastidio di chi ha ormai concepito una nozione quasi salutistica della vita fisica. Più importante soddisfare esigenze sanamente primordiali, il mangiare, il bere, e stabilire una relazione con gli oggetti e gli animali, onde i confidenti più sicuri

sembrano i gatti, capricciosi, violenti, irrazionali, oggettivazione privilegiata di creature umane senza, di queste, i partiti presi e l'ingombrante presenza della parola. Hudson, infatti, pretende di essere l'unico a parlare, per ascoltarsi e dettare le risposte. Il suo è un persistente monologo, peculiare di chi parla meno per cercarsi che per tenersi compagnia e annullare la paura di sé. La morte tragica dei figli, di cui abbiamo successivamente notizia attraverso espedienti prossimi al *feuilleton*, ribadisce ed esaspera una simile condizione.

L'eroe è, dunque, affaticato. Qui si identifica la singolare linea di frattura di *Islands in the Stream*, il suo scarto rispetto a un Hemingway più riconoscibile, il suo tentativo patetico ma non privo di significato di superare le categorie della mascolinità e dell'agonismo per toccare una intellettualizzazione caratteristica della narrativa americana delle generazioni successive alla sua, di un Bellow, ad esempio. Hudson oscilla tra la retorica dell'eroismo stoico ed agonistico e la retorica dell'eroismo conoscitivo che Bellow distilla. Gli mancano i mezzi, e la convinzione, per giungere sino in fondo, ma ci prova, segnatamente nell'ultima parte di *Islands in the Stream*, dove il vuoto ideologico di cui parlavamo occupandoci della biografia di Carlos Baker assume proporzioni abissali.

Forse l'accusa di *midcult* formulata anni or sono da Dwight MacDonald e ritenuta da molti ingiusta suonerebbe stavolta generosa. Siamo per lunghi periodi al *kitsch*, tra romanzo di avventura e storia hollywoodiana. Dunque, Hudson capeggia la ciurma di una improbabile imbarcazione alla ricerca di superstiti di sottomarini tedeschi affondati. Il pesce spada, preda coraggiosa e testarda e miticamente vigorosa, conduce il giovane David alle soglie della virilità e propizia la ricerca di una rituale promozione; i marinai tedeschi, altrettanto coraggiosi e determinati e vittime, sono la preda di comodo per Hudson alla ricerca di una ridefinizione di se stesso. La vicenda si dipana nel segno di una tale assurdità che il lettore non mancherà di stupirsi per il fatto che Hudson e il suo equipaggio di tedeschi riescano a trovarne

almeno qualcuno. Chi sono, poi, questi nemici braccati? Per quel che se ne comprende, a noi sembrano né più né meno dei pellerosse travestiti da disciplinati e tenaci combattenti della *Kriegsmarine*. Esattamente come una torma di Cheyenne, uccidono gli innocenti pescatori e le loro famiglie in un villaggio, in modo da fornire all'uomo bianco il pretesto per sterminarli. Ma Hudson, personaggio da western problematico, non si convince della necessità di odiarli. Il congegno della persuasione non funziona, e allora riaffiora la ragione unica della lotta, che non è patriottica né genericamente politica: al tedesco si darà la caccia per scaricare nel combattimento e nell'uccisione le proprie frustrazioni, il proprio bisogno di violenza prosciugatrice. E anche per fare un buon lavoro. Ecco Hemingway in concorrenza con i neo-hemingwayani, con gli ambigui eroi di Norman Mailer. L'uomo caccia l'animale, è un animale a sua volta; odia e ama e compiangere la sua vittima, nella quale si specchia. Ci si domanda fino a che punto Hemingway sia cosciente del paradosso quando organizza una delle scene più tragicamente grottesche del libro, in cui uno dei suoi uomini ucciso in combattimento viene posto, per conservarne il cadavere, nel frigorifero di bordo, insieme ai quarti di bue che servono di approvvigionamento di cibo fresco, ridotto infine alla condizione di animale macellato.

Nella contemplazione del sangue, nella vista dei corpi mutilati, il composito equipaggio della nave corsara di Hudson cerca di interpretare il confuso senso di una realtà stravolta, con tanta maggiore sofferenza quanto più incoerenti incalzano i fatti. La ferita mortale del capitano provoca la frana del punto d'appoggio decisivo. Se Hudson viene meno, il dialogo cessa, le domande non trovano più risposta. E la replica di Hudson dà la misura della morale negativa del romanzo. In *To Have and Have Not*, steso sulla tolda in attesa della morte, l'unico portavoce populista di Hemingway, Harry Morgan, giungeva magari artificiosamente ad alcune conclusioni quasi epigrafiche sulla inutilità della lotta individuale, sulla infedeltà della

solitudine. Hudson ammette soltanto la propria sconfitta, e si sente « molto lontano » e « senza problemi ». Dato non trascurabile, egli sussurra al compagno Willie: « Credo di capire ». Per quel che valgono i paragoni, si pensa alle parole finali di *Mr. Sammler's Planet* di Bellow: « Giacché questa è la verità: che noi tutti sappiamo, Dio, sappiamo di sapere, di sapere, di sapere, di sapere ». Hudson non sfiorerà neppure la capacità di scandaglio intellettuale e morale dei caratteri di Bellow, la loro insistenza nell'autoanalisi; diversamente dagli stereotipi ormai canonici di Hemingway, la sua esperienza non si risolve tutta nell'azione, sia essa mossa o pietrificata, come nella chiusa memorabile di *A Farewell to Arms*. Egli perviene alla soglia di una indistinta, informe conoscenza, naufrago che allunga la mano per afferrarsi alla scialuppa.

A questo patto accetteremmo le proposte autobiografiche avanzate da quasi tutti i recensori americani di *Islands in the Stream*, irresistibilmente invischiati, da « The New Republic » alla « New York Review of Books », a « Commentary », in questo luogo comune a costo (caso limite Stephen Donadio in « Commentary ») di sprofondare letteralmente nell'elusività. Hemingway scrisse queste pagine travagliato da una crisi irrimediabile, e lo sappiamo bene; un travaso tra biografia e creazione si stava producendo come mai in passato, e anche questo ci è noto. Egli stava diventando vittima di un'immagine che aveva contribuito a creare: uccidersi fu per lui come sparare in uno specchio. Riportare la lettura di *Islands in the Stream* al metro di un'autobiografia così privata ci sembra nonostante tutto un errore. Non stiamo leggendo un capitolo della biografia di un uomo, ma della sua carriera di narratore, del suo inaridirsi mentre si rende conto che non può accontentarsi di rifare se stesso né sa condurre innanzi questa estrema e fragile intuizione. Thomas Hudson testimonia così la confessione indiretta di un fallimento. Se non avessimo appreso che egli è stato ferito, arriveremmo a credere che sta morendo di una inguaribile, metafisica stanchezza.

CLAUDIO GORLIER

ARTI FIGURATIVE

Paesaggisti dell'Ottocento

Marco Valsecchi ci offre un libro di critica tematica; non nel senso particolare di indagini sull'opera di un solo artista, ma in quello più generale di ricerca su un intero secolo, attraverso il quale viene operato un grande taglio che lo percorre dall'inizio alla fine, seguendo il cammino tortuoso e vario cui costringe il tema e toccando con esso tante opere di numerosi artisti: il tema è il paesaggio pittorico, il secolo l'Ottocento. L'operazione si presenta non solo perfettamente legittima, ma, nel caso specifico, molto stimolante. Si sa che i generi conoscono una nuova fortuna nella recente e più avanzata critica letteraria, ed aspettano solo chi voglia riesumarli e rinverdirli di nuove indagini anche in quella artistica. Così questo volume dedicato a « I paesaggisti dell'Ottocento », con la sua introduzione storica che raccoglie le fila del tema e le svolge nei loro rapporti da un artista all'altro e da una nazione all'altra, con la raccolta splendida delle opere illustrate e con una corrispondente e originale antologia di paesaggi « scritti » scelti nella grande letteratura del secolo, pone un problema di fondazione culturale che si articola nell'aspetto generale e autonomo del rapporto arte-natura e nella specifica e particolare visione dello svolgimento storico.

Perché tanta pittura di paesaggio nell'Ottocento? Perché tanti artisti di quel grande secolo hanno posto a fondamento del loro lavoro il rapporto con la natura? Le cause sono numerose, alcune ben conosciute, altre forse ancora da chiarire del tutto. Ma se si studia la storia dell'idea di natura nel corso dei tempi con tutte le sue modificazioni, giunti, attraverso gli ultimi decenni del Settecento, sulla soglia dell'Ottocento, ci si deve per un momento arrestare, perché in quel punto ha luogo un grande rivolgimento e quindi un atto fondamentale di quella storia: è l'atto che caratterizza nella sua sostanza più profonda il Romanticismo. I primitivi avevano un concetto magico della natura, essa era, come è stato detto, « una immensa semiologia », un grandioso sistema di segni, non

fondato sul caso, ma anzi su uno stretto determinismo; il rapporto con la natura era così primario che l'uomo vi si trovava situato *dentro*. Col Cristianesimo la natura, opera di Dio, non è più eterna, il destino dell'uomo la trascende e questi si trova situato *davanti* alla natura, come sul palco di una grande scena. Nel XVIII secolo questo distacco, questo diaframma, si rafforzano per l'azione del razionalismo scientifico e dei primi movimenti della rivoluzione industriale. Ed ecco che il Romanticismo rimette tutto in gioco; tenta un nuovo e drammatico rapporto di comunione con la natura, un rapporto magico, mistico e panico insieme; vuole operare una fusione tra l'immanenza magica e la trascendenza cristiana. Si produce allora una tragica lacerazione: poiché l'artista romantico vive ormai in una storia che non concede ritorni, in cui l'uomo è posto davanti e si avvia a situarsi *contro* la natura, e la sua spinta alla immanenza viene frustrata; così per lui la natura è una patria perduta a cui ritorna con il desiderio, è la madre perduta e infinitamente amata, con cui vorrebbe ancora ricongiungersi. Tutto l'Ottocento è condizionato da questo dramma che si consuma ai suoi inizi; il secolo rimane fissato al trauma della sua infanzia. Così il rapporto con la natura diventa in esso fondamentale anche se, come è logico, si sviluppa lungo direttrici diverse.

Prendiamo, nel libro di Valsecchi, « Alberi al chiaro di luna » di Caspar David Friedrich del 1820, opera, più di ogni altra del libro, carica del senso di mistero che ovunque, fino alla più piccola foglia, al ramo più esile, al filo d'erba appena incurvato dall'aria, abita il mondo della natura agli occhi visionari e feriti di uno spirito romantico; poi « La cattedrale di Rouen, effetto di mattino » di Claude Monet del 1894, dove l'impressionismo, cioè il tentativo di esprimere la realtà naturale secondo il ritmo luministico del tempo, va così a fondo oltre la superficie da raggiungere un supremo e oscuro spessore spirituale: avremo così i due poli tra i quali si svolge tutta la vicenda poetica della pittura di paesaggio del secolo. E se a

metà di quella vicenda, verso il 1855, prendiamo « La roccia di Dix-Heures » di Gustave Courbet, che blocca l'immagine di natura nella sua violenza carnale e stratificata, avremo i tre grandi punti in cui quella vicenda si articola, le sue tre grandi direttrici: la direzione romantica, la realistica e la naturalista. Queste tre direttrici, volta a volta, si combinano, si accavallano e fondono, o scorrono parallele, talvolta sotterranee, talvolta preminenti e, nel gioco della loro molteplice vita, del loro ricco fluire, costruiscono la trama fitta, complicata, profondamente poetica di quel rapporto con la natura, che si conferma appunto tra gli aspetti più drammatici e originali dell'Ottocento; un secolo che per tanti versi, e anche per questo, ha dato vita a numerosi nuclei di rinnovamento, spinti a trasferirsi e poi a prender sviluppo, insospettiti e misconosciuti, anche nel nostro. Il merito del libro di Valsecchi è di documentare in un modo, abbiamo visto, tanto stimolante, quella molteplicità, quella poesia e quel dramma.

Giovane pittura tedesca

Il realismo tedesco degli anni venti, conosciuto col nome di Nuova Oggettività, comincia ora ad avere il suo chiarimento; che non è però completo, non essendosene, per esempio, ancora percorsa l'intera ampiezza nella varietà dei suoi aspetti, né risolti del tutto i problemi che nascono appena si considerino i suoi rapporti, da un lato con la tradizione di una cultura che ha portato il realismo quasi come uno dei suoi segni primari, dall'altro con le condizioni storiche di quegli anni, in cui è stato forzatamente rinchiuso.

È un lavoro di ricuperi, di indagine storica, di intuizioni critiche, già avanti però nella sua elaborazione e, bisogna dirlo, quasi più per merito di ricercatori italiani che tedeschi, e della milanese Galleria del Levante in particolare. Che ora intende richiamare l'attenzione anche sui sorprendenti esiti di quel movimento, indicando, con la mostra sulla « Giovane pittura tedesca », una situazione di ripresa realistica che sembra tra le cose più vivaci di oggi.

Se avessimo sotto mano già completi tutti gli elementi per una conoscenza sicura della Nuova Oggettività, forse ci sarebbe più facile intendere le ragioni del ripresentarsi nella Germania dei nostri anni di forme artistiche che a quel movimento si riallacciano e ne sono una estrema filiazione o, come intende dire questa mostra, una necessaria continuità. Qualcosa di simile, ma forse più semplice perché più diretto, avviene in poesia, dove un gran numero di autori, tra i più nuovi ed efficaci, vanno indagando e riproponendo i vari aspetti del realismo brechtiano.

È come se gli artisti tedeschi riprendessero, al di là degli anni vuoti, bui, nullificati del nazismo e della guerra, un discorso che riconoscono fondato nella loro storia, e, pur con tutta la differenza che divide la loro dalla generazione di quei lontani padri, fossero spinti a indagare gli esiti, le conseguenze e le possibilità di sviluppo, che erano stati rimandati da quando quel discorso fu inesorabilmente troncato.

Le posizioni sono in parte cambiate, soprattutto nella zona più appariscente delle vicende storiche, ma sembra che sia ancora momento di realismo; non di espressionismo, di posizioni idealistiche, astratte o retoriche, di grido o di passione interiore; momento di guardare freddamente le cose, di catalogarle e conoscerle e infine di giudicarle; non di lasciarsi prendere dal flusso dell'esistenza, ma di isolare i fenomeni. L'incertezza del presente è però anche oggi, come in quel tempo, grandissima; destituzioni, violenze e negazioni di ogni genere occupano ancora (forse anche più) tutto l'orizzonte; e non importa se oggi si celano sotto i manifesti e le maschere colorate e felici del consumo, del benessere, del piacere, anzi questo richiede solo una più dura volontà di giudizio e di cinismo. Circola ancora, come sangue infetto, l'angoscia, e si diffonde ovunque e in ogni momento; si tratta ora di esorcizzarla, non di ridurla a una masochistica compiacenza come hanno fatto spesso gli espressionisti, ma delimitarla, indurirla, farsene una spina acuta che disincanti, che tolga dagli occhi il velo della adesione o l'intorbidamento della pietà. Elemento fondamentale del nuovo stato è la coscienza precisa e ininterrotta

che ogni cosa, ognuno di questi fatti e di questi movimenti « riguarda l'uomo » (secondo la formula della mostra al Whitney Museum). Questo vuol dire necessità di realismo.

La Nuova Oggettività si è presentata sotto due aspetti più generali e appariscenti: quello, appunto, « oggettivo » e quello « magico »; la distinzione è approssimativa e trae il suo schematismo dalla mancanza di conoscenza capillare del fenomeno, ma indica abbastanza bene i due modi principali. Nel realismo di oggi non è quasi più possibile avvertire differenziazioni così nette, come se le due aree si fossero lentamente sovrapposte assorbendo in un'unica fusione caratteristiche opposte. Questo fatto, oltre a corrispondere a una logica evoluzione del fenomeno e a condizioni storiche e sociali, sebbene non dissimili, più ambigue e più dure, è dovuto all'influenza di due movimenti, uno, il Surrealismo, di vecchia data ma di nuovo recupero, l'altro, la Pop art, appena precedente, a o volte contemporaneo, ai fatti in questione.

Surrealismo e Pop art hanno mescolato a fondo le carte, e questo realismo tedesco ha dovuto tenerne conto. Ma nello stesso tempo si è potuto salvare dalla loro influenza diretta, sempre troppo

pericolosa, proprio perché poteva rifarsi alle sue fonti originarie. Il Surrealismo ha agito su questi pittori creando l'atmosfera, l'ambiente in cui qualsiasi avventura dell'oggetto diventava possibile e quindi soprattutto fornendo un terreno ricchissimo di coltura cioè già un punto di partenza molto libero. L'influenza della Pop art è rimasta invece più superficiale; può forse aver agevolato il modo di presentare gli oggetti, di farli incombere, di ritagliarli isolandoli in uno spazio amorfo. Ma non si vede un rapporto di sostanza, anzi quasi un antagonismo. Dietro l'aggressività della Pop art si prolunga un vuoto oscuro, una carenza morale e come un nascondersi impaurito e arrogante, una integrazione mascherata e senza salvezza a ciò che oggi nel mondo è destituito e potente; essa quindi in nessun modo « riguarda l'uomo ». In questi pittori invece c'è sempre, oltre il distacco, la crudeltà, l'ironia e il disincanto, una umana consapevolezza e la forza della loro opera sta proprio in uno spessore di cose che non vanno mai al di là dell'uomo e che, in questo ritorno fatale, indicano in qualche modo un tendere, e forse un credere, al futuro.

ROBERTO TASSI

TEATRO

Il Giardino dei ciliegi del Cinoherni Klub di Praga

S'è più volte detto e si dice (fin dai tempi d'Aristotele) che un'opera d'arte è un organismo, un tutto coerente, fornito di un principio, di un centro e d'una fine: un'opera chiusa, insomma, che, appunto per essere chiusa e cioè organica, è *interpretabile*, vale a dire « aperta » alla interpretazione e, in ultima analisi, *rappresentabile*, capace cioè di essere resa presente, attuale. Ciò spicca soprattutto in un'opera teatrale, del cui testo — s'usa pure dire — componente è anche il pubblico. Un'opera teatrale ribadisce, in altri termini, che un'opera d'arte è necessariamente interpretabile: se non si lascia

interpretare, è inesistente. D'altra parte, l'interpretare è un atto autonomo, ma non può prescindere tuttavia dalla organicità, deve cioè osservare l'obbligo della coerenza: di quella coerenza (propria all'opera d'arte) che è stata la sua *condicio per quam*. Se manca tale coerenza, diciamo allora che l'interpretazione non regge, e proprio per questo essa finisce per tradire il testo poetico.

S'aggiunga inoltre che già il testo poetico è stato a suo tempo un atto interpretativo, che l'autore ha compiuto in ordine a certi dati. Può anche esserseli inventati, questi dati, resta il fatto che essi siano dei dati: ma l'importante è d'averli composti in una maniera organica, rendendoli così accessibili e, quindi, accettabili. Importante non è

il « saper » vedere, ma il « far » vedere: questo « fare », che i Greci indicavano con la parola *poiesis* (da cui viene « poesia »). Se dunque un'opera d'arte è già di per sé una interpretazione, un'opera teatrale, in quanto esige la rappresentazione, è una *interpretazione di una interpretazione*, che a sua volta dev'essere composta in maniera organica.

Questo soliloquio, per rispondere ad alcuni amici che, a proposito d'una rappresentazione del *Giardino dei ciliegi* a Venezia, andavano dicendo: « Magnifico! però non è Cechov ». Nominavano Cechov ma in realtà pensavano ad una loro personale interpretazione di Cechov. Il *point de départ* dei loro giudizi non era il testo di Cechov (che, quale testo teatrale, avrebbe atteso appunto la componente spettacolare per compiersi), ma la maniera con cui ciascuno di essi avrebbe inteso rappresentare Cechov. Il che non è poi davvero un male, si badi: anzi, ciò che il teatro ambisce è proprio questa dialettica di interpretazioni. Ma è che per rendersi conto di questo, bisogna prima intendersi sulle premesse.

Uscendo dunque dal *Giardino dei ciliegi*, rappresentato al Ridotto di Venezia dal Cinoherni Klub di Praga, quegli amici andavano dicendo: « Magnifico, però la povertà dell'allestimento toglie al dramma non poche suggestioni che sarebbe errore considerare secondarie o accidentali ». Nella regia di Jan Kacer, il dramma, che prevede almeno tre cambiamenti di scena, non ne comportava alcuno: un'unica scena — che poi era il nudo palcoscenico, senza fondali, con pochi mobili accatastati, coperti di fodere estremamente logore — costituiva sia la tradizionale « camera dei bambini » che l'ancor più tradizionale giardino dei ciliegi, nonché il salotto che accede al salone dove si balla il *grand rond*. Di essenziale — direi — non c'erano che quelle fodere, che — com'è noto — vengono tolte dai mobili all'inizio del dramma, quando Gaiev e Liubòv tornano nella casa che li ha visti nascere e crescere, e vi vengono rimesse quando la casa viene venduta e gli ex-proprietari la lasceranno per sempre. Ebbene, a me, personalmente, quelle fodere erano sembrate, come ho già detto, eccessivamente logore: m'erano sembrate dei sacchi di Burri,

stralci di pop-art, atti a rappresentarmi uno di quei gesti blasfemi e iconoclasti ricorrenti nelle odierne contestazioni della gioventù. Poi, ho dovuto ricredermi. Con la loro impeccabile recitazione, che obbediva ad una coerentissima linea registica, gli attori m'avevano trasportato in un tempo senza dimora, un tempo estremamente intenso e lontano dal quale sarebbe stato giocoforza separarsi: così che mi sembrava ora giustissimo che quelle fodere somigliassero ai sacchi di Burri e che ne trapelasse un senso d'afa, come dalla Parigi descritta da Sartre in un saggio famoso dell'immediato dopoguerra intitolato, mi pare, *Parigi era morta*.

È certo che a settant'anni circa dalla sua data di composizione, il *Giardino dei ciliegi* accentua quel senso della lontananza, quel sentimento acuto della rottura e del passaggio, che è il suo tema centrale; e anzi, quanto più accentua questo senso, tanto più ribadisce la sua *interpretabilità*, che è come dire la sua vitalità. L'anacronistico scaffale dinanzi a cui, sproporzionata a cagione della propria vanità, si manifesta la nostalgia di Gaiev, sparisce addirittura dietro i rammendi delle sue fodere, ma non cessa tuttavia d'essere la condizione determinante di una malinconia immensa e irresistibile. È chiaro, quindi, che sparisca anche il giardino, spariscano i saloni, le cronache, gli oggetti, l'immediatezza, e resti solo la lontananza o meglio l'allontanarsi, che sbiadisce e trasfigura i contorni di ciò che s'allontana facendone più irresistibile il distacco.

Del resto, quantunque ridotto a un punto (ma per questo più pungente), ciò che irrimediabilmente sembra allontanarsi oggi da noi, è proprio quanto settant'anni fa Cechov avvertiva allontanarsi da lui. Il sentimento di ciò che v'è di desiderabile in una società chiusa, qual era quella che incominciava a incrinarsi ai tempi di Cechov, involgarendosi senza dubbio ma perpetuandosi in Lopachin — il subalterno che ricompra la villa dei padroni — sembra essere sopravvissuto inerte anche ai sogni di Trofimov — l'uomo nuovo che appare sull'orizzonte di Cechov ancora irto di astrattezze ma non privo di acume storico — ed essere arrivato quasi esangue fino a noi, avviluppato ad una nostalgia che sembra simile alla disperazione. Que-

sto sentimento che ho chiamato desiderabile, è il sentimento della comunione, qual è certamente sentito nell'ambito di una società chiusa — dove si conoscono tutti e dove tutti possono incontrarsi e parlarsi faccia a faccia —, mentre tarda oltre il verosimile a venir fuori in una società aperta — pur tanto auspicata e in marcia — dov'è difficile, quasi impossibile incontrarsi e persino vedersi, e dove si corre di continuo il rischio di essere ridotti a strumenti, al punto di non sentirsi più umani, anzi di non sentirsi più affatto. Ecco allora che estrema risorsa può sembrare forse il sesso, che ci conquista sovente di soppiatto, e che seppure possa degradarci, ci fa sentire almeno vivi.

Tant'è: una delle chiavi interpretative della regia di Kacer è appunto l'eroticismo. Segno della cresciuta lontananza — nonché da Cechov, proprio da ciò che s'allontanava anche da Cechov —, l'eroticismo è qui dichiaratamente l'estremo di una degradazione a cui giungono le anime indubbiamente civili e raffinate di questa società, cechoviana e ancora nostra, che si sgretola. Perciò Liubòv (impersonata dalla indimenticabile Vera Galatikova), non perdendo un ette della sua incantevole leggerezza, mette in rilievo la sua decisione di tornare a Parigi per riannodare una relazione di cui appena si parla nel testo, e non disdegna al tempo stesso le lascive impertinenze del dipendente Jascia (Jirí Kodet). Perciò Trofimov (Josef Abrham) può plausibilmente innamorarsi di lei, che è l'unica — si ricordi — a ridicolizzarlo, dicendogli amabilmente ch'egli non è « superiore all'amore » ma uno sciocco. Perciò la cameriera Duniascia (Jana Brezkova), in questo clima di disfatta, può ben essere rimasta visibilmente incinta (certo di Jascia), e se nessuno sulla scena ci fa caso, è perché tutti sono irretiti nella stessa degradazione. Solo Lopachin (Pavel Landovsky), che cammina in avanti, non vi è irretito e, infatti, tace per timidezza il suo amore per Ania (Tana Fischerova) e così la perde per sempre. Ma ecco, in questa timidezza di Lopachin, riecheggia il tema centrale di Cechov: quello dell'allontanarsi. Lopachin, che di questo allontanarsi è consapevole artefice, se ne mostra

tuttavia quasi mortificato colpevole. Codesti personaggi, insomma, consapevoli o meno, sono tutti attori, cioè — nel senso originariamente teatrale — *vittime*, di questa cechoviana sagra del dileguarsi, del passare.

La mattina che seguì lo spettacolo di Praga, mi scontrai, per le Mercerie, con l'attore Viktor Ocasek, che aveva interpretato Firs — il vecchio cameriere che rimane chiuso nella casa perché gli altri, partendo, si sono dimenticati di lui —: solo, identico a come lo avevo visto la sera precedente, sembrava ancora in frak, passi lenti (come sulla scena) e, come sulla scena, con gli occhi scavati da un'immensa tristezza. Passando poi per Piazza San Marco, vidi Landovsky e Abrham (Lopachin e Trofimov): parlavano, e sembrava che continuassero il loro dialogo del quart'atto, nel quale Trofimov vede oltre gli orizzonti di Lopachin, quantunque — esattamente come la sera innanzi — Abrham-Trofimov sembrasse scorgere, anche oltre il proprio orizzonte, un lampo della medesima malinconia che il trionfante Lopachin si lascia dietro le spalle. In campo Manin, vidi inoltre le quattro donne che avevano interpretato rispettivamente Liubòv, Ania, Varia e Duniascia. Andavano allegre e sciamanti, forse non più degradate, ma già inserite nel nuovo tempo. Quale nuovo tempo? mi chiedevo tuttavia, guardando i neri che s'addensano nelle commessure dei bianchi palazzi veneziani.

Infine, partendo, ho visto ancora una volta — dal vaporetto — l'attore che faceva Firs: sbucava come una talpa da un vicolo accanto a Palazzo Dario. Triste e solo. M'è parso allora che lo spettacolo del *Giardino dei ciliegi* continuasse, e che anch'io vi recitassi insieme a quei bravissimi attori. Continuava in un ambiente tutto diverso da quello di Cechov, soprattutto più grande: Venezia nella sua estensione; e sarebbe continuato ancora nelle aree di una qualsiasi altra città d'Italia o d'Europa. O, forse, in aree più grandi. In un'area grande come l'intera terra: l'anacronistica terra nella nuova era dello spazio.

NICOLA CIARLETTA

CINEMA

Due films violenti

Non so se Giuseppe Ferrara abbia girato, con *Il sasso in bocca*, il suo primo film. Di lui sono a conoscenza che una diecina d'anni fa si laureò a Firenze con una tesi di argomento cinematografico: il che, se dimostra la sua vocazione, non spiega la precipitosa veemenza di narratore-giornalista e di tecnico del montaggio con cui la pellicola è condotta: una delle pochissime buone, e non senza ragione, che abbia, in questi ultimi tempi, firmato un regista italiano.

E la ragione è questa: essa è nata dall'urgenza di una situazione universalmente sofferta che ci riporta ai films del primo dopoguerra, quando in un empito di sdegno e di speranza ammiravamo *Roma città aperta* e *Paisà*. Rammento che, invitata a parlare, nel '50, del cinema della resistenza, mi parve giusto considerarlo più che un segno di rinnovamento artistico, un fenomeno naturale e necessario, il risultato di una esigenza collettiva troppo a lungo compressa, di parlare, di urlare, magari di bestemmiare.

Il discorso tornerebbe anche oggi a proposito della mafia e dei suoi riti di violenza e di omertà: se, purtroppo, non mancasse questa volta, a riscatto e conforto della nostra indignazione, quel barlume di speranza che ognuno trovava nella certezza della disfatta nazista. Un nemico esterno si vince assai più facilmente che non l'insidia di un sangue corrotto: tale il male che Ferrarati tenta di curare in modo drastico, a viso aperto, crudeltà contro crudeltà.

Non occorre citare libri e films che con sagacia e coraggio hanno denunciato la cancrena mafiosa, essi sono largamente conosciuti. La novità del lavoro del Ferrara consiste nella febbrile accelerazione che inchioda i fatti in succedersi di immagini che alternano il bianco e nero dell'autentico documentario (sempre di carattere politico) al colore sfacciato, volutamente grossolano di personaggi e ambienti protagonisti di crimini registrati dalla cronaca e quasi mai puniti dalla legge. Indietreg-

giando nel tempo, il racconto comincia dallo sbarco in Sicilia degli americani, dissennatamente succubi degli oriundi italiani e del mito di « Cosa nostra » per ottenerne appoggi all'azione militare. Il loro segno d'intesa è la *Elle* di Lucky Luciano, stampata su un fazzoletto color giunchiglia e festeggiato come una bandiera dagli indigeni.

Abilissimo, meticoloso nella concatenazione e ricostruzione di episodi che il Paese, ancor tramortito, registrava meccanicamente come fatali conseguenze della guerra e dell'onerosa liberazione, il regista risveglia la nostra fallace memoria e stimola — speriamo — almeno la curiosità dei giovani. Non manca un nome: Lucky Luciano, Vito Genovese, Navarra, Calò Vizzini, Genco Russo: assassini e assassinati, mandanti ed esecutori. La ferocia con cui sono descritti e caricati di tinte lutulente i riti mafiosi, gonfi di morte, l'omertà dei testimoni di ogni cetto, lo stillicidio del sangue, contaminano persino il paesaggio. Brulli dirupi, irti di schegge e di tritume, carrarecce calcinate da un empio sole, stradacce di paesi fiancheggiati da case scrostate, fatiscenti, disonorate dall'incuria: ecco la Sicilia esibita allo spettatore di *Il sasso in bocca*, talché vien da chiedersi dove siano le tanto decantate bellezze naturali dell'isola cara al turista.

Il sistema d'intercalare sequenze a colori e grigi documentari è oggi di uso corrente: persino nei films d'invenzione esso è praticato. Non direi, tuttavia, che alle intenzioni schiettamente dimostrative del Ferrara giovino gli inserti pallidi della strage di Portella della Ginestra e dei fatti di Avola. Dopo tanta virulenza pittorica, l'occhio dello spettatore scivola sulla superficie dei fotogrammi e non fa in tempo a penetrarli in profondità talché la conclusione e gli effetti di un costume sottolineato nei singoli cruenti episodi rischiano di apparire sbiaditi e generici: purtroppo la frequentazione del telegiornale ottunde spesso la nostra ricezione della realtà. Questo non significa che il regista potesse fare a meno di testimonianze così valide ai fini del suo discorso: nessuno potrà rim-

proverargli di esser passato dallo spettacolo rabbiioso al freddo, casuale sguardo del flash. Il sangue degli oppressi non ha colore.

Non è una novità che di solito si apprezzano con maggior calore gli spettacoli di produzione straniera che non quelli nazionali: ciò si riscontra tanto in Italia come all'estero. Basti l'esempio di Parigi, dove al successo di un film contribuisce in larga misura l'elemento esotico, surrogato di un viaggio ricco di scoperte, di emozioni, di avventure. Ed ecco perché, da noi, i frequentatori dei cosiddetti « cinema d'essai » non si sono lasciati sfuggire la visione di *Anche gli zingari sono felici* dello jugoslavo A. Petrovich, premiato a Cannes nel 1967.

La storia, come le cronache hanno abbondantemente raccontato, si svolge in uno sperduto lurido villaggio non troppo lontano da Belgrado, abitato in gran parte da zingari. Il protagonista è appunto un giovane zingaro di gradevole aspetto, giocatore bevitore donnaio, che ha per mestiere la compravendita delle piume d'oca. Pare che l'allevamento di grandi torme di oche sia l'unica industria della desolata landa su cui sorge il villaggio, le allevano persino le decrepite superstiti di un antico monastero e il solo pope della zona, imbroglione e sbevazzone, in mancanza di oche vive, vende i materassi dei suoi colleghi, morti o spretati. Gli affari si concludono all'osteria fra mastodontiche bevute di vino e vodka, bicchieri in frantumi e i canti monotoni e risaputi di una rustica entreneuse. Le risse, naturalmente, sono di regola, ognuno cerca di gabbare il socio o il vicino, mentre le donne, fra una sbronza e l'altra, ricevono cospicue dosi di pugni calci e schiaffoni che le sbattono semivive nel fango della strada e dei fossi. Per la verità, più del fusto-zingaro, il fango pesticciato da uomini e animali è il vero protagonista del film, l'oggetto su cui lo sguardo dello spetta-

tore rimane invischiato. Invano il regista racconta in chiave grottesca le nozze non consumate di Tiza con lo sposo bambino, a cui uomini e donne assistono, imbestialiti: costoro urlano e litigano pestando fango; nel fango son trascinati gli ubriachi che non si reggono in piedi, nel fango sguazzano le oche e i somari, di fango sono incrostate le capanne: il pubblico ne è, per così dire, affatturato. Un umorismo pesante, grossolano s'inscrive ogni tanto nella vicenda: purtroppo, come è noto, gli slavi raramente sanno sorridere, la trovata del televisore più volte rubato e riconquistato non rallegra nessuno. E anche l'erotismo fa cilecca, la foia del patrigno per la figliastra, le violenze che essa subisce dai camionisti che la riportano a casa sono sequenze faticose, disperatamente gravi. Infine, quando il giovane zingaro ammazza a coltellate il suo anziano rivale il « come volevasi dimostrare » spenge persino il ribrezzo.

Quali intenzioni abbiano guidato il lavoro del Petrovich è fin troppo chiaro: denunciare le carenze del regime del suo paese, l'inerzia del governo e delle autorità, la persistenza di miserie morali e materiali: ceffi, stracci, luridume, sangue; non senza, tuttavia, certi ammicchi all'ideologia che ha condannato e beffato la superstizione religiosa, i preti corrotti, le monache avarie e ipocrite. A questo modo, evidentemente, il regista ha creduto di salvare capra e cavoli, la libertà della critica e l'ortodossia comunista. Ne è risultato un prodotto bassamente naturalistico, a colpi di folklore a buon mercato e di violenze gratuite. Ispirato lontanamente al nostro realismo postbellico non regge al confronto dei più modesti esempi di quella tanto superata vena. Il colore è sciatto, la fotografia appena decente: e gli zingari di Petrovich, purtroppo, non sono affatto felici.

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