

L'APPRODO LETTERARIO

53

Rivista trimestrale di lettere e arti
N. 53 (nuova serie) - Anno XVII - Marzo 1971

ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana

SOMMARIO

n. 53 (nuova serie) - Anno XVII - Marzo 1971

ALDO ROSSI

*Il punto su Montale dopo il quarto libro,
« Satura »* pag. 3

ALFONSO GATTO

Quindici poesie d'amore » 21

CARLO DE MATTEIS

*Oltraggio e riscatto, interpretazione della
« Cognizione del dolore » di C. E. Gadda* » 33

RENATO OLIVA

Oltre il « Movimento »: Tre poeti (presentazione) » 71

TED HUGHES - GEORGE MACBETH - JON SILKIN

Tre poeti (versioni di Renato Oliva) » 74

CARLO CARLUCCI

L'inglese di Beppe Fenoglio » 92

LE IDEE CONTEMPORANEE

LUIGI BALDACCI

Intorno alla filosofia come reazione » 101

DOCUMENTI

« Satura » di Eugenio Montale » 107
(testimonianze di Maria Corti, Sergio Solmi,
Vittorio Sereni, Stephen Spender ed una in-
tervista ad Eugenio Montale)

RASSEGNE

*Letteratura italiana - Narrativa - Filologia classica - Cri-
tica e filologia - Lingue e letterature romanze - Letteratura
inglese - Letteratura tedesca - Letteratura spagnola - Lettera-
tura americana - Storia e cultura - Arti figurative - Teatro -
Cinema - Musica*

Illustrazioni: Jacopino di Francesco, Giuseppe Maria Crespi,
Andrea de' Bartoli, Giorgio Morandi, Augusto Perez

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. 53 (nuova serie) - Anno XVII - Marzo 1971

ALDO ROSSI	<i>Il punto su Montale dopo il quarto libro, « Satura »</i>	pag. 3
ALFONSO GATTO	<i>Quindici poesie d'amore</i>	» 21
CARLO DE MATTEIS	<i>Oltraggio e riscatto, interpretazione della « Cognizione del dolore » di C. E. Gadda</i>	» 33
RENATO OLIVA	<i>Oltre il « Movimento »: Tre poeti (presentazione)</i>	» 71
TED HUGHES - GEORGE MACBETH - JON SILKIN	<i>Tre poeti (versioni di Renato Oliva)</i>	» 74
CARLO CARLUCCI	<i>L'inglese di Beppe Fenoglio</i>	» 92
LE IDEE CONTEMPORANEE		
LUIGI BALDACCI	<i>Intorno alla filosofia come reazione</i>	» 101
DOCUMENTI		
	<i>« Satura » di Eugenio Montale (testimonianze di Maria Corti, Sergio Solmi, Vittorio Sereni, Stephen Spender ed una intervista ad Eugenio Montale)</i>	» 107
RASSEGNE		
ALDO BORLENGHI	<i>Letteratura italiana: Narrativa</i>	» 117
FRITZ BORNMANN	» » <i>Filologia classica</i>	» 119
LANFRANCO CARETTI	» » <i>Critica e filologia</i>	» 121
GIORGIO CHIARINI	<i>Lingue e letterature romanze</i>	» 124
SERGIO BALDI	<i>Letteratura inglese</i>	» 126
RODOLFO PAOLI	» <i>tedesca</i>	» 129
ANGELA BIANCHINI	» <i>spagnola</i>	» 133
CLAUDIO GORLIER	» <i>americana</i>	» 134
GIORGIO MORI	<i>Storia e cultura</i>	» 136
ROBERTO TASSI	<i>Arti figurative</i>	» 139
NICOLA CIARLETTA	<i>Teatro</i>	» 142
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	» 147
MARIO LABROCA	<i>Musica</i>	» 149

Illustrazioni: Jacopino di Francesco, Giuseppe Maria Crespi, Andrea de' Bartoli, Giorgio Morandi, Augusto Perez

IL PUNTO SU MONTALE DOPO IL QUARTO LIBRO, "SATURA"

di

Aldo Rossi

È inutile nasconderselo, Eugenio Montale per molti anni, nella mitologia delle nostre lettere, è rimasto l'autore di due libri, *Ossi di seppia* del 1925 e *Le occasioni* del '39: l'affetto ammirato di lettori comuni (specie giovani) e i memorabili scavi degli specialisti avevano contribuito a fissare questa poesia in una dimensione leggendaria, quindi, in un certo senso, anche a toglierla dal circuito degli interessi vitali. Si stava attuando, cioè, l'imbalsamazione del classico: specie nel dopoguerra l'ultimo Montale grandeggiava distante, influiva su una vasta zona della poesia della generazione a lui successiva, gli si riconoscevano addirittura i crismi del profeta. Ma bisogna dire che ormai Montale stava perdendo quella funzione di suggeritore, di guida discreta che aveva esercitato negli anni precedenti la conflagrazione bellica, in concorrenza vittoriosa con i più conclamati Maestri. D'altronde Montale era attagliato in quegli anni da quello stato d'animo, che con uno stereotipo, un luogo comune che però detiene molte probabilità di centrare una realtà irrefutabile, si potrebbe etichettare come « le delusioni della Liberazione » (allo stesso titolo che si è parlato, e si continua a parlare, delle « delusioni del Risorgimento »). Non fa molta meraviglia che l'uscita nel '56 del terzo libro, *La bufera e altro*, sia stata recepita e onorata come una prosecuzione « in minore » di una poesia che ormai aveva dato il meglio di sé dai vecchi compagni di strada (salva qualche autorevole eccezione), senza che l'udienza presso i lettori delle generazioni successive subisse decisivi incrementi.

Montale, però, nel frattempo non restava certo tranquillo e soddisfatto a contemplare i nuovi tempi: anzi dalle colonne di un quotidiano portava avanti un'incisiva polemica incentrata sulla industrializzazione della cultura e sulla massificazione dell'uomo. Tali prospettive apocalittiche denunciavano uno stato di disagio, un'interrelazione agonistica fra Montale e il tipo di nuova cultura che si andava affermando su scala mondiale. Certe note deprecatorie contro le più diverse ricerche avanguardistiche (nei vari domini dell'arte) non conservano nel tono nemmeno quella finissima ironia del parlare obliquo, simbolico, favoloso, che è sempre stata una sua caratteristica preminente della scrittura montaliana: segno che si stavano toccando gangli particolarmente sensibili del poeta Montale, investito e ferito nelle sue convinzioni più profonde. Eppure quando nel '66 questi articoli furono raccolti dal « Saggiatore » sotto il titolo di *Auto da fé*, insieme ad altri saggi e studi risalenti a molti anni fa, cominciando dal fondamentale *Stile e tradizione* che apparve all'inizio del 1925 nella gobettiana rivista « Il Baretto », si ebbe l'impressione che in fondo quelle prese di posizione così ostinatamente misoneiste, a volte anche un po' sorde nel rifiuto di comprendere, non avevano quella rilevanza che mostravano nei tempi corti del loro continuo emergere polemico. Paradossalmente Montale rischiava di far cadere su di sé, a guisa di *boomerang*, quel motto di De Pisis che rinfacciava agli altri: *Pulchriora latent*. Appunto sotto la parte distruttiva, Montale stava rischiando di nascondere la sua parte costruttiva, che non solo è ingente e preziosa, ma è tale da fornire lumi retrospettivi sull'interpretazione di tutta la sua personalità, che sta apparendo coerente, interiormente tutta fusa in un blocco, per certi aspetti insospettabile, almeno nei fitti nessi che la costituiscono. Naturalmente resta in piedi la questione più volte agitata da Montale (ma non solo da lui), se la sua posizione d'artista non sia incompatibile con quelle « poetiche » che avversa in maniera così irriducibile, insomma se esista una reciproca esclusione contestuale fra la sua situazione e quella degli altri, oppure sia possibile la coesistenza, la concorrenza. Il futuro molto ci dirà a questo proposito, quel futuro che per la sua parte Montale ha così miracolosamente presagito, quel futuro, comunque, che ormai sta diventando passato. Il poeta sa meglio di tutti che è vana illusione voler fermare il tempo, anche se il suo

occhio disincantato non può ammirare reticente tutte le convulsioni di chi si vuole installare da protagonista in ambiti che non lo riguardano: per questo appare salutare il suo rifiuto di camminare in riga, di approvare come razionale tutto quello che sembra reale, la sua decisione di « restare ad occhi aperti ».

Fra l'altro non si può dimenticare che Montale, sotto le vesti dimesse dell'antipoesia, nel tono dell'antiretorica conversazione colloquiale, sta portando avanti con la massima autorità una personale visione del mondo, magari sempre fortemente angolata, ma non per questo meno ferma nei suoi presupposti di base. Partendo sempre (o quasi) da occasioni autobiografiche che avevano inciso la memoria, solcandola in maniera indelebile, si trattava di esprimere senza indugi l'oggetto, di immergere il lettore « in medias res », portando avanti tutte le implicazioni di carattere generale (esistenziali, teologiche, sociali, ecc.). La polemica con i poeti « laureati » verteva sui mezzi, non sui fini: si trattava di procedere per rifiuti, per sottrazioni, di far risaltare la fenditura nella ferrea catena della necessità. Montale stava corteggiando la notte dell'assurdo, un assurdo, però, riscattato nella sua volgare indeterminazione dalla musicalità verbale estremamente precisa che lo formalizzava con il segno positivo. Non sarà un caso che Montale abbia denunciato per quegli anni letture filosofiche che prevedono i nomi di Gentile, Bergson e soprattutto Boutroux, e molto meno di precursori delle teorie esistenziali dell'assurdo sulla linea di Kierkegaard, poniamo Scestov. Accanto al Victor Hugo della nostra tradizione poetica, al poeta laureato per eccellenza che rispondeva al nome di d'Annunzio, a Montale s'imponeva il compito di riallacciarsi, via Pascoli, alla linea ligure di Ceccardo, di Sbarbaro, di Barile, per aprirsi poi alla grande linea anglo-americana di Pound-Eliot e a quella poesia di epifanie della tradizione tedesca, a quell'Hölderlin (Scardanelli, nella notte della follia), che Montale poteva visitare nella traduzione francese di Pierre-Jean Jouve e di Klossowsky del '30 con le note introduttive di Bernard Groethuysen: manca solo il nome di Browning per delimitare i confini di quella « poesia metafisica », alla cui *couche* Montale sente di appartenere.

Siffatto *pedigree* esclude risolutamente che in Montale sia mancata la tensione verso il modello del Grande Vate, a suo modo del poeta laureato: siccome tutti questi elementi « funzionano » (per dirla col Pound dei *Cantos*, citato dal nostro poeta), penso si possa senz'altro sottoscrivere questa sua dichiarazione del 1955: « Credo che una certa non preveduta organicità ci sia nell'opera mia, che formerà poi un Canzoniere ». Si ponga mente alla data, 1955: precede di un anno l'apparizione del cruciale « terzo libro » montaliano (la *plaquette Finisterre*, primo nucleo, ebbe un'edizione semiclandestina a Lugano nel '43, poi una fiorentina nel '45), *La bufera e altro*. Come si è accennato, si era determinata una frattura fra il poeta e il clima culturale d'intorno: pur col suo grande prestigio, Montale sembrava proseguire un discorso omologato (poi alcune proposte allarmanti, il poeta che si presentava al sacrificio per il vantaggio di tutti, un po' come l'Agnello di Dio, quel mondo di donne [Iride, Clizia, Volpe], « messaggere accigliate », « imperiose », metà Meduse e metà arcangeli Gabriele, la persecuzione degli ebrei, la sfrangiatura fra il mondo dei morti e quello dei vivi: tutti temi che non sembravano molto allettanti e « attuali »). Non fu molto osservato nemmeno il primo volume di prose montaliane, quella *Farfalla di Dinard*, che apparve nello stesso anno, letto con deferenza, ma senza entusiasmi eccessivi: a botta calda non si intravidero nemmeno i rapporti di interscambio che si istituivano fra queste prose sapide, sprezzate e la poesia. Evidentemente, avrebbe proposto una tematica critica che aveva fatto le sue prove in anni precedenti, per scrittori rondeschi: la prosa era « nutrice del verso » come affermava il Paciaudi lodato nella vita alfieriana e trascritto dal Leopardi nel suo Zibaldone, oppure si trattava di « una variazione brusca (non per questo meno oggetto di storia) di cui discorrono volentieri gli evolucionisti moderni » (così Contini a proposito di Cardarelli)? Dal canto suo Montale aveva riconosciuto con molta precisione nella celebre « intervista immaginaria » del '46, *Intenzioni*: « Naturalmente, il grande semenzaio d'ogni trovata poetica è nel campo della prosa ».

In concordanza di fase con iniziative che si stavano prendendo altrove (non solo in Europa), era in atto la preparazione della rivolta degli anni '60,

appunto della « variazione brusca », che doveva tirare dritta allo scopo, tenendo ai margini tutto quanto non sembrava rientrare strettamente nelle nuove proposte. Fra gli italiani, in genere la neo-avanguardia disse di sì a Palazzeschi e Gadda, di no a Quasimodo: dal canto suo Montale aveva detto di no da un pezzo. Eppure nel passato la posizione di Montale era sempre stata di punta (basti far cenno al caso Svevo, con tutte le aderenze internazionali): la sua stessa poesia veniva di solito decodificata come appartenente alla più avanzata frontiera delle ricerche contemporanee. Ma si sa, Montale lo ha affermato più volte, la poesia vive *anche* sugli equivoci: per anni il suo nome era stato associato dai benpensanti a quello di Ungaretti, entrambi ascritti all'ermetismo. Quando poi, col tempo, si passò ad un'accezione storicamente più precisa di ermetismo (intendendosi prima una poetica che si basava sull'incomprensibilità) si determinò una specie di tiro alla fune fra Montale che influiva, separato, sulla generazione più giovane degli ermetici eponimi, e gli stessi ermetici che tendevano a coinvolgere il poeta come nume tutelare del movimento. Siccome, pur con importanti convergenze, si notava una netta diversità fra la poetica di Montale e quella di altri ermetici (ammesso che vi sia mai stata solidarietà fra gli adepti, come in genere afferma la linea Macri-Bigongiari con la resistenza della linea Luzi-Gatto-Parronchi, per intendersi) fu salutato con un respiro di sollievo lo studio che Montale compì intorno agli anni '50 su Gozzano: il falsetto crepuscolare sembrava dare ragione di certe idiosincrasie del poeta delle *Occasioni*.

C'era tuttavia una « variazione » del 20 aprile 1946 (raccolta in *Auto da fé*, pp. 184-86) che andava meditata: si svolge intorno ai guai procurati dall'estetica del « lirismo », della separazione della « poesia » dalla « letteratura », ecc. « Quanto precede spiega anche perché la nostra recente poesia non ha conosciuto la satira: mancanza lamentata per esempio dal Praz (cfr. "Tempo", 20 marzo 1946) il quale sulla scorta dello *Zephyr Book* di Margaret e Ronald Bottrall ci addita numerosi esempi di moderna poesia satirica inglese. Veramente il nostro paese ha avuto, pur negli scorsi anni, libri satirici in prosa come la *Mascherata* di Moravia, e non pochi versi satirici o grotteschi o umoreschi, a partire dall'*Incendiario*. Ma che la satira non avesse molte speranze di successo da noi (a parte la mancanza d'ogni libertà di stampa,

che non è dir poco) sarà evidente a chi consideri che tale genere "impuro" non ha mai trovato grazia nella nostra recente estetica. Il caso del Giusti insegna [...]. Se i nostri giovani poeti conoscessero le composizioni satiriche raccolte dal Bottrall, temo dubiterebbero forte che esse siano autentica poesia. Bisogna poi ricordare che la recente lingua poetica italiana si presta assai meno di quella inglese a "raccontare in versi" e che il nostro mondo sociale borghese è meno articolato, meno ricco di appigli e di pretesti del mondo anglosassone ».

Se si considera che la linea poetica maggioritaria della neo-avanguardia era giocata sulla chiave satirica (il recupero di un certo futurismo è sintomatico, specie di Palazzeschi), si vedrà come l'esperienza dei Risi, dei Giudici, dei Pignotti poteva ricevere autorizzazione anche da chiare propensioni di Montale, che appunto sono deflagrate nel quarto libro, *Satura* (Mondadori, 1971), che si presenta come divaricato, da una parte esibisce una permanenza del Montale « sublime » (riattaccandosi ad alcune composizioni della *Bufera*, specie nei 28 *Xenia* dedicati alla morta-viva Mosca), dall'altra rivela in piena luce quella vena satirica che covava allo stato latente nelle « intenzioni » montaliane. Da qui risulta anche la cautela del poeta: essendo andato controcorrente per tutta la vita, una volta tanto ha deciso di « stare dentro », potendo esibire in ogni punto non solo l'umore, ma anche il muscolo della cultura e dell'ispirazione.

Forse non è mai stato sottolineato a sufficienza la ricca disponibilità di Montale, anche se lo stesso poeta, in riflessioni in prosa e in poesia, ha spesso insistito sulle virtualità proiettate non nel futuro (dove niente si può dire, tutto o quasi essendo « aperto »), sì piuttosto nel passato, dove, allorché non si voglia sostenere un rigido determinismo secondo il quale ciò che è avvenuto non poteva non avvenire (dove l'immagine del disco già inciso, del film già girato), si potranno sempre ipotizzare realizzazioni che sono state escluse dal calcolo delle probabilità, ma che conservano la forza irrecusabile della loro consistenza, tanto da potersi immaginare varianti future riportate al passato...

Tanto per dire che non è mai stato molto prudente prestare al poeta maschere troppo rigide. Non per niente i lettori più acuti e lungimiranti,

all'uscita di *La bufera*, intuirono che bisognava aspettare il quarto libro per comprendere il terzo, forse per comprendere il parallelogrammo di forze su cui poggia tutto il « Canzoniere » di Montale.

Nella negatività del mondo montaliano, nella sua atonia, si viene pian piano stabilendo un'equivalenza fra i vivi-morti e i morti-vivi: la categoria dell'*assenza* (appartenente anche all'area ermetica) si specifica nella donna assente-lontana e nei morti-trapassati, con cui è possibile e doveroso stabilire un colloquio ideale. All'altezza della *Bufera* la « messaggera » è la vincitrice illesa, i morti i poveri vinti: una volta morta, e non più assente, la messaggera degli *Xenia* resta la vincitrice, addirittura perché « la morte non la riguardava », e del resto la realtà non è quella che si vede, tant'è vero che la miope Mosca ha prestato gli occhi al poeta. Il *the visiting Angel* cambia colore, dantescammente diviene *Angelo nero* (perciò non deve essere grossolanamente identificato con la morte), avendo tutti gli attributi della donna di *Ti libero la fronte* (« mottetto » delle *Occasioni*), di *Sulla colonna più alta* e di *Iride* (della *Bufera*) con la stessa virtualità di inferire il *coup de foudre* dell'angelo della *Resurrezione* manzoniana « era folgore l'aspetto », con il meccanismo rivelato dallo stesso Montale: « Non posso incontrare che so io — Clizia o Angela oppure... *omissis, omissis* — senza rivedere arcani volti di Piero o del Mantegna e senza che un verso manzoniano (“ era folgore l'aspetto ”) mi avvampi la memoria »:

*o angelo nero disvelati
ma non uccidermi col tuo fulgore.*

Non si è ancora spento « lo scoppio delle sue risate » (anticipo di un privato Giudizio Universale mai avvenuto, X I 11), di cui l'eco ritorna con il ricordo del suo pianto, di lei che « piangeva dal ridere » (X II 10), di lei che rideva « a crepapelle » (*La morte di Dio*): il cachinno della donna resta il segno della sua superiorità, del suo radar di pipistrello, della sua capacità di fare dei furbi-ingenui un suo zimbello.

La messaggera, dunque, che aveva ali « solo nella fantasia », ricompare in un momento di meditazione sacrale, al buio mentre il poeta leggeva il

« Deuteroisaia » (libro profetico circa la riconquista della libertà dallo stato di schiavitù e l'avvento del Regno messianico), a cui corrisponde « una bibbia sfasciata ed anche poco / attendibile » della messaggera, non più « accigliata », come nella *Buferà*, ma muta, quindi angelo inoffensivo « ...il nero della notte, / un lampo, un tono e poi / neppure la tempesta », priva di labbra, per cui la sua « parola così stenta e imprudente » resta la sola di cui il poeta si appaga nella memoria che la trascolora e cerca di decifrarla nel ticchettio della telescrivente, nelle volute di fumo dei suoi sigari di Brisago (un tempo delle Giuba « poi sopprese dal ministro / dei tabacchi, il balordo »: *Nel fumo*). Da una parte forse è fallita la missione « Cristofora » della donna assegnatagli nella *Buferà*, ma dall'altra la malattia e la morte hanno in una certa misura fiaccato le doti medianiche della messaggera.

Già « gli arcani volti di Piero o del Mantegna » (« Il primo di tali ricordi è quanto meno sorprendente in rapporto alla media dei moduli iconografici che par di intravedere sotto i suoi versi », nota giustamente Avalle) subiscono un processo di degradazione nella *Ballata scritta in una clinica*, dove appare la donna con la gola e il petto « chiuso di colpo / in un manichino di gesso », sottintendendo per esplicita dichiarazione dell'autore il modello iconografico di « un manichino di De Chirico », anche se in X I 14 « Così meglio intendo il tuo lungo viaggio / imprigionata tra le bende e i gessi » (per altro verso si dovrebbe ricordare che Montale ha ripreso, come *cheval de retour*, in *Satura* il titolo di un quadro di Scipione, *Gli uomini che si voltano*, che illustrava un « osso di seppia », precisamente *Forse un mattino*, « slittandolo » in una direzione un po' diversa).

Da qui il passo è breve per giungere alla certezza che l'immanentismo assoluto di Montale rappresenta una dolorosa decisione di amputare razionalmente nell'agnosticismo ogni sospetto di trascendenza, di defilarsi rispetto ad una presenza sacrale che appare al di fuori delle proprie possibilità: donde un'innegabile regressione verso modalità di pensiero e di comportamento che possono configurarsi come primitive e/o infantili, il *totem* e il *tabù*. Si conosce il valore salvifico che avevano nell'universo montaliano gli amuleti, gli oggetti-talismano, i miti dei fantasmi benigni: in genere si trovavano correlati alla memoria del passato, in cui fino ad un certo punto il

poeta si è sentito depositario privilegiato (*Tu non ricordi...*) in quanto sicuro e rimproverante riconoscitore e decifratore. Ma ad un certo punto la situazione si è ribaltata, la memoria si è infiacchita (Montale si è accorto di vivere nel ricordo di persone che per lui non esistevano o esistevano poco: « Spesso ti ricordavi, io poco » X II 2), anche perché si è enormemente ispessita la crosta o *carapace* che avvolgerebbe tutta la terra, senza lasciare interstizi, che costituiscono i segni-pilota che intimerebbero di essere memorizzati e trasmessi ai posteri: « Possiamo però consolarci pensando che anche in questo caso il nostro tempo lascerà ai suoi superstiti eredi un buon numero di totem, fantocci e feticci che ne documenteranno l'esistenza e saranno studiati e intesi, e fraintesi con molto interesse » (*Fuga dal tempo*, 19 aprile 1958). Il passato è il più grande nemico dell'uomo d'oggi, proprio perché impone una zavorra insopportabile di memorie (già da *Voce giunta con le folaghe*: « Memoria / non è peccato fin che giova. Dopo / è letargo di talpe, abiezione // che funghisce su sé... »):

L'uomo d'oggi è come un navigante che debba continuamente buttare a mare una zavorra ormai pericolosa: zavorra non solo di oggetti, ma di ricordi e di rimpianti. Può accadere che un oggetto insignificante diventi per noi un concentrato di passato, assumendo così una funzione di totem. Io portai con me, per lunghi anni, un corno di metallo arrugginito, un infilascarpe di cui mi vergognavo tanto che, giunto all'albergo, lo nascondevo perché non fosse veduto dalla cameriera. Era l'unico oggetto che mi seguisse fin dall'infanzia. Un giorno dimenticai il nascondiglio, anzi dimenticai il corno stesso a Venezia, né mai ebbi il coraggio di fare ricerche. Con ogni probabilità il corno dorme oggi nel cuore della laguna. A me resta il rimorso, e quando mi dicono che il cosmonauta ha girato sei, dieci, sessanta volte intorno alla terra, penso che la più grande scoperta sarebbe quella che mi restituisse il vecchio corno arrugginito. So perfettamente che se l'infilascarpe riapparisse sul mio tavolino, ne proverei più terrore che gioia. Consapevolmente o no, io me ne sono disfatto. Debbo dunque accettare l'aiuto del caso e continuare a vivere senza il magico e muto Olifante arrugginito, e debbo anzi confessare che ho osato sostituirlo con un cornetto rosso, di plastica, che ora metto bene in vista e che potrei dimenticare senza scrupoli.

Si tratta della fondamentale prosa *L'uomo nel microsolco* datata 9 ottobre 1962 (cfr. *Auto da fé*, p. 265), che costituisce, fra l'altro, il necessario contesto dello *xenion* 3 (prima serie) composto quattro anni dopo, 12 dicembre 1966.

*L'abbiamo rimpianto a lungo l'infilascarpe,
il cornetto di latta arrugginito ch'era
sempre con noi. Pareva un'indecenza portare
tra i similori e gli stucchi un tale orrore.
Dev'essere al Danieli che ho scordato
di riporlo in valigia o nel sacchetto.
Hedia la cameriera lo buttò certo
nel Canalazzo. E come avrei potuto
scrivere che cercassero quel pezzaccio di latta?
C'era un prestigio (il nostro) da salvare
e Hedia, la fedele, l'aveva fatto.*

Pur tra i punti d'intersezione verbale, si nota indubbiamente uno scatto fra la stesura in prosa di questo ricordo e quella in poesia: in breve, mentre nella prosa il *totem* riguardava esclusivamente lo scrittore « fin dall'infanzia » (con tutti i sentimenti connessi, dalla vergogna al terrore, come si conviene alla sinonimia corno-infilascarpe / corno-Olifante, cioè di un *Roland* « travestito » dal Pascoli), nello *xenion* è inserito nella vita della coppia, « in uno o in due noi siamo una sola cosa » X I 14, con la conseguenza di delegare il racconto del minimo aneddoto (eppur provveduto di grandi significazioni) non più al *cursus* colloquiale e composto dello scrittore, ma al « lessico familiare » della Mosca. Da qui lessemi connotati, tipo « indecenza », « orrore », « Canalazzo » (nella prosa: « cuore della laguna »), « pezzaccio di latta » (Macrì fa giustamente notare che non esistono corni di latta, ma mi sembra non colga l'eziologia dell'accanimento deprezzativo, anche rispetto alla prima lezione « quell'oggetto di latta »: risale certamente alla miope Mosca l'impropria designazione, dal momento che il poeta per conto suo l'aveva designato come « corno di metallo arrugginito »): anche attraverso la mediazione di « Hedia, la fedele », cui per ragioni di « prestigio » si vietava la vista del *totem* « larico », si viene a ricostruire il rimpianto (il « ricordo » della prima stesura è stato biffato per la legge della *non repetitio* rispetto a X II 2 *Spesso ti ricordavi...*), per la vita nelle camere « doppie », al Saint James di Parigi, dove non amano i clienti « spaiati », e « nella falsa Bisanzio

del tuo albergo / veneziano » X I 3 (qui « tra i similori e gli stucchi »). D'altra parte la perdita del « magico e muto Olifante arrugginito » (con la sacrilega sostituzione mediante il prestigioso cornetto rosso di plastica) rende precario il « segno di riconoscimento », già apparso nella *Bufera*, fra i due: « Avevamo studiato per l'aldilà / un fischio, un segno di riconoscimento. / Mi provo a modularlo nella speranza / che tutti siamo già morti senza saperlo » X I 4. Così continua la prosa che abbiamo citato a confronto, sopra: « Quale cimitero di memorie è il negozio di un rigattiere! Se tutte le cianfrusaglie là raccolte potessero parlare, se il *marché aux puces* di Parigi avesse voce, si darebbe lo scandalo di un reflusso del passato nel presente, un fatto che la storia esclude per le leggi stesse della sua natura. La storia elenca, raggruppa e si sforza di interpretare alcuni grandi fatti del passato... ». (Addirittura Montale sostiene in prose del 1953, raccolte nel settore francese di *Fuori di casa* che esiste una linea continua dal *marché aux puces* al surrealismo: « ...quel senso che dà una continuità ai prodotti del sottosuolo francese, dal mercato *aux puces* fino al surrealismo », « Un “ corso accelerato ” per insegnare il gusto francese ai turisti che ancora ne avessero bisogno dovrebbe, a mio avviso, cominciare con una visita al *Marché aux puces* e finire con una visita allo studio di Georges Braque »). Ed ecco l'utilizzazione in *Dialogo* (1968):

*Se l'uomo è nella storia non è niente;
la storia è un marché aux puces, non un sistema...*

che conclude sintomaticamente con lo scongiuro: « Vade retro / Satana! ».

Ci stiamo aggirando nella zona del *tabù*, proprio nell'accezione anfibologica di sacro da una parte, di inquietante, impuro, pericoloso, proibito dall'altra (*in primis* Dio « L'onniveggente, lui... perché tu, giudiziosa, / dio non lo nominavi neppure con la minuscola », potente preterizione di X II 9, che non manca di ricordare la minuscola di una lettera del 9 giugno 1939 a Bobi Bazlen, intorno agli inserti litanici nell'*Elegia di Pico Farnese*: « Se puoi, anche mutando tutto, fai una canzonetta sincretistica dove dio e phallus

appaiano mescolati equivocamente; è il senso di tutto il meridionale. Senso però che il Poeta [sic] non approva che con molte riserve», « Non so chi se n'accorga / ma i nostri commerci con l'Altro / furono un lungo inghippo. Denunziarli / sarà, più che un atto d'ossequio, un impetrare clemenza », sostitutiva dissacrazione con una scelta lessicale « umile », plebea della poesia di chiusura *L'Altro*, quel Dio forse occultato in un apparente *adynaton* di X I 14, « negano che la testuggine / sia più veloce del fulmine », se si legge in un pezzo di *Auto da fé* del 16 febbraio 1964 « Dio, che quando non è fulmine ha passo di tartaruga, può aspettare ». La condizione dell'*aldilà* è certo esemplare in tale vettore dantesco (comico-infernale): « Pietà di sé, infinita pena e angoscia / di chi adora il *quaggiù* e spera e dispera / di un altro... (Chi osa dire un altro mondo?)... », preterizione che dovrebbe avere una concordanza con il gioco di parole su cui si basa *Qui e là* (1969), di carattere metalinguistico: « ... *nous sommes là*. / Purtroppo non pensiamo in francese e così / restiamo sempre al qui e mai al là », ma soprattutto con l'*Inferno* di X II 6: « Il vinattiere ti versava un poco / d'*Inferno*. E tu, atterrita: “ Devo berlo? Non basta / esserci stati dentro a lento fuoco? ” (punto giusto di cottura, come quello del “ salmì di cielo e terra a lento fuoco ” », quello strappo prolungato diletto alla defunta che ignora la storia « la storia non contiene / il prima e il dopo, / nulla che in lei borbotti / a lento fuoco ») e con l'esito interrogativo circa l'esistenza del Paradiso di X II 8: « E il Paradiso? Esiste un paradiso? » / « Credo di sì, signora, ma i vini dolci / non li vuole più nessuno », che non manca di richiamare la domanda di *Vento sulla Mezzaluna* in *La bufera*: « ... L'uomo che predicava sul Crescente / mi chiese “ Sai dov'è Dio ”. Lo sapevo / e glielo dissi... » giustamente raccordata da Segre con *Viaggiatore solitario* del '46, prosa raccolta in *Farfalla di Dinard* con il titolo *Sosta a Edimburgo* (anche se l'interrogazione è messa nel pensiero o in bocca al poeta stesso: « Ma insomma, dov'è Iddio, dov'è? »). Alla coincidenza degli opposti che sembra caratterizzare la Mosca (tutto / nulla, moto / stasi, vuoto / pieno, sereno / nube, ecc.)

sarà da ascrivere la capacità di incredibili agnizioni, a cominciare dall'astuzia « uscendo dalle fauci di Mongibello » di X II 4: « Così eri: anche sul ciglio del crepaccio / dolcezza e orrore in una sola musica », che non manca di ricordare quello stupendo verso di G. A. Bécquer in esergo ai *Mottetti: Sobre el bolcán la flor* (che forse era già operante nella memoria degli *Ossi*, precisamente in *Mediterraneo*, dove appare « questo pezzo di suolo non erbato », che si è spaccato « perché nascesse una margherita », e poi proprio in un « mottetto » « Il fiore che ripete / dall'orlo del burrato / non scordarti di me... » per transitare alla *Bufera*, a quel passaggio della prosa *Dov'era il tennis...* « ...il fiore unico, irripetibile, sorto su un cacto spinoso e destinato a una vita di pochi istanti », contiguo ad un altro ricordo dalle *Rimas* di Bécquer: « *Del salón en el ángulo oscuro – silenciosa y cubierta de polvo – veíase el arpa...* », con un sintomatico accostamento fiore/arpa che campeggia nella clausola di *Il giglio rosso*: « fiore di fosso che ti s'aprirà / sugli argini solenni ove il brusio / del tempo più non affatica...: a scuotere / l'arpa celeste, a far la morte amica »).

Si intensificano, intanto, i ricordi di viaggi, crittogrammi che i resoconti di *Fuori di casa* aiutano a situare: X II 12, « I falchi / sempre troppo lontani dal tuo sguardo / raramente li hai visti davvicino. / Uno a Étretat che sorvegliava i goffi / voli dei suoi bambini. / Due altri in Grecia, sulla via di Delfi, / una zuffa di piume soffici, due becchi giovani / arditi e inoffensivi », ecco, riaffiorano impressioni di due viaggi, uno in Normandia del '55, l'altro in Grecia nel '62. Ma i segni rammemorativi del viaggio più lontano sono sfuocati, perché a stare al « diario di Normandia », Étretat 5 agosto [1955] il poeta ha solo potuto notare: « Sulla *falaise* d'Aval grandi cormorani e rondini di mare mi hanno sfiorato; sono finora i soli animali che posso annettere, in questi viaggi, al mio bestiario privato », mentre è a Octeville-sur-Mer, sei giorni dopo, 11 agosto, che ha osservato « i goffi voli » dei falchetti: « Sono rimasto più di un'ora a osservare i primi goffi voli di un paio di giovani falchi dall'alto di un ciglione ». L'occasione delle *bodas* principesche del '62 di

Sofia di Grecia con Juan Carlos di Borbone (che frutterà anche *Botta e risposta* III) regala al poeta, *Sulla via sacra*, ricordi deversati allo sguardo miope della moglie: « Anche i corvi sono numerosi, più tardi appariranno i falchi. Dopo Delfi ne ho visti due, giovani, robusti, che si azzuffavano amorosamente su un muretto della strada, indifferenti al passaggio della nostra macchina ». « ...a Pýrgos, piccola città dove un benzinaro ci consigliò di portarci sul vicino promontorio di Katèkōlon se volevamo gustare eccellenti *barbugna* (triglie) appena pescate... »: qui è il *fine gourmet* che si fa luce, in concordanza di fase con l'attacco della quarta parte di *Botta e risposta* III 2: « Ricordo ancora l'ostiere / di Xilocastron, il menu / dove lessi barbunia, indovinai / ch'erano triglie... ». Ma dalla specola del viaggio in Normandia s'insinuano paralleli e analogie, come questa che s'incontra nel pezzo dedicato alla *Casa di Flaubert*: « Nei suoi aspetti meno gradevoli la città [Honfleur] fa pensare alla vita di Ascona e di Capri, luoghi d'incontro di nudisti nordici e di geni incompresi », che per lampi si riattacca a *Botta e risposta* II 1 (lettera da Ascona): « ...in questa Capri nordica dove il rombo / dei motoscafi impedisce il sonno / fino dalla primalba. Sono passati i tempi / di Monte Verità, dei suoi nudisti, / dei kulturali jerofanti alquanto / ambivalenti o peggio... », con un gusto del ricordo accoppiato, quasi che l'iterazione di una qualsiasi epifania a cui si è sensibilizzati rafforzasse il valore della singola entità, poniamo il caso del grillo dell'albergo H. di Firenze e di quello della cattedrale di Strasburgo, di cui si fa menzione non nelle *Storie naturali* dedicate in *Fuori di casa* (1950) alla città alsaziana, sì piuttosto in una *Variazione* (I) del '56, raccolta in *Auto da fé*: « È il secondo grillo che ferma la mia attenzione, da molti anni. Il primo, anni fa, s'era nascosto in qualche ricamo di statua, nel duomo di Strasburgo, e cantava solo a notte alta, con voce sottilissima », ripresa in X I 12: « Il grillo di Strasburgo notturno col suo trapano / in una crepa della cattedrale... ».

Potrebbe venir fatto di chiedersi quale valore può avere questa « storia interna » che andiamo tessendo: rispondiamo che per la poesia montaliana,

così cripticamente infossata nella propria materia privata, è molto elevato, purché non si esageri:

*Con orrore
la poesia rifiuta
le glosse degli scolasti.
Ma non è certo che la troppo muta
basti a se stessa
o al trovarobe che in lei è inciampato
senza sapere di esserne
l'autore.*

Appunto in un articolo del 16 febbraio 1950, che rivelava un « fumoso enigma » delle *Occasioni*, cioè *Due sciacalli al guinzaglio*, Montale non dubitava che i grandi poeti (Dante e Petrarca, Foscolo e Leopardi) sarebbero stupefatti delle spiegazioni di certi loro ermeneuti: « Anche l'oscurità di certi moderni finirà per cadere, se domani esisterà ancora una critica. Allora dal buio si passerà alla luce, a troppa luce; quella che i così detti commenti estetici gettano sul mistero della poesia. Tra il capir nulla e il capir troppo c'è una via di mezzo, un *juste milieu* che i poeti d'istinto rispettano più dei loro critici: ma al di qua e al di là di questo margine non c'è salvezza né per la poesia né per la critica ».

Si tratta delle grandi unità di significato e delle *cruces* letterali, particolari: per la prima categoria possiamo scegliere una poesia gustosa come *A pianterreno*, per la seconda la lirica d'apertura *Il tu*. All'interno del bestiario montaliano *A pianterreno* è dedicato al porcospino: « Scoprimmo che al porcospino / piaceva la pasta al ragù. / Veniva a notte alta, lasciavamo / il piatto a terra in cucina... », quindi si riattacca alla conclusione del terzo tempo di *Notizie dall'Amiata*: « ...e tardi usciti / a unire la mia veglia al tuo profondo / sonno che li riceve, i porcospini / s'abbeverano a un filo di pietà », e non manca di ricordare la famosa « familiare » di Gramsci sui porcospini che escono per far provviste di mele e le infilzano nei loro aculei.

La composizione sul *tu*, mentre richiama alla mente le brillanti considerazioni svolte dal poeta sull'uomo allo specchio in un brillante pezzo di *Auto da fé*, tocca, al di là della patina ironica, uno dei gangli problematici dell'interpretazione dei pronomi personali nella poesia di Montale, di ieri e di oggi: in certi casi è in gioco l'identificazione degli interlocutori (per es. in *Voce giunta con le folaghe* il colloquio del padre morto è con la donna-angelo oppure con l'ombra del poeta giovane?), in altri lo svariare delle persone (per es. in *Palio* la chiusa, con l'immagine della trottola che riprende il tema iniziale, è imperativa *Così, alzati* rivolta alla donna, oppure è riferita alla coppia donna-poeta, cioè *Così alzàti*, secondo la vulgata del saggio sulle *Occasioni* di Solmi del '40? Ma si ponga mente ad una sintomatica trafila, che potrebbe dare qualche lume al futuro esegeta: *Palio* è del '39, come l'*Elegia* scritta nel palazzo di Landolfi a Pico, il quale a sua volta ha steso proprio nel '39 un elzeviro su « Oggi » del 13 luglio '39 *Il segreto di Siena*, poi raccolto in *Ombre* col titolo *Palio*, memore di questa poesia delle *Occasioni*, recensite sullo stesso settimanale il 18 novembre '39, con la notazione: « il rullo d'incubo [quasi di tamburi al Palio] percorrente si può dire tutto il libro »).

In ultima analisi la Mosca è un po' la dominatrice non solo degli *Xenia*, ma di tutta la *Satura*, anche se non possiamo ridurre tutto il quarto libro montaliano a quella presenza spirante. A proposito di Dio, c'è da segnalare l'insistita polemica in versi con « le escogitazioni parascientifiche del paleontologo Teilhard de Chardin » che prosegue quella degli articoli di *Auto da fé* (nell'ambito di quella che Avalle chiama la cosmografia montaliana, fino a quella tesi dell'abbarbicamento dell'uomo alla terra, che rispunta un po' contraddetta anche in *Il primo gennaio* scritta l'anno scorso: « So che si può esistere / non vivendo, / con radici strappate da ogni vento... »), poi le opinioni sulla poesia (sulle parole, sulle rime più noiose delle dame di San Vincenzo, con alcuni tentativi di filastrocca parodiante alla Palazzeschi, sul tipo di quella esercitata sulla *Pioggia nel pineto dannunziana*, cui del resto ruba una rima interna *altrove: dove* nella bellissima composizione *Le stagioni* e quel verbo *sorradere* — « che io possa sorradere / i pettini dei pruni... » — che dovrebbe derivare da quel volgarizzamento del Palladio intensivamente sfruttato e riformato dal poeta di Pescara) sul « mezzo parlare » per non

risultare incomprensibili (che si presenta come una volgarizzazione della teoria illustre del « correlato oggettivo »), sulla esistenza dei miracoli che concedono a certi privilegiati, ai poeti, la visione di divinità in incognito (sarà da vedervi ancora una volta la filigrana del *the visiting Angel*), « Dicono / che di terrestri divinità tra noi / se ne incontrano sempre meno... Io dico / che immortali invisibili / agli altri e forse inconsci / del loro privilegio, / deità in fustagno e tascapane, / sacerdotesse in gabardine e sandali... », per cui cfr. gli attacchi di *Siria*, « Dicevano / gli antichi che la poesia / è scala a Dio... » e di XI 14 « Dicono che la mia / sia una poesia d'inappartenenza... », e specialmente la riflessione seguente del 1963: « Non diverso il pensiero di Hölderlin che credeva alla esistenza di divinità terrestri, viventi in incognito fra noi. Ma non è facile incontrarne qualcuna; solo ai poeti è concessa tale possibilità. Ed è questo ancor oggi l'unico modo di avere un'esperienza concreta del divino. Chi voglia sapere di più legga la prefazione che Bernard Groethuysen ha dato, nel 1930, ai *Poèmes de la folie...* ».

Quello che in conclusione ci sembra vitando per eccellenza è la pretesa di tenere fisso Montale in una formula che lo contenga: quantunque felice, sarà sempre monca. Sono tanti i piani su cui si muove che illuminare ora l'uno a preferenza di un altro può essere operazione legittima e feconda: ma non bisogna mai dimenticare che si tratta di piani sapientemente organati fra loro, anche se di volta in volta il giudizio da dare sulle singole parti non debba essere necessariamente entusiasta. Esistono temi, toni, tecniche che Montale maneggia con doti disparate: specie le miscele sono spesso pericolose. Così non sempre saranno mirandi i giochi di parole perpetrati dal poeta che assume la maschera dell'Arlecchino (ultima incarnazione del poeta come saltimbanco, che sarà ricevibile da Palazzeschi, ma non da un Montale, né da clown minori tipo Ripellino) con allitterazioni, assonanze, scioglilingua, degni di miglior causa « lentischì rovi rivi / gracidio di ranocchi voli brevi », « febbrile / fabbrile », « fondato o fonduto » (quanto meglio il « farcitore o farcito » della *Bufera!*), « comfort / sconforto », « tangibile / tangente », « ventura / censura », ecc. Sì, va bene « la poesia e la fogna », come l'arte e l'oscenità (*Auto da fé* 178), rappresentano « due problemi / mai disgiunti »,

ma insomma ormai sono infiniti gli addetti ai lavori in questo settore, che non si sentiva proprio la necessità che si immettesse in quest'area anche un Maestro come Montale: tanto più che si tratta di materia viscosa, resistente al nominalismo del *status vocis*, come si prestano le opere del melodramma, i libri cortesi del medioevo e la *Carte du Tendre*, ecc. Resiste in tutta la sua portata quel ghigno profondo, quell'allappata allegria di un poeta che seguita a ritenersi un « refuso del proto », un « facsimile » e al tempo stesso un occhio vigile dilatato su una realtà sgretolata, in ultima analisi un privilegiato che ha capito e non si illude. La poesia non esiste, proprio perché se esistesse consolerebbe troppi sciocchi presuntuosi. Per salvare il valore, l'individualità, l'aristocrazia della poesia, Montale è disposto ad « assassinare il poeta ».

QUINDICI POESIE D'AMORE

di

Alfonso Gatto

a Anna Dal Bello Veruda

IL GABBIANO

*Ovunque gli occhi tuoi saranno l'alba
che s'alza dall'amore, appena stanchi
di noi, appena franti dalla riva
ove fugge il gabbiano.*

*Nella stanza di luce, la tua fronte
— d'aria nell'accostarsi alla mia mano —
v'imprime la dolcezza che l'accoglie,
quasi a ritrarsi dal mancare, sonno
che non è sonno, ma sorriso inerme.
Così passi agli spazi del mattino,
morta di gioventù dentro l'amore.
Così ti guardi, nuvola del vento
che t'ha rapita e che ti lascia sola,
perché solo di te fugga il gabbiano.*

Torcello, settembre '69.

A ANNA, PRIMA DI RISPONDERE

*Prima che tu risponda, questo è certo:
non ha parole chi rivolge agli occhi
la sua domanda e trova nello sguardo
gli occhi a conferma d'essere l'amore.
Quale il dubbio, di giungere in ritardo
sul tempo, di cadere nell'aperto
della speranza? Basta il mio tremore
a dirti vivo e fragile, ma sono
la vita, il soffio che ti chiama in dono.
Così la neve nasce dai suoi fiocchi
di nulla e gemma il seme di tepore.*

Venezia, agosto '70.

UN FIORE A ASOLO

*Questi fiori pungenti che la brina
di novembre inghirlanda sopra i morti
e Asolo, il silenzio che avvicina
il ricordo del sole, noi assorti
in quel nulla dolente che l'amore
lascia negli occhi.
« Qui riposa Manàra, prendo un fiore
dalla sua tomba », e nel guardarmi tocchi
quel cespo di vetrato che si spezza.
« Ero il suo bel paggetto — tu mi dici —
mi chiamava così... ». Passa la brezza
delle memorie, passano gli amici
a dirti, amore, che non c'è dolcezza
più triste e più vogliosa dei tuoi occhi.*

Asolo, novembre '70.

A ANNA

*Alla mesta obbedienza che ti lega
i passi di bambina, io so che quieta
pioggia lasciava dalla luce il cielo,
quasi a velarti. Sulle labbra schiuse
che mai coprono i denti t'è rimasto
questo scherno attrappito di dolore
e d'un soffio la voce.*

*Da quel giorno,
a sorridere stanca dell'offesa
che mai giunge ad averti, servi il rito
dell'apparenza, certa che il dolore
impassibile brucia come il fuoco
chi ti vede apparire e per vergogna
di sé misero attende che tu passi.
Solo il cuore del poeta t'accoglie,
amarti è amare nella tua memoria
anche l'acqua turbata che ti specchia.*

Copanello, luglio '70.

A ANNA, ASPETTANDOLA

*Soli, nel pianto tuo della mattina,
l'erba, il silenzio, il muovere dell'ombra
e gli steli del vento. Il tuo sollievo
è di vederti calma nell'attesa
ch'io giunga da lontano, il tuo riposo
è la speranza d'incontrarsi a sera
per caso in un inverno...
Lasciarti per sparire,*

*per essere il tuo cielo dove guardi
senza rimorsi, avere il tuo rimpianto,
la tua memoria, le tue mani vuote?*

*Il cielo s'accompagna con la mano
della distanza che ci fa vicini
e l'aspettare è nel vederti accanto
in lacrime, ridente già nel pianto
per avermi smarrito.*

Casina Valadier, giugno '70.

TRE VARIAZIONI PER UN INFINITO

I

*Forse la tua dolcezza è nel patire.
La brinata t'agghinda le ghirlande
dell'ottobre che scende verso i morti.
Le tue tristi domande, l'accanire
le mani sull'assillo dei miei torti.
È nevicata questa grigia bruma
di soffi, d'apparenze già svanite.
Amore, che silenzio ti consuma
e quale approdo di paure ignote.
La tua musica, sempre, è questa lite
segreta, impenetrabile, di note.*

2

*Forse la tua dolcezza è nel mentire.
E se fosse? Se avessi tu parole
di letizia per credere nel sole
che t'illumina uscendo? Per morire*

*di verità ci basta la caduta,
ma, a sorgere, a risorgere dal passo
che ci precede e che ci annuncia, muta
la pelle del letargo, rompe il sasso
lo stagno imputridito. Così sia,
amore, così sia, perché sale
veleggiando tra i crespi il funerale
della povera via:
amore, così sia, perché vale
rapinarla, la gioia, dove sia.*

3

*Forse la tua dolcezza è nell'aprire
le mani, nel congiungerle sul volto
dai polsi delicati, vena a vena
uniti da quel battito, in ascolto
del silenzio che giunge a farti grande.
Forse la tua dolcezza è per le lande
del mare l'occhio che non ha più mira,
ma l'errare straccandosi alla lena
di volo in volo per un volo breve.
Nella ràffica cressa dell'argento,
nel suo largo radioso,
forse la tua dolcezza è lo sgomento,
un'ultima pietà che si fa neve.
Il suo lungo racconto è il tuo riposo.*

Treviso, ottobre '70.

È SOLO IL MODO CHE TI COGLIE IL SONNO

*Basta l'incrinatura della grazia,
e forse è riso, riso irraggiungibile.
È solo il modo che ti coglie il sonno,
il tuo giovane sonno. La tua vita
è la grande stanchezza che ti ottiene
di peso e non ascolta le parole
della veglia amorosa ove s'attarda
il poeta bruciato ad occhi aperti.
A lui sembra d'arrendersi se cede
alle palpebre stanche, trattenere
la vita è il suo volere che ne viva
la morte sino all'ultima parola.
Così d'estate, dentro il grande sole
che brucia, trova la sua vampa azzurra
un rogo di vapori e più del sole
è fiamma il fatuo che ne dà la luce.*

Venezia, giugno '70.

UNA NOTTE

*Questa, delle mie mani, della voce,
tenerezza di me che non ti giunge,
or che sparita porti via l'estate,
è ancora il vento caldo che lasciammo
sulla spiaggia d'Elèa.
Per una vita di silenzio il cuore
trovò parole, gli occhi ebbero il pianto.*

*Ma questa solitudine, la notte
deserta, avara, e l'alba che non giunge
nemmeno a darmi il freddo, questo cuore
impietrito di nuovo, amore, come
morire, come vivere di te?*

Positano, novembre '68.

VEDEMMO L'ALBA

*Vedemmo l'alba sorgere dal capo
nero di Palinuro, sabbia rosa
d'argento inumidita dai piovasci
di quella dolce notte. Il giorno aveva
un alone di polvere raggiante
ai nostri passi.*

*Il sapore del verde nei tuoi denti,
l'ulivo, il dolce miele, la capretta
della tua lingua vivida di rosa.
Era, del lungo esistere, da sempre,
la luce immediata che deflagra
nella zuffa ridente: dirittura
— a correrla d'un grido — l'avvenenza.*

Marina d'Elèa, agosto '68.

NON T'ACCORGI CHE È L'AMORE?

*Avere un figlio dalla bella faccia
e dirgli: « non t'accorgi che è l'amore
questa giornata aperta dalle braccia
con cui ti sdai all'angolo del viale,*

*smanioso di te, di te forbito
come un dolce animale?
Non t'accorgi che è l'amore
il tuo ridere futile, la mano,
la mano aperta per dar via il mondo? ».*

*Io lo guardo così, solo, di sfondo
alla bella giornata ch'è nel mito
delle vetrine flessuose, amore
d'essere a non sapere che cosa ha.*

Roma, giugno '68.

TU POTRESTI APPARIRE

*Tu potresti apparire, non sei morta,
non sei memoria spoglia ai nudi rami
del novembre piovoso. Ancòra porta
la luce del crepuscolo i richiami*

*dell'esser soli e del chiamarci insieme
a distanza dei luoghi che traversa
l'ansia d'averti: ed io non so chi teme
il volo, chi gli dà quest'aria persa*

*d'ali battenti, l'èodo del vano
chiamare ove non giunge più la voce.*

*Tu potresti apparire dal lontano
cielo riflesso dentro questa foce*

*d'acque e di crespi al làscito del vento,
o ghirlanda d'amore, o volo aperto
dal tempo che precipita l'evento
del tuo fulgore.*

O dolce amore disperato e certo.

*Ma questo grigio tenero del verde
che riga già la notte, questo vago
luminoso sconforto che ti perde.
Tu potresti apparire, chiude il lago
del cuore la tua bolla silenziosa
come una morte che s'affonda, rosa
stralciata al vento, crespo che s'incrina.
L'inverno, il freddo, o anima vicina,
volto lontano, amore di parole
taciute e dette, tornerai col sole.*

Salerno, novembre '68.

UNA NOTTE DI NATALE

*Sempre più disperata dentro l'anima,
sempre più sola questa lunga notte,
di memoria in memoria a dirti amore.
Fu per le strade della dolce estate
che non ritorna, ora è città l'inverno,
e straniero a nascondermi nel buio
della mia stanza, gli occhi grandi in volto,
vedo la pioggia che vacilla ai lumi
del vento, l'oro delle porte accese.
Per lo stupore d'essere, la mano
si distingue sul vetro nella mite
chiarezza effusa, ed è destarmi all'alba
delle parole chiedere se esisti,
se vivere di te forse è morire.*

*Amore, dove sei, e dove sono,
dove saremo senza età raggiunti
dalla certezza d'essere all'aperto
il cielo d'una volta?*

*Le verande del mare rifiorite
d'un soffio nella cenere, la calma
dell'ascoltare le parole buone,
comuni, che non sembrano mai dette
e sono qui tra noi, in questa notte
dove ogni voce che mi parla è tua.*

*Di memoria in memoria a dirti amore,
di silenzio in silenzio a dire pioggia
la tristezza del mondo, la paura.*

Salerno, Natale del 1968.

QUESTE SERE DESERTE

*A vivere di me, con me non passi
queste sere deserte, resto solo,
solo col mio silenzio come i sassi.
Così, col mare tra le braccia, il molo*

*ha la sua bianca vela che gli parte,
gli torna, e più non sa se il lungo amore
è l'ansia di proteggerla in disparte
o di perderla dentro il proprio cuore.*

*Ti dò la giovinezza che tu credi
di portarmi ogni volta, per la stretta
del faro salgo a chiedere se vedi
la brace rossa della sigaretta.*

Salerno, gennaio '71.

MI CHIAMI ALLA FINESTRA

*Mi chiami alla finestra, sul canale
della Giudecca è ferma questa strana
tregua che attende l'alba, s'allontana
il ricordo del tempo, quasi tace
il cuore e come sillabe di pace
noi veniamo a morire alle parole
nostre, all'amore che non ha più male
e dolcezza a turbarlo. Verrà il sole,
l'aria dall'aria, un soffio, tramontata
— a dirtelo sparendo — delicata
come la luna...*

Venezia, marzo '71.

LA STANZA

*Questa mia stanza candida di fede,
ad abitarla con eguale fede
più giovane di me, lei sola crede
alla mia nuova storia, tu non vuoi
credere, dici è tutto provvisorio.
Se mi lasci la morte o la speranza
di mutare vagando non sai dire,
né a credere sopporti che tu sia
la presenza invocata.*

*La mia stanza
ha il vuoto che le lasci.
Non le manca la sedia, ma il tuo posto.
Non manca il giradischi, la tua voce
manca e il silenzio dell'averti intorno.*

Mancano gli occhi tuoi più dello specchio.

*I fiori che tu porti, alla memoria
di noi li porti, al vivere gentile
che mi rifiuti e in cui la stanza crede.
Perché, nel dirmi è tutto provvisorio,
non chiedi al vento di rapirci insieme,
di salire alla luna, alle montagne
del pianto eterno?*

Roma, aprile '71.

OLTRAGGIO E RISCATTO INTERPRETAZIONE DELLA "COGNIZIONE DEL DOLORE" DI C. E. GADDA

di

Carlo De Matteis

« Il tuo sorriso è cosa del passato indimenticabile »
Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*

L'approdo al sentimento del mondo che è la cognizione del dolore cui, nell'omonimo romanzo, Carlo Emilio Gadda perviene in euristica simbiosi con l'alter ego Gonzalo Pirobutirro d'Eltino, si manifesta come la risultante composita di fattori di origine interna ed esterna alla coscienza psichica del titolare, campo di fratture traumatiche inconsapevolmente e consapevolmente subite.

In principio, dai fondali persi dalla psiche infantile, l'emergere indistinto di aggrovigliati complessi che si traducono in modi di comportamento repulsivi e asimpatetici verso l'orditura del mondo e le sue rappresentazioni. A livello emotivo la non adesione ai fenomeni si risolve in intollerabile stato di crisi e di sofferenza, che col procedere del tempo acquista lo spessore di un territorio sommerso continuamente riaffiorante in condizione di nevrosi e di angoscia. Si formano così nell'inconscio come gli archetipi di una esistenza psichica che pure nei flussi di una durata temporale indefinita e di una multiforme esperienza vitale, trattiene l'orma di quei primi segni operanti in essa con la forza di una mitologia tirannica e creatrice. Nel paziente menzionato il carattere dominante di quegli archetipi della sensibilità è essenzialmente riconoscibile in un orrore per il disordine del mondo (o per la sua disarmonia), per l'aggressività e l'esorbitanza dei fenomeni non sorretti e frenati da una intelligenza logica giustificatrice della loro funzione e garante della libertà dell'essere umano ⁽¹⁾. Il *Giornale di guerra e di prigionia* ed altri brevi scritti autobiografici o dichiarativi

⁽¹⁾ « La seconda ragione della mia indolenza e prostrazione è un'antica, intrinseca qualità del mio spirito, per cui il pasticcio e il disordine mi annientano. Io non posso fare qualcosa, sia pure leggere un romanzo, se intorno a me non v'è ordine », e ancora: « il disordine è il mio continuo cauchemar e mi causa momenti di rabbia, di disperazione indicibili ». Cfr. C. E. GADDA: *Giornale di guerra e di prigionia*, Torino, 1965, pp. 165 e 195.

della propria umana condizione, primo fra tutti *Una tigre nel parco* della raccolta *Le meraviglie d'Italia* ⁽²⁾, danno testimonianza bastevole a una siffatta diagnosi, non difficile d'altronde, per le qualità acutissime di analista di se stesso dell'autore, che offre deliberatamente le chiavi a penetrare i meandri della propria turbata psiche. Ma le ossessioni e le fobie di Gonzalo e dell'autore non esauriscono la cartella morale di una personalità lucidamente consapevole delle proprie deformazioni e della loro derivazione, sono solo l'antefatto o lo sfondo di una condizione umana che si autorappresenta nell'ipotiposi del « ferito » violato o coartato « dal di fuori, dal caso... dagli altri » ⁽³⁾. E sopravvengono così gli agenti esogeni, estranei alla volontà e alla progettazione dell'uomo, alla ragione e agli istinti: è la necessità cieca degli accadimenti di cui non resta alla coscienza che la registrazione: « D'intorno a me, d'intorno a noi, il mareggiare degli eventi mortiferi: il dolore, il lento strazio degli anni. Il concetto di volere si abolisce, nel lento impossibile. L'oceano della stupidità » ⁽⁴⁾.

Gli eventi mortiferi: la guerra e la perdita del fratello. Il documento dove si registra la svolta decisiva della propria parabola esistenziale è ancora il prezioso *Giornale di guerra e di prigionia* ⁽⁵⁾, mitologica preistoria il cui valore di conoscenza fornisce l'introduzione indispensabile alla comprensione dello sconvolto e sconosciuto passaggio interiore di Gonzalo. Ogni anomalo e abnorme carattere della sua personalità si raccoglie e si sostanzia in una comprensiva misura umana se rapportato alle manie e alle lacerazioni interne, alle esigenze d'ordine, del giovane ufficiale volontario di guerra: affiorano ivi in drammatiche movenze gli strozzamenti e le deformazioni di uno sviluppo infantile col suo greve bagaglio di idiosincrasie inalterate ⁽⁶⁾. Quel testo è innanzitutto la testimonianza cronachisticamente impotente di una serie di irragionevoli orrori partoriti dalla storia e di una tragica demenza folgorata su una giovane vita e riverberata sullo smarrito cammino di chi a quella era legato. Ai riflessi di questa livida luce emanante da cieli conosciuti e fedelmente trascritti, la figura di Gonzalo rivela i colori e i tratti di una immagine assolutamente ed esemplarmente umana, escludente ogni letteraria sublimazione di toni e di gesti: avanti la proiezione metaforica dei motivi della vicenda verso un piano di universale significazione, sta la bruciante presenza di una carnalità ineludibile plasmata da inobliviabili segni della storia e del fato: « Era

⁽²⁾ C. E. GADDA: *Una tigre nel parco*, in *Le meraviglie d'Italia*, Torino, 1964, pp. 9-16.

⁽³⁾ C. E. GADDA: *Come lavoro*, in *I viaggi la morte*, Milano, 1958, p. II.

⁽⁴⁾ C. E. GADDA: *Come lavoro*, cit., p. 13.

⁽⁵⁾ È stato Seroni per primo, nella ricostruzione filologica della iniziale produzione di Gadda del suo volume monografico, ad attribuire al *Giornale di guerra e di prigionia* una funzione determinante per la comprensione dell'opera successiva (soprattutto della *Cognizione*) dello scrittore milanese, nella rivelazione di una sensibilità e di un atteggiamento di fronte alla società e agli eventi della storia durevolmente plasmati dall'esperienza bellica. Cfr. A. SERONI: *Gadda*, Firenze, 1969, pp. 4-13.

⁽⁶⁾ « Tutte le volte che rivado nel passato, non ci vedo che dolore: le sciagure familiari, i dissapori avuti, (...) l'educazione manchevole, le torture morali patite, le umiliazioni subite, la sensibilità morbosa che ha reso tutto più grave, l'immaginazione catastrofica del futuro, la povertà ». Cfr. GADDA: *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., p. 61; e ancora: « Quella che le cantatrici e i loro aiuti sogliono chiamare la vita è stata per me un'immonda prigionia: la mia giovinezza, secondo il detto del poeta, una tenebrosa tempesta; e quello che sogliono chiamare il bene, è stato il muro del carcere e la bontà della tomba »; GADDA, *Tendo al mio fine*, in *Il Castello di Udine*, Torino, 1961, pp. 13-14.

molto probabile che la guerra lo avesse mutato, e, più, l'annuncio che il fratello non ne tornerebbe »⁽⁷⁾.

I due piani di lettura della biografia di Gonzalo non stanno, si capisce, a mo' di parallele costrette a correre a fianco senza toccarsi, il loro è un rapporto di incastro e d'intersecazione, di reciproco influsso nella costruzione della coscienza dell'interessato: il prodotto è l'ambigua e polimorfa manifestazione di un comportamento mentale che nel rapporto con gli altri e con l'altro da sé offre i segni di una complessa decifrabilità.

La storia di Gonzalo può essere ricondotta alla storia della sua famiglia in cui convergono e da cui si dipartono le ambivalenze di cui s'è detto: il protagonista è vittima e carnefice in una rete di legami familiari che ha come secondo protagonista la madre e come attori non visibili ma presenti il fratello e il padre e persino i lontani avi. Sulla scena i personaggi recitanti si riducono al figlio sopravvissuto e alla madre — spenti gli altri nelle spire del tempo — la relazione dei quali costituisce il viluppo tematico serpeggiante per tutto il corso della vicenda con più inquietante e atroce ambiguità. Il dialogo tra madre e figlio traduce l'eco di irreparabili eventi trascorsi, le sue battute sono informate dello stampo di un groviglio di cause stratificate nella memoria e periodicamente emergenti a modellare intenzioni e significati. L'incomprensione tra i due è il dato di più ingannevole apparenza celante la verità di una totale assoluta conoscenza reciproca che proprio in quanto tale allontana i due in certi momenti di dolorosa verità e li pone in irriducibile contrasto, al di là dei legami di sangue, in una solitudine metaffettiva e irriscattabile. « Lo strazio della miserevole biografia » (p. 134) di Gonzalo racchiude i grumi di una sequela di patite esperienze accumulate nel corso di un'infanzia malata⁽⁸⁾ governata dalle regole e dai pregiudizi di una buona famiglia borghese. « La demenza dei tutori aveva straziato il bimbo » (p. 131); « non mai un frutto né un dolce, dacché il marchese padre era preoccupatissimo di ogni possibile indigestione del figlio » (p. 274); « guai se il bimbo avesse smarrito il turacciolo. Ore di angoscia, incerti giorni tristi per il recupero del turacciolo » (p. 247); « con la maglia rattoppata... i geloni ai diti... i piedi bagnati nelle scarpe... i castighi! perché i diti gelati non potevano stringere la penna... col mal di gola sul Fedro... con sei gradi di amor paterno addosso... e un fumo da far inverdire le meningi » (p. 125): queste ed altre le immagini incancellabili di un'infanzia avvelenata e mortificata dal bisogno di conforti materiali manchevoli per la totale dedizione dell'economia familiare alla realizzazione dell'Idea-villa: « La madre, viceversa, fin da quando i muratori ci accudivano nel '99, aveva incorporato in sé, subito,— avvampante splendore di giovinezza — il trionfo serpentesco della "sua" »

(7) C. E. GADDA: *La cognizione del dolore*, Torino, 1970, p. 188. Le citazioni che seguiranno del romanzo avranno l'indicazione della pagina nel corpo del testo.

(8) « Veramente le prove sostenute nella mia infanzia sono state tali per circostanze famigliari, da scuotere qualunque sistema nervoso: figuriamoci il mio, il mio di me, che avevo paura di salutar per la via un mio compagno o la mia maestra, che immelanconivo o impaurivo all'avvicinarsi della sera ». Cfr. C. E. GADDA: *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., p. 234.

villa sopra le rivali keltikesi che non credevano alla possibilità di una villa: degli spelacchiatissimi Pirobutirro (...). Questo le era bastato, durante quarant'anni, a scongiurare la disperazione, ad acculare al di là di ogni strazio e d'ogni miseria, d'ogni sdrucita maglia de' suoi bimbi, d'ogni scampanio, d'ogni gloria, d'ogni tenca, lo sporco sogghigno della morte » (p. 183); al mantenimento del prestigio sociale, bisognoso di ricorrenti spese: l'obolo per l'acquisto delle campane, l'assunzione di una numerosa servitù. Nella enumerazione mentale del figlio delle assurde dissipazioni familiari, « gli parve impossibile che le cariche narcissiche dei suoi generanti si fossero risolte nelle butirro, nei José, nel campanile di Lukones, quando avevano due creature... » (p. 248).

Oltre però i registrabili dati esterni, combinati dall'incoscienza dei consanguinei che avevano bruttato gli anni dell'infanzia, pullula la sorgente misteriosa cui si alimenta il comportamento antagonistico di Gonzalo verso la madre: « Il suo rancore veniva da una lontananza più tetra, come se fra lui e la madre ci fosse qualcosa di irreparabile, di più atroce d'ogni guerra: e d'ogni spaventosa morte » (p. 189); « questa perturbazione dolorosa, più forte d'ogni istanza moderatrice del volere, pareva riuscire alle occasioni e ai prestiti di una zona profonda, inespiabile di celate verità: da uno strazio senza confessione.

« Era il male oscuro di cui le storie e le leggi e le universe discipline delle gran cattedre persistono a dover ignorare la causa, i modi; e lo si porta dentro di sé per tutto il fulgurato scoscendere d'una vita, più greve ogni giorno, immedicato. Forse il male invisibile... » (p. 187). Questa forza malefica, invisibile e oscura, è il muro d'ombra che s'erge fra i due a negare la comunione delle anime, l'adempimento, nel figlio, del naturale precetto di gratitudine, « quasi che una rancura segreta gli vietasse di conoscere la tenerezza più vera di tutte le cose, il materno soccorso » (p. 204).

Possiamo tentare di comprendere in modo più rassicurante il comportamento di Gonzalo risalendo alle radici dei suoi impulsi nevrotici attraverso gli strumenti di interpretazione che offre un fondamentale testo di psicanalisi post-freudiana, quello della Klein e della Riviere, dal titolo *Amore, odio e riparazione*. Sulle tracce della sintomatologia di taluni processi mentali traduentisi in determinate forme di reazione nei confronti del mondo, data dalle due studiose, è possibile ricondurre l'atteggiamento di Gonzalo di fronte alla madre, all'azione degli impulsi di distruzione e di disintegrazione che agiscono entro di noi e che in individui particolarmente insoddisfatti del proprio destino e delle proprie condizioni, si traducono in una serie di manifestazioni psichiche, ossia misure di sicurezza, collegate fra di loro, che si scaricano proprio sulla persona che più si ama e da cui si dipende. L'aggressività è la prima di tali forme di reazione ⁽⁹⁾: in Gonzalo essa si riversa contro la madre indirettamente attraverso lo schianto del ritratto paterno e attraverso quelle azioni potenziali che sono le sue fantisticherie furenti: l'impiccagione del violinista goloso e sco-

⁽⁹⁾ Cft. M. KLEIN-J. RIVIERE: *Amore, odio e riparazione*, Roma, 1969, pp. 10-16. (La prima edizione del testo è del 1936).

stumato, la sventagliata di mitraglia sui profanatori della propria casa; ma si manifesta anche direttamente per « vituperi osceni », bestemmie, accuse, « efferrate minacce », come: « se ti trovo ancora una volta nel braco dei maiali scannerò te e loro » (p. 253). All'aggressione è connesso l'espedito della proiezione, identificabile in modo fondamentale nella esperienza comune dell'atteggiamento umano verso la morte: « Noi, più di ogni altra cosa, temiamo le forze distruttive che operano dentro di noi contro noi stessi. La morte rappresenta la massima manifestazione di aggressività che si possa concepire e la propria morte, ovviamente, rappresenta il culmine delle forze distruttive e intrinseche che operano dentro noi stessi (...). Il primo passo per rassicurare l'io contro i pericoli che lo minacciano dall'interno, dunque, è reso possibile dalla proiezione » ⁽¹⁰⁾. Tutta la speculazione di Gonzalo può essere inconsciamente ricondotta a una « meditatio mortis », se pur questa affiori solo rapsodicamente in talune immagini di altissima astrazione polemica. La traslazione proiettiva è comunque fenomeno abbastanza identificabile nel rapporto madre-figlio, nel trasferire su questa vendicativamente impulsi di ira e di odio, come fa sovente Gonzalo. Il suo rapporto con la madre però riceve maggior luce dalla constatazione che il distacco dalla madre-nutrito ha provocato nella sua psiche sensibile una lacerazione traumatica non rimarginata; tale situazione può essere generalizzata in questa affermazione del nostro testo guida: « Allora si verifica in modo troppo rapido e accentuato un disperato rifiuto, un ritiro dalla madre, e insieme una svalutazione profonda e basilare di tutte le cose più amate e desiderate » ⁽¹¹⁾; ma la situazione di Gonzalo può essere meglio precisata come segue: « nell'avaro e nel recluso, tuttavia, vediamo che una insoddisfazione nei riguardi della fonte della vita ha quasi avvelenato la vita stessa dato che si ritirano da essa; e la loro delusione vendicativa spesso si sfoga negli scarsi ma inevitabili rapporti col resto del mondo » ⁽¹²⁾. È nella delusione vendicativa che trovano ancora collocazione gli impulsi di invidia, di gelosia e di avidità, rintracciabili con evidenza nell'atteggiamento di Gonzalo di fronte al ragazzo che va a lezione di francese dalla madre, di fronte al violinista (« dubitò che persino la mamma, sua madre! dovesse averlo in dispregio: ricordò certe attenzioni ch'ella aveva prodigato alla gente veramente stimabile, come per esempio al violinista ») (p. 138), di fronte ai maleodoranti peones che carpiscono lacrime e compassione alla stessa: sono i sentimenti cioè di chi vede irragionevolmente dissipato un patrimonio prezioso d'affetto, di cui si ha ancora tanto bisogno e di cui si potrebbero ancora medicare le ferite della vita, a beneficio dell'altrui indegnità. La constatazione di una possibile privazione del bene desiderato provoca in Gonzalo lo scatenamento di una reazione interna di intensità paranoide; anche qui ci assiste la diagnosi sinora seguita: « Il geloso sente sempre di essere stato deru-

⁽¹⁰⁾ M. KLEIN-J. RIVIERE: *op. cit.*, pp. 17-18.

⁽¹¹⁾ M. KLEIN-J. RIVIERE: *op. cit.*, pp. 23.

⁽¹²⁾ M. KLEIN-J. RIVIERE: *op. cit.*, p. 23.

bato della persona amata. Il sentimento di essere stato derubato ⁽¹³⁾, però, diventa un sentimento paranoide solo se vi sono una disperazione e un dubbio così profondi e radicali sulla propria facoltà e sulle proprie capacità di amore e di bontà da sentirsi all'interno completamente alla mercé del male, senza avere i mezzi da contrapporsi ad esso. Per fortuna la maggior parte di noi raramente sperimenta questo sentimento, tranne, forse, quando abbia subito delle perdite reali e importanti, come la morte di persone care. Questo sentimento inconscio di una nostra totale indegnità (per non aver fatto di più per la persona amata) fa parte dell'esperienza dolorosa ⁽¹⁴⁾. È questo il caso della nostra vittima il cui comportamento verso la madre, la cui visione del mondo, recano il marchio indelebile di un evento lontano, irreparabile e ingiustificabile, la catastrofe d'una esistenza irriferribile ad alcuna ragione giustificatrice, soltanto assurda nella sua gratuita verità.

Alla fine il « disperato rifiuto » del figlio e la « svalutazione » dell'oggetto amato sboccano, dopo l'ennesima patita esperienza dello scempio dell'affetto materno, nell'abbandono della casa, nello scatto finale del meccanismo inconscio di cauterizzazione dei propri desideri minacciati; il gesto di Gonzalo è perciò dopo tutto un tentativo estremo di salvezza delle ragioni esistenziali e un atto riparatorio assoluto: « La fuga essenzialmente e invariabilmente è un dispositivo di sicurezza; e noi dobbiamo considerare che cosa si è salvato col rifiuto. Fondamentalmente si salva la vita, perché queste persone si sentono, ed effettivamente sono, minacciate da tutte le parti; ma soprattutto cercano di salvare il loro piacere (...). Fuggendo da una cosa buona, che è diventata ai nostri occhi più o meno cattiva, noi, nella nostra mente, stiamo preservando una visione della bontà che eravamo sul punto di perdere, perché trovandola altrove ci sembra, per così dire, di risuscitarla in un altro luogo. Noi tentiamo di fare una " riparazione " immaginaria proclamando altrove la bontà intatta » ⁽¹⁵⁾.

In rapporto alla tragedia familiare cui sopra s'è fatto cenno, il dissidio di Gonzalo con la madre si acuisce e si sostanzia di ulteriori ragioni per la supposta assenza d'intimità e di raccoglimenti da parte di lei dopo la sciagura, per la esibizione indegna di una pena, che avrebbe dovuto essere segreta nella sua inaccessibile solitudine, di fronte alla folla sconcia, ricattatrice e piagnucolante, del servitorume sostante nella propria casa: « Dentro casa, ora. Popolo e pulci di cui si commuoveva la mamma, dopo che il suo figlio minore, nei lontanissimi anni, aveva guardato gli accorsi (...). Nella sala dove lui e sua madre dovevano entrare e resistere; e attendere. Le loro anime, dovevano, sole, aspettare il ritorno di un

⁽¹³⁾ Il timore di Gonzalo d'una sottrazione dell'affetto materno si accresce ancora per l'eventualità di un furto, questa volta reale, che la madre può subire; si tratta, è chiaro, di una traslazione inconsapevole rientrante nella sindrome di cui sopra: « I ladri erano alla sua angoscia, il simbolo di una offesa che potesse venir recata alla mamma, o, più precisamente, di un mancato aiuto alla indigente solitudine di lei » (p. 144). D'altro canto la stessa angoscia non è, freudianamente, la reazione dell'io di fronte al pericolo della perdita dell'oggetto amato? Cfr. S. FREUD: *Inibizione sintomo e angoscia*, Torino, 1961.

⁽¹⁴⁾ M. KLEIN-J. RIVIERE: *op. cit.*, p. 32.

⁽¹⁵⁾ M. KLEIN-J. RIVIERE: *op. cit.*, p. 26.

qualcheduno, negli anni... di qualcheduno che non aveva potuto finire... finire gli studi... (...). Nella casa, il figlio, avrebbe voluta custodita la gelosa riservatezza dei loro due cuori soli. L'ira lo prese. Ma la constatazione sconcia lo vinse: si sentì mortificato, stanco» (p. 242).

È ancora il *Giornale di guerra e di prigionia* a offrire i primi segni dello scontento filiale per il comportamento materno che segue la disgrazia familiare: « Litigai con la mamma anche per le lettere di Enrico, per le sue memorie, che io vorrei elencare, notare, raccogliere in un unico luogo: e le chiesi anche le sue; quelle che Enrico scrisse a lei: (quanto mi ama e quanta fiducia ha in me). Mi disse delle parole senza senso, come il solito, e basta » (16). Questo testo testimonia altresì d'altre concause che contribuiscono all'insorgere del rancore nel reduce: l'ostinazione della madre « che non vuol saperne di vendere la casa di Longone e di liquidare l'appartamento qui, mentre noi versiamo in tali ristrettezze » (17), che è una ripresa del motivo dei bisogni infantili ignorati dai fantasmi di possesso familiari che finisce col separare sempre più i due in una incomprensione senza scampo: « Con la caparbieta dei maniaci ella non ne vuol sentire; ogni accenno, ogni insistenza finisce in una scenata » (18). Questo ed altri motivi conducono il reduce ad un tragico sfogo in cui egli grida i suoi sentimenti di amore-odio insolubilmente avvinghiati: « Tutto ciò è motivo per me di rabbia, di dolori terribili, di crisi mute ma spaventose, di maledizioni e bestemmie di cui poi mi vergogno. Tanti motivi di riconoscenza, oltre l'innato amore, ho verso la mamma, tanti, tanti! E questi fatti mi avvelenano questo amore, che è ciò che mi è rimasto sulla terra: mi spingono a maledire i miei genitori e il giorno in cui sono nato. (...). Seguono prostrazioni e inebetimento e disperazione. Questa è per me la famiglia » (19). In questo passo spietato e umano affiorano esemplarmente i filamenti di quell'oscuro e dolente viluppo di istinti e passioni contraddittori e ambivalenti di cui si alimenta la psiche del giovane reduce nei suoi rapporti con la madre e che coinvolgono anche le proprie ragioni esistenziali in una atra totale negazione che non conosce misura.

Il brano citato ci aiuta a sondare meglio il territorio psichico del soggetto in esame e ad ultimare una ricognizione per tanti aspetti faticosa e problematica, attraverso l'uso di taluni noti concetti e di talune descrizioni di processi psichici freudiani che ci portano ad integrare l'atteggiamento di Gonzalo di fronte agli oggetti della propria esperienza, limitata sin qui alla famiglia. Non disdice a Gonzalo la definizione che il suo autore dà di se stesso in una importante pagina di autobiografia letteraria, come di un « dissociato noetico » (20): alla manifestazione di un processo dissociativo va ricondotta quella determinante malattia psichica che è la nevrosi con cui vanno evidentemente qualificate le alterazioni

(16) C. E. GADDA: *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., p. 375.

(17) C. E. GADDA: *op. cit.*, p. 377.

(18) C. E. GADDA: *op. cit.*, p. 377.

(19) C. E. GADDA: *op. cit.*, p. 365.

(20) C. E. GADDA: *Come lavoro*, in *I viaggi la morte*, cit., p. 13.

emotive dell'hidalgo. Secondo una nota definizione freudiana, che qui giova ripetere per comodità comparativa, la nevrosi costituisce « l'esito di un conflitto fra l'io e l'Es, conflitto in cui l'io s'è impegnato perché — come risulta quando si approfondisce l'analisi — non può rinunciare alla propria subordinazione al mondo esterno reale. L'opposizione si produce fra il mondo esterno e l'Es, e perché l'io, fedele in ciò alla propria intima essenza, prendendo partito per il mondo esterno, entra in conflitto col proprio Es » ⁽²¹⁾: « restrizioni, sintomi e formazioni reattive » ⁽²²⁾ le conseguenze più evidenti di tale conflitto, che tradotte nella descrizione profana di atteggiamenti psichici, si riconoscono in una sorta di disgusto e di contrazione di fronte al reale, di disarmonia interna, di debolezza della volontà e simili; di essi non è difficile ravvisare la presenza nella persona di Gonzalo, per esempio nelle frequenti dichiarazioni, soprattutto al medico, di stanchezza e di prostrazione, nella convinzione d'essere malato, nell'inazione. Nelle « dilaganti ombre della nevrosi » (p. 205) è parimenti l'origine dell'instabilità e dell'exasperazione emotiva di Gonzalo, del suo « essere a diagramma pendolare con elongazione spinta, fatto d'un alternarsi d'umori contrari, d'un succedersi di stati d'animo opposti, ora saturnino ora dionisiaco ora eleusino, ora coribantico » (p. 143).

La caratterizzazione della nevrosi di Gonzalo va completata attraverso la descrizione dell'irrisolto rapporto che si instaura nella vita psichica del nevrotico fra Super-io e io; dice Freud: « Il Super-io è il latore di quel fenomeno che chiamiamo coscienza. È molto importante per la salute psichica che il Super-io si sia sviluppato normalmente, che sia cioè sufficientemente spersonalizzato. È precisamente questo che non si dà nel caso del nevrotico, il cui complesso edipico non ha subita la dovuta trasformazione. Il Super-io affronta ancora il proprio io come il padre severo affronta il figlio, e la sua moralità si dispiega in maniera primitiva, nel senso che l'io si fa punire dal Super-io. Il nevrotico deve comportarsi come se lo dominasse un senso di colpa che ha bisogno della malattia come punizione » ⁽²³⁾. L'anormale sviluppo del Super-io dovuto al mancato affrancamento dal complesso edipico è la radice nascosta e lontana dei sentimenti di colpa, di usurpazione, di severità in Gonzalo: « Ingredienti dell'ira in quell'animo la severità e l'inettitudine » (p. 145); « una figurazione di colpa, di inadempienza, nel suo contegno » (p. 110); è all'origine delle crisi depressive e autodenigratorie: « Consentì ad aggiudicarsi un ritardo nello sviluppo, una sensibilità morbosa, abnorme: decise di essere stato un ragazzo malato e di essere un deficiente » (p. 250); è all'origine del terribile sogno col suo carico di rimorso e di rimpianto. In questo vasto quadro diagnostico si colloca anche quella particolare forma di affezione dell'animo che è la malinconia, di cui Gonzalo sembra portare i segni persino sul volto, « quasi un desiderio di bimbo che si fosse poi tramutato nel muso d'una malinconica bestia » (p. 102);

⁽²¹⁾ S. FREUD: *Die Frage der Laienanalyse*, in *La mia vita e la psicanalisi*, Milano, 1956, p. 155.

⁽²²⁾ S. FREUD: *op. cit.*, p. 155.

⁽²³⁾ S. FREUD: *op. cit.*, pp. 187-188.

in essa è l'umore saturnino di sopra, che occupa lo spirito dell'hidalgo (figura malinconica), allorquando non è alterato dall'ira, la gran parte del proprio tempo psichico, legato al ricordo del fratello soprattutto, in una condizione d'animo confinante col lutto.

Ma il quadro diagnostico del paziente Gonzalo si avvarrebbe di una sindrome gravemente limitativa e lacunosa se dovesse esaurirsi e appagarsi delle analisi ipotetiche sopra fatte, riconducibili tutte sostanzialmente a ragioni autobiografiche sotterranee e palesi, diminutive e offensive delle sue facoltà raziocinanti e elaboratrici dei dati informi dell'esperienza: esiste cioè una capacità speculativa e sceveratrice, nel lettore di Platone, che giunge sino alla delineazione di una gnoseologia e di un'etica rigorosamente perseguite ⁽²⁴⁾, e anch'esse strade che conducono alla cognizione del dolore. È l'autore medesimo che nell'introduzione-premessa al romanzo indica questa seconda strada al lettore: « Non si tratta perciò di leggere negli strati o nei noccioli grotteschi dell'impasto cognizione una deliberata elettività ghiandolare umorale di chi scrive (des Verfassers) ma di leggersi una lettura consapevole (da parte sua) della scemenza del mondo o della bamboccesca inanità della cosiddetta storia » (p. 34). La lettura consapevole e perciò selezionatrice della realtà muove lo scrittore al primo sostanziale giudizio discriminatore: « La sceverazione degli accadimenti del mondo, e della società in parvenze o simboli spettacolari, mufte della storia biologica e della relativa componente estetica, e in movenze e sentimenti profondi, veridici, della realtà spirituale, questa cernita è metodo caratterizzante la rappresentazione che l'autore ama dare della società » (p. 32); giudizio che si completa con quello sulle facoltà intellettive di Gonzalo, sulla sua « ragione ordinatrice di fatti necessari (che non fossero cioè parvenze) ossia sostituti menzogneri del Pragma » (p. 206). Si delinea pertanto nell'ambito della sfera gnoseologica di Gonzalo e del suo autore una diade di categorie contrapposte e definite, la cui origine risale comunque già alla speculazione presocratica nella serie di attributi con cui venivano coniugati i concetti di noumeno e di fenomeno: da un lato cioè verità, essenza, necessità, dall'altro menzogna, non essere, possibilità e così via ⁽²⁵⁾. L'attenzione di Gonzalo, si spiega, è

⁽²⁴⁾ Per le strutture scientifiche e filosofiche dell'opera gaddiana rimandiamo al recente testo di G. C. ROSCIONI: *La disarmonia prestabilita*, Torino, 1969. Questo saggio, uno dei più belli e raffinati che si siano letti in Italia negli ultimi anni, e cui questo scritto molto deve (come gli dovrà chiunque vorrà in futuro occuparsi dello scrittore milanese) giovandosi della consultazione da parte del suo autore degli inediti di Gadda, la gran parte scritti di meditazione e riflessioni filosofiche, offre una ricostruzione puntuale e convincente di una gnoseologia e di un'etica gaddiane che sono il presupposto indispensabile per la comprensione della sua opera letteraria.

⁽²⁵⁾ L'irriducibile dissidio fra questi due mondi è stato particolarmente avvertito in modo consapevolmente drammatico da Parmenide. Nella duplice determinazione della sua concezione della realtà, l'Essere è e il non-essere non è, « dall'apparenza sterilmente dottrinarìa », afferma il Rensi, « è condensato, racchiuso, nascosto, un terribile grido d'angoscia, un ansioso gemito d'orrore, un tentativo spasmodico di uscire dall'angoscia e dall'orrore. Appunto l'angoscia e l'orrore per l'assurdo del mondo (...). Mondo il quale muta di continuo... mondo quindi che non si può capire, cioè che è illogico e assurdo... Questo mondo manca dunque in verità di Essere... Pensiero terribile che fa mancare il respiro... Ah, non può essere così, non deve essere così. L'Essere ci deve essere. L'Essere c'è. L'Essere è... Ma il mondo in cui viviamo è appunto eterno Divenire e Non-essere. Dunque l'Essere che ci deve pur essere è siffatto Essere totalmente diverso

rivolta alla individuazione e alla condanna delle manifestazioni del fenomeno a livello storico, sociale, psicologico, morale, biologico, proprio in ciò che la loro natura ha di deformato, di imperfetto, di parziale, di connotato alla dolorosa e disordinata vicenda esistenziale ⁽²⁶⁾. Assistiamo quindi, una volta delimitato il campo della realtà conoscibile ai principi di totalità e di individuazione, all'attribuzione del primo delle qualità positive di perfezione, assolutezza, immobilità, al secondo di ogni connotato di negatività nella sua relatività, mutabilità, difettosità. Nella significativa premessa sopra citata l'autore definisce « barocca », coniugandola con « grottesca », la realtà, cioè il complesso degli eventi che si svolgono fuori del pensiero: « Il barocco e il grottesco albergano già nelle cose, nelle singole trovate di una fenomenologia a noi esterna (...): grottesco e barocco non ascrivibili a una premeditata volontà o tendenza espressiva dell'autore, ma legati alla natura e alla storia »; da questa premessa consegue che « barocco è il mondo e il G. ne ha percepito e ritratto la barocaggine » (p. 32) ⁽²⁷⁾. Ora il barocco (anche nel suo significato storiografico) non è altro se non la rottura d'un equilibrio, l'alterazione di uno stato di stabilità e di armonia per lo sganciamento e il prevalere di forze particolari che acquistano valore e significato autonomi dal tutto, concentrando su di sé l'attenzione che spettava prima ad esso. Barocco è dunque decomposizione, frattura, caos, assenza di accordo col tutto, che per l'equazione barocco-mondo si identificano con questo, generando negli uomini come Gonzalo, bisognosi di assoluto e di riconciliazione, angoscia, nausea, sofferenza, spirito di rivolta: « Gonzalo è insofferente della imbecillagine generale del mondo (...) vive angustiato del comune destino e della comune sofferenza » (p. 37) ⁽²⁸⁾. Ogni manifestazione dello spazio e del tempo,

dal nostro mondo ». Cfr. G. RENSI: *Frammenti d'una filosofia dell'errore e del dolore, del male e della morte*, Modena, 1937, pp. 16-22. In una prima redazione riportata dal Roscioni di un passo del romanzo che sarà commentato più sotto, viene fatto esplicito riferimento a Parmenide attraverso una suggestiva immagine: « Ogni prassi è un'immagine e non perverte dell'immutabile se non quanto la considerazione d'una faccia può pervertire del poliedro. Ma questo splendore parmenideo, questa persistenza, questo essere è l'oceano »; cfr. G. C. ROSCIONI: *op. cit.*, p. 112. Inoltre di Gonzalo, lettore di Platone, è detto ad un certo punto del romanzo che stava leggendo il Parmenide. Evidentemente a Gonzalo la problematica di Parmenide doveva essere ben presente.

⁽²⁶⁾ Cfr. in A. ROSTAGNI: *Il verbo di Pitagora*, Torino, 1924, pp. 195-205, l'origine di questi concetti in Pitagora e nel poema di Empedocle su Pitagora.

⁽²⁷⁾ Coerentemente, la barocaggine del mondo è resa dallo scrittore attraverso una rappresentazione barocca, uno stile cioè composito, figurato e realistico a un tempo, deliberatamente sconvolto e polidimensionale, nella tensione d'una scrittura che sia atto conoscitivo, cioè Logos, e mimesi del groviglio del mondo. « In circostanze, in ambianza elementare, lo spirito dello scrittore può manifestarsi come elementare purezza, affidarsi, per il suo lavoro, ad ogni vergine segno. In ambianza bugiarda, in circostanza corrotta, lo spirito dello scrittore è preso da un'angoscia, da un'unica: col suo segno, duro segno, reagire, alla sciocaggine. La falsità frusta o melensa d'alcuni ideogrammi regolamentari mi astringe a tentar d'iscriverne altri sulle pareti dello speco, più adeguati a conoscenza; tali almeno, che non appaiano menzogna in sul nascere (...). Da ciò discende, altresì, quello che mi viene imputato a difetto, con gentilezza che d'altronde supera, molto caritatevolmente, i miei troppi demeriti: il barocco »: in questa dichiarazione di poetica dell'autore è chiaramente riconosciuta l'origine deformante e perciò barocca della propria scrittura, di fronte all'impurità del reale. Cfr. C. E. GADDA: *Come lavoro*, in *I viaggi la morte*, cit., pp. 17-18.

⁽²⁸⁾ Ma non è la stessa figura dell'hidalgo nella sua più alta rappresentazione, quella di Don Chisciotte, una figura barocca? Non è l'incarnarsi d'una coscienza che ha preso atto del venir meno d'un ordine divino

cioè ogni manifestazione barocca, attuazione del principio difettivo dell'individuazione, è sottoposta dall'hidalgo a serrati attacchi demolitori e a una « programmata derisione » (p. 32). La storia, in quanto operazione degli individui (barocchi anch'essi come l'omiciatolo Nabulione) è solo « una farsa da commedianti nati cretini e diplomati somari » (p. 34); la personalità individuale nella sua consapevole organizzazione, l'io, è oggetto di una schernitrice demolizione, tendente a palesarne il carattere di pretenziosa inconsistenza, di labile determinazione, di parcellizzazione egoistica di una infinita indifferenziata sostanza ⁽²⁹⁾ che si frantuma deturpandosi nella molteplicità sconcia dei singoli: « L'io, l'io... (...). Il più lurido di tutti i pronomi! (...). I pronomi! sono i pidocchi del pensiero... (...). Io, tu... quando l'immensità si coagula, quando la verità si aggrinza in una palandrana... da deputato a congresso... io, tu... in una turchia e rattappata persona, quando la giusta ira si appesantisce in una pancia (...) quando l'essere si parzializza, in un sacco, in una lercia trippa (...) quando succede questo bel fatto... allora... è allora che l'io si determina... » (pp. 123-126). L'aggressione all'io non presuppone solo un rigorismo consequenziale di natura speculativa, e altresì dettata dal moralistico bisogno di snidare il vizio e il male ovunque essi si nascondano, giacché la vita è differenziazione di infinite situazioni che si affermano « in una permanenza caparbia e malvagia del particolare e del singolo, in una riluttanza a smarrirsi verso il buio indistinto » ⁽³⁰⁾.

Niente eguaglia comunque la violenza polemica di cui Gonzalo qualifica l'apparizione e l'attuazione dei fenomeni naturali: si evidenzia nel solitario ingegnere una invincibile nausea per il pieno osceno del mondo e per le capacità offensive delle sue manifestazioni dissennate, per « la turpitudine dei segni » (p. 237), per « la pluralità sconcia » (p. 192). Il brulichio degli oggetti che s'affermano con la loro forza tentacolare e con la loro irrefrenabile invadenza, sono una intollerabile provocazione per la sua natura di nevrotico e per il suo apparato sensorio degradato a registrare un « campo oltraggioso di non forme », « caravanserraglio d'impedimenti d'ogni maniera » « nel cerchio doloroso della appercezione » (p. 113). Sarà la sveglia improvvisamente impazzita che lacera il raccoglimento meditativo dell'hidalgo o la penna che bratta d'inchiostro la pagina bianca al momento di scrivervi; sarà il fetore animalesco che occupa la casa durante i ricevimenti materni per il turbamento della vista e dell'olfatto; sarà la presenza delle mosche alitanti su tutto (« altra tra le più puttane troie scrofe merdose porche ladre e boie forme del creato ») ⁽³¹⁾; sarà

nel mondo e ne patisce gli squilibri e le deformazioni? Don Chisciotte non è preso come Gonzalo da una sacrosanta furia di fronte alle manifestazioni dell'errore e del male e le aggressioni ad essi non sono intenzionalmente un atto riparatorio per il ristabilimento della verità?

⁽²⁹⁾ Cfr. C. E. GADDA: *L'Adalgisa*, Torino, 1963, p. 281: « I modi sono determinazioni (limitazioni: negazioni parziali, e però momenti individui e probabilmente " esseri " particolari e fenomeni singoli) degli attributi (due: estensione, pensiero) della unica sostanza ».

⁽³⁰⁾ C. E. GADDA: *Le belle lettere e i contributi, espressivi delle tecniche*, in *I viaggi la morte*, cit., p. 91. Cfr. G. C. ROSCIONI: *op. cit.*, p. 111: « È una quasi kierkegaardiana scelta del male, perché il male e il particolare coincidono ».

⁽³¹⁾ C. E. GADDA: *Giornale di guerra e di prigionia*, cit. p. 162.

il dimenarsi osceno e violentatore delle campane che « tolgono la pace ai vivi e ai morti... vietano di leggere e di scrivere... financo i Vangeli fanno buttar via » (p. 125); saranno infine, nel ricordo, le sensazioni infantili del « fetore della ricreazione », delle « lunghe processioni verso gli orinatori intasati, in ordine, a due a due » (p. 241). A queste manifestazioni di rumorosa violenza della realtà, l'hidalgo cerca disperatamente di sottrarsi con le uniche forme di difesa che gli sono consentite, il silenzio e la solitudine, di cui egli si fascia per lenire le ferite della propria anima, poiché « il suo male richiede un silenzio tecnico e una solitudine tecnica » (p. 37) secondo le parole del suo autore. Anche il dipanarsi del tempo, per concludere, è oggetto dello stesso rifiuto e dello stesso sovrano dispregio in quella che è la sua misura terrena, illusoria e transitoria, cui gli umani affidano vani segni e in cui menzognere verità si inseguono ad appagare i loro fantasmi di certezza: « Un rutto enorme, inutilità gli parvero gli anni, dopo le scempiaggini di cui s'erano infarciti i suoi maggiori » (p. 246); « tutto del tempo gli diveniva stanchezza, stupidità » (p. 113).

Ma d'ogni immagine e prassi, d'ogni falsa apparenza fa giustizia l'hidalgo alla fine in una negazione totale fondatrice di dolorose verità: « La sua segreta perplessità e l'orgoglio segreto affioravano dentro la trama degli atti in una negazione di parvenze non valide. Le figurazioni non valide erano da negare e da respingere come specie falsa di denaro (...). Cogliere il bacio bugiardo della Parvenza, coricarsi con lei sullo strame, respirare il suo fiato, bere giù dentro l'anima il suo rutto e il suo lezzo di meretrice. O invece attuffarla nella rancura e nello spregio come in una pozza di scrementi, negare, negare, chi sia Signore e Principe nel giardino della propria anima. Chiuse torri si levano contro il vento. Ma l'andare nella rancura è sterile passo, negare vane immagini, le più volte, significa negare se medesimo. Rivendicare la facoltà santa del giudizio, a certi momenti, è lacerare la possibilità: come si lacera un foglio inturpato leggendovi scritte di bugie.

« Lo hidalgo, forse, era a negare se stesso: rivendicando a sé le ragioni del dolore, la conoscenza e la verità del dolore, nulla rimaneva alla possibilità. Tutto andava esaurito dalla rapina del dolore. Lo scherno solo dei disegni e delle parvenze era salvo, quasi maschera tragica sulla metope del teatro » (pp. 203-204). Se il sensibile è Parvenza e questa solo sporca menzogna, il riscatto e la purificazione possono essere solo nel rifiuto della propria anima del consenso alla vita sino alla negazione delle proprie possibilità esistenziali, se ancora la conoscenza è atto della noumenica ragione: ma conoscenza è verità e verità è dolore. Vivere è perdersi in esso.

La figura della madre, ovvero della Signora, si erge di fronte a quella del figlio come necessaria compresenza, con antinomiche ragioni di esistenza e autonome possibilità di svolgimento, nella realizzazione di una vicenda umana proiettata dai segni di un altissimo destino. La forza della sua presenza sta in una solitudine che non ha bisogno di interlocutori che ne svolgano la chiusa potenza poiché la sua storia è un solo muto colloquio col proprio destino e con la verità delle tenebre. Di qui la sua necessità. Bisogna cioè sottolineare che la figura della madre non vive all'ombra di quella del figlio e non acquista flebile risonanza

solo per effetto delle anomalie di quello, sino a restare schiacciata dalla sua incombente persona, come una lettura psicologicamente quantitativa e erroneamente autobiografica potrebbe far credere. La narrazione infatti non assume soltanto, come sarebbe stato facile, il punto di vista del narratore che si identifica col protagonista (referto sub specie Gonzali): egli, bruciando i colpevoli istinti d'una autorappresentazione che si eroicizzasse nell'elogio per farsi oggetto sublime della pietas del lettore, nella proclamazione dell'unica (la propria) ragione, dal fondo della memoria e della disperata coscienza, a riscatto d'una verità senza ombre, di fronte all'Eterno senza risposte, restituisce alla madre i diritti a ogni possibile difesa⁽³²⁾, la dignità delle proprie umane ragioni. Nel contesto del racconto alla madre è riservato il privilegio d'un secondo punto di vista con la funzione di un piano alternativo di motivazioni che non sono quelle del figlio, per cui la storia narrata acquista i modi di una rappresentazione teatrale, giacché ai due protagonisti in egual misura è lecito motivare il proprio comportamento. Ma c'è di più. Ai due si aggiunge un terzo punto di vista, che è quello degli altri (la servitù, il dottore, gli abitanti del paese) che interferisce con i primi due senza riuscire mai, o solo per equivoco, a combaciare con essi: anche questa terza voce ha toni autentici e autonomi. Assistiamo così ad una vicenda il cui nodo, costituito dal rapporto madre figlio, è oggetto di sovrapposti e antitetici giudizi, il cui ignoto estratto di verità non può raffigurarsi che come un'ideale quarta dimensione che le altre tacite e violente nel segno impotente della inconoscibilità della vita e dei cuori⁽³³⁾. È un'altra conferma dei limiti e dell'opacità del sensibile e dell'attuato che si offre allo spirito in una polidimensionalità e permutabilità di significati, in una rifrangenza accecante di facce molteplici destituite di ogni razionalità e verità.

Crediamo di conoscere le ragioni del figlio: quali sono quelle della madre? Esse si affermano solo nella seconda parte del libro, nella prima sono affidate al giudizio degli altri che ne sono la deformazione. La sua immagine altissima e severa si identifica nella condizione dolorosa di chi ha perduto in guerra un giovane figlio, della cui inobliata presenza si sostiene la sua stanca esistenza illuminata da una continua ricognizione memoriale; e con tale fissità si alimenta lo spezzato legame che nel suo animo « il rapporto madre figlio si era tal-

⁽³²⁾ Cfr. P. CITATI, « Il Menabò 6 », 1963, p. 15: « Gadda descrive le sue manie, i suoi assurdi impeti d'amore verso il mondo (...). Questo groviglio di gelosia e di rimorsi, di crudeltà oggettiva e di straziante pietà si rivolgeva a colei che da un anno era entrata nel regno dei morti. *La cognizione del dolore* nasce da questo trauma. Ormai Gadda era solo: senza dubbi, senza incertezze poteva dire "io". Ma non avrebbe saputo confessarsi in un mondo improvvisamente vuoto senza di lei. La prima, grandiosa rappresentazione che tentava di sé doveva compiersi davanti all'altissimo fantasma velato. Così risuscitò quell'ombra tragica dal deserto dei sogni: la obbligò a ripercorrere il suo cammino; la fece rivivere nella villa sulla collina, tra la folla delle serve e dei vicini. E prese a celebrare, ad espiare, il suo triste amore di figlio ».

⁽³³⁾ La situazione potrebbe essere definita pirandelliana (con significato non derivativo ma didattico) e delle tante dell'opera del grande drammaturgo ci pare che simboliche analogie con quella del romanzo offra *Così è se vi pare*. Anche in questo caso due ragioni reciprocamente escludentisi con la forza disperata della pietà cui si sovrappone la ragione impietosa degli altri, e un agnostico scioglimento senza responso e senza verità che può egualmente qualificarsi col concerto della quarta dimensione.

mente identificato col rapporto guerra-morte del figlio, ch'ella non poteva più pensare a una madre se non come a un groppo di disumano dolore superstita ai sacrificati » (p. 239). L'icastica metaforica immagine del « groppo di disumano dolore » dice la qualità di una situazione affettiva di sterminata risonanza che al limite estremo del negativo e dell'insensato si oggettiva ricomponendosi nello strazio degli irrinunciabili interrogativi dinanzi all'infinito senza senso, al tempo che perisce, al mistero della vita e delle anime: « La folla imbarbarita degli evi persi, la tenebra delle cose e delle anime erano un torbido enigma, davanti a cui si chiedeva angosciata (ignara come smarrita bimba) perché, perché » (p. 169). Durante la tempesta la gracilità infrangibile della sua persona, violentata dalla cecità demente degli elementi, schernita dall'odio furente delle cose impassibili (« Quella minaccia la feriva nel profondo. Era l'urto, era lo scherno di forze o di esseri non conosciuti, e tuttavia inesorabile alla persecuzione: il male che risorge ancora, ancora e sempre, dopo i chiari mattini della speranza » [p. 169]), ma angosciosamente sopravvivenente, si dilata in sovrumane fattezze demoniche, partecipe dello strazio terreno e disperatamente renitente alla furia del Caos, in atto dell'irrevocabile accusa: « Si raccolse allora, chiusi gli occhi nella sua solitudine ultima: levando il capo, come chi conosce vana ogni implorazione di bontà » (p. 170): « se qualcuno si fosse mai trovato a ravvisarla, oh! anche un lanzo! avrebbe sentito nell'animo che quel viso levato verso l'alto, impietrato, non chiedeva nemmeno di poter implorare nulla, da vanite lontananze » (p. 172).

Tutto il flusso della sua vicenda interiore e l'errare d'ogni pensiero, l'ordito degli inutili atti testimoni d'una vita decaduta, s'ordinano dimensionandosi sul filo inabissato della memoria e del tempo in cui s'incarna la sua favola esistenziale ⁽³⁴⁾: « In lei era memoria: soltanto memoria... Nel tempo erano le immagini e la cancellata verità: ed era stata figlia sposa e madre » (p. 170). Nelle « ombre dolorose della memoria » (p. 179), nella « dolce memoria » (p. 173) s'incarna la « verità » e la « sicurezza fondata » (p. 173) seppure esse s'affermino solo come orrore e disperazione ⁽³⁵⁾ nella rimeditazione d'un destino inesorabilmente compiuto: « Se il suo pensiero discendeva, dal ricordo di quei due bimbi, agli anni vicini, all'oggi... le pareva che la crudeltà fosse troppa: simile, ferocemente, a scherno » (p. 179). In quest'esistenza a ritroso si filmano le immagini chiave dell'impazzata necessità, favola semplice e chiara fatta dolore, l'annuncio della morte del giovane figlio: « Le avevano precisato il nome, crudele e nero del monte: dove era caduto: e l'altro, desolatamente sereno, della terra dove lo avevano portato e dimesso col volto ridonato alla pace e alla

⁽³⁴⁾ Cfr. C. E. GADDA: *L'Adalgisa*, cit., p. 271: « La sua povera memoria andava andava: Verso il tempo, e le immagini che non ritornano. Vi ritrovava, disperatamente, la ragione e il senso del suo sopravvivere. Ogni anima tende a motivare il suo essere: quando il motivo è nell'irrepetibile tempo, ogni anima vive nella memoria ».

⁽³⁵⁾ Cfr. E. FLERES: *Risonanze classiche, ovvero il latino come componente linguistica ne La Cognizione del dolore di C. E. Gadda*, in « Filologia e letteratura », 1964, IV, p. 394 « Possente è il tema della disperazione mnemonica che caratterizza... la tragicamente esistenziale figura della madre ».

dimenticanza, privo d'ogni risposta, per sempre, il figlio che le aveva sorriso, brevi primavere! e così dolcemente, passionatamente, l'aveva carezzata, baciata » (p. 167); e la fermezza del ricordo dal dettaglio delle circostanze inutili e inobliate si riversa nell'ultima possibile lacerazione dell'attimo fatale, l'identificazione della vita e del nulla: « Impallidendo all'udir pronunciare il suo nome, che era il nome dello strazio, aveva risposto: " sì, sono io ". Tremando come al feroce rincrudire di una condanna. A cui, dopo il primo grido orribile, la buia voce dell'eternità la seguiva a chiamare » (p. 167).

La memoria si rapporta a una sequenza temporale scandita dai flussi di una possibilità ormai impietrata e definitiva eppur ancora dolorosamente trascorrente nello spazio della propria coscienza ⁽³⁶⁾. Dapprima l'intatta potenzialità di una condizione che s'apre alla fiducia del tempo: « Viva delle sue speranze, ella si rivolgeva agli anni della vita, interrogava con il fiore tremante della persona il caldo alito del futuro » (p. 141): poi, dopo gli eventi disillusori e rivelatori, la commemorazione del passato sempre presente e la fondazione d'una dimensione discendente del tempo ⁽³⁷⁾, come dolorosa consumazione e stanco rimpianto: « E si sminuiva in sé, prossima a incenerire, una favilla dolorosa del tempo; e nel tempo ella era stata donna, sposa, madre » (p. 170), « anni lontani... strazio... e dolcezza cancellata » (p. 170); infine l'abbandono totale alla sapienza antica del tempo che tutti infine conduce oltre le cose, nell'ultimo oblio: « Forse dopo l'infuocato precipitare d'ogni giorno, e degli anni, stanche elissi, forse aveva ragione il tempo: lieve suasore d'ogni rinuncia: oh! l'avrebbe condotta dove si dimentica e si è dimenticati, oltre le case ed i muri, lungo il sentiero aspettato dai cipressi » (p. 175).

« Ma Gonzalo? Oh! il bel nome della vita! una continuità che s'adempie. Di nuovo le sembrò, dal terrazzo, di scorgere la curva del mondo; (...). Si sentì ripresa nell'evento, nel flusso antico della possibilità, della continuazione: come tutti, vicina a tutti. Col pensiero, coi figli, donandosi aveva superato la tenebra: doni delle opere e delle speranze verso la santità del futuro. La sua consumata fatica la riportava nel cammino delle anime » (p. 176). È uno scatto improvviso che s'accende nel fluido oscillante della coscienza, una « distensio animi » aperta al futuro, la resurrezione della possibilità nel segno del figlio sopravvissuto,

⁽³⁶⁾ Una siffatta esperienza della memoria e del tempo può essere definita secondo il concetto di « tempo fenomenologico » di Husserl: « Ogni effettiva esperienza (Erlebnis)... è necessariamente qualcosa che dura; e con questa durata si inserisce in un infinito continuo di durate, in un continuo pieno. Essa ha necessariamente un orizzonte temporale attualmente infinito da ogni parte. Il che significa che esso rientra in una infinita corrente di esperienze vissute. Ogni singola esperienza, come può cominciare, così può finire e chiudere la sua durata, ad esempio l'esperienza d'una gioia. Ma la corrente delle esperienze non può né cominciare né finire ». Cfr. E. HUSSERL: *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica*, Torino, 1950, I, 81, p. 255. Naturalmente affini a queste sono le idee sviluppate da Bergson (il tempo come durata della coscienza) nelle sue opere fondamentali.

⁽³⁷⁾ Cfr. G. C. ROSCIONI: *op. cit.*, p. 55: « il movimento discenditivo del tempo (per usare la fortunata ipotiposi manganelliana), movimento che prelude alla morte, è uno dei temi su cui G. ha più insistito. Ma in nessuna opera è così presente come nella *Cognizione del dolore* »; cfr. quindi gli esempi citati.

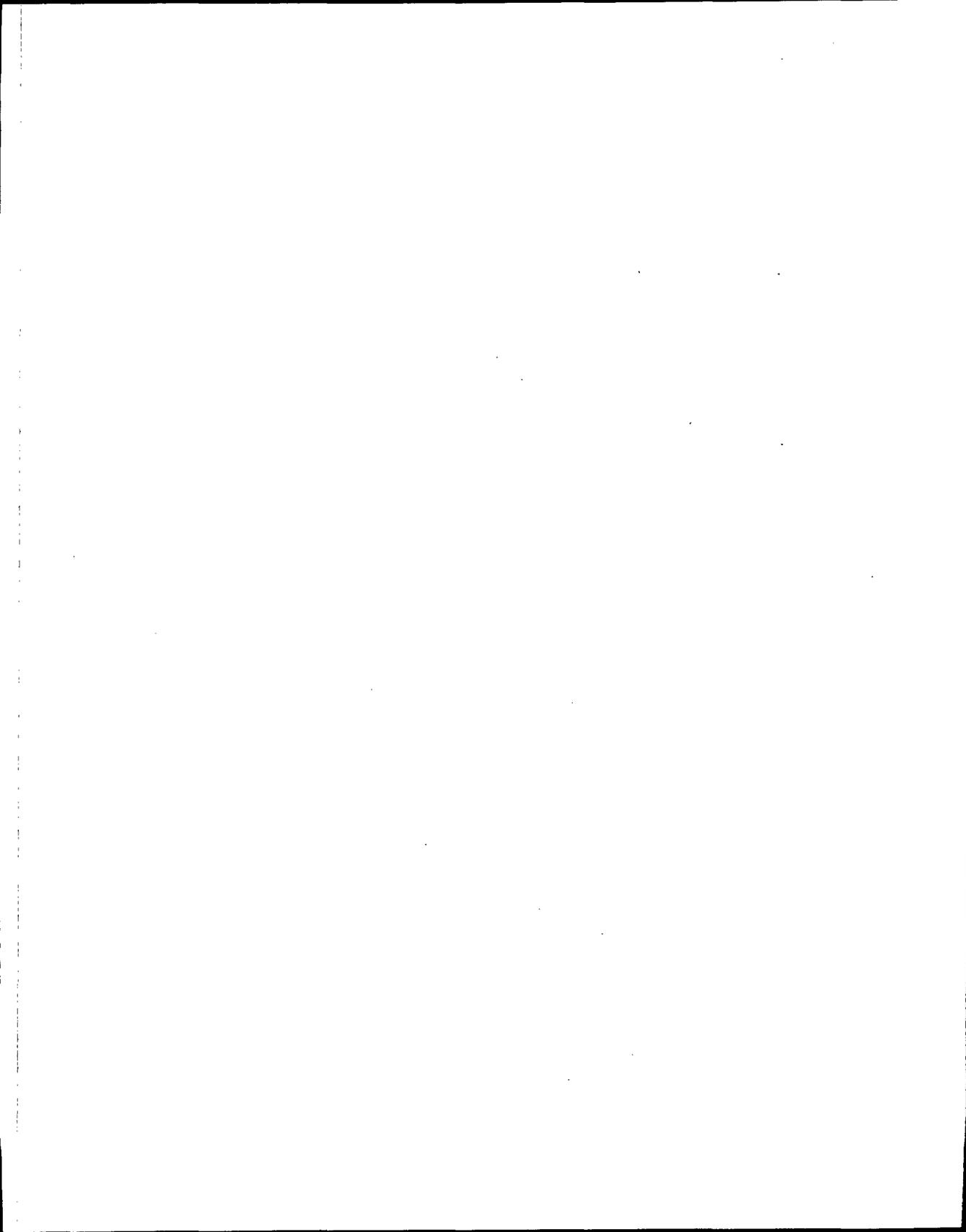
solo legame del tempo e della vita, pura presenza illesa dall'orrore: « Sì; c'era il suo figlio, nel tempo, nella certezza e nella cognizione dei viventi: ed anche dopo il tramutare dopo il precipitare degli anni. Camminava tra i vivi. Andava i cammini degli uomini » (p. 172). Nello spirito della madre l'immagine del figlio si interiorizza incarnandosi nei sentimenti della renitente ferezza e della aperta speranza, il frutto lontano delle sue viscere lacerate è la sfida ancora possibile alla storia e al tempo; esso è prolungamento e attuazione materna, irresolubile continuazione d'una vicenda di sangue e d'anime (« Generazioni, stridi delle primavere, gioco della perenne vita sotto il guardare delle torri. Pensieri avevano suscitato i pensieri, anime avevano suscitato le anime » [p. 176]) culminante nelle loro esistenze ancora attuabili, protese verso il futuro. La madre vive interamente e perdutoamente nella illusione fallace della contingenza, nell'universo labile della fenomenicità (la villa, il prestigio di famiglia, gli oggetti cari, i ricordi) e ad esse affidata patisce le oscillazioni crudeli dei loro segni, come riflessi nella risacca della coscienza, di colpo sconvolta da nuove incalzanti immagini e nuovi quesiti per nuovi approdi alla « conoscenza umiliata »: « Perché? Perché? Il volto, in quelle pause, le si pietrificava nell'angoscia: nessun battito dell'anima era più possibile: forse ella non era più la madre, come nell'urlo dei parti, lacerato, lontano: non era più persona ma ombra. Sostava così, nella sala, con pupille cieche ad ogni misericorde ritorno, immobilità scarnita da vecchiezza, per lunghe falcate del tempo (p. 179) », mentre nel silenzio, dopo l'ora della torre, « discendendo il tramonto », vanivano « le tempeste della possibilità » (p. 180).

La devastata figura della madre, immersa nel corso drammatico degli eventi e nelle loro carnali ragioni, non può che ignorare le motivazioni innaturali e alternative del figlio, né ascendere con lui verso irrespirabili ragioni conoscitive, inutili al cuore, incomprensibili agli spenti bisogni d'una vita la cui verità si perde nelle vertigini della memoria e del tempo. Sconosciuti a lei e insospettabili i patiti bisogni infantili di affetto e di attenzioni del figlio e le sue repulsioni per gli oggetti dell'esperienza, e le angosce immotivate, tutto il greve bagaglio d'un temperamento dolorosamente sensitivo; la sua immagine ricordo di quella infanzia è racchiusa nei limiti d'una osservazione esterna, semplice nella sua trasparente verità, immotivata nel contrasto del confronto: « Pensava con dolcezza a questo suo primo figlio, rivedendolo bimbo, assorto e studioso. E adesso già curvo, noiato sopra l'errare dei sentieri » (p. 178). Chiara a lei la sua missione di madre nella lungimirante faticata dedizione all'avvenire dei figli: « Molti sacrifici ella aveva durato per i figlioli; perché potessero compiere i loro studi, studiare ancora, laurearsi » (p. 176). Tutto di sé ella aveva donato ai figli e a lei « tutto era mancato » (p. 144) ⁽⁸⁸⁾. E di quell'unico figlio rimastole la feriva la lonta-

⁽⁸⁸⁾ Dopo la morte del figlio, la disposizione materna a dare tutto di sé, quasi una dissipazione del proprio essere, si riversa sulla servitù piagnucolante che le gira intorno. In questo atteggiamento la madre s'apparenta alla figura di Lilibianca del *Pasticciccio*, nella quale la mancanza e il desiderio di figli si risolve in una espansione affettiva incontrollata verso chi sa suscitare in lei il compresso istinto materno: « Quel dare, quel regalare, quel dividere altrui! pensò Ingravallo (...). Quel buttare, quel dissipare come petali o



Jacopino di Francesco: *La disputa coi Dottori*, dal Polittico della Domitio Virginis



nanza e l'impenetrabilità dei pensieri, turbati da imprevedute ragioni cupamente celate nel fondo di un'anima a lei estranea, ma talora spaventosamente ostile come a natura nemica. Ma nulla delle sue viscere sfugge a una madre: « Da anni aveva intuito, di suo figlio. Anche in città: dov'ella risiedeva, fuor che l'estate. Le rade volte che apparisse, il figlio spero, era ogni volta la stessa cupa idea.

« La povera madre aveva lentamente compreso. Ora ella vedeva il buio di quell'anima. Lentamente, dopo aver lottato a lungo nella sua speranza così vivida, nella sua gioia: prima di abbandonarsi a comprendere. Un sentimento non pio, e si sarebbe detto un rancore profondo, lontanissimo, s'era andato ingigantendo nell'animo del figliolo: quel solo che ancora le appariva, talvolta, all'incontro, sorridendola e chiamandola "mamma, mamma", se pur non era sogno, sulle vie della città e della terra » (p. 187).

Da quel rancore profondo e lontanissimo, all'umiliata conoscenza materna, vano ogni crudele perché, precipita lo schianto d'un oltraggio immedicabile (« Guardava davanti a sé, nell'incredibile, rifiutando le immagini come se tutto il vivere fosse un oltraggio: a chi non può riscattarsi dal suo silenzio » [p. 213]: dopo l'accesso d'ira forsennata di Gonzalo sul ritratto paterno), il senso d'una pena senza nome emanante da cause senza volto. Ma il figlio è vittima quanto la madre, il suo male è senza colpa perché senza volontà. Questo la madre sa, e la sua profonda pietà, la trepidante tenerezza verso il figlio malato sono il responso del cuore che pure s'arresta tacendo davanti all'inconoscibilità spaventosa delle anime degli uomini, anche di chi s'è nutrito dello stesso sangue e degli stessi pensieri. E nel segno reciproco della pietà, oltre la violenza degli istinti dementi, oltre ogni più atroce offesa, si situa il momento fuggente, illimitatamente intenso, emblematico, d'un incontro dei due, finalmente ritrovati nella comunione d'un amore, loro maleficamente negato e disperatamente anelato per tutta la durata d'una bruciata esistenza: « Ella prese e guardò il fascio dei giornali, gli occhi le si velarono in una riconoscenza commossa, felicità e pianto: levò la faccia scarnita come ad attendere un saluto, un bacio, come se fino a quel momento le fosse stato impedito di essere mamma. Il figlio allora la strinse a sé, disperato: la baciò a lungo » (p. 205).

Da quanto ci è sembrato d'aver illustrato sinora sulla figura dei due protagonisti, emerge la sensazione d'una loro eccezionale dimensione individuale, la presenza d'un carattere come destino⁽⁸⁹⁾, che confluiscono a delineare le sacre fattezze di due personaggi di tragedia. Una problematica statura morale, la smisurata solitudine di cui sono fasciati e di cui

come fiori nel ruscello tutte le cose che più contano, le più tenute a chiave, le lenzuola contrariamente alle leggi del cuore umano che, se regala, o regala a parole, o regala il non suo, finirono di rivelargli, a don Ciccio, l'alterazione sentimentale della vittima, la psicosi tipica delle insoddisfatte, o delle umiliate dell'anima: quasi, proprio, una dissociazione di natura panica, una tendenza al caos: una brama di riprincipiar da capo: dal primo possibile: un rientro nell'indistinto». Cfr. C. E. GADDA: *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, 1957, pp. 124-125.

⁽⁸⁹⁾ Cfr. su questo tema il fondamentale saggio di W. BENJAMIN, *Destino e carattere*, in *Angelus Novus*, Torino, 1962, pp. 29-36.

si nutrono ⁽⁴⁰⁾, la funzione antagonistica contro le leggi d'un cieco Fato, accumulano i due alle grandi figure del teatro tragico classico. E, al di fuori d'ogni canonica classificazione di generi, tutta la storia rappresentata, sfrondata degli addobbi inerenti alla natura di un testo narrativo, svela il sostrato di una sostanza scenica i cui modi di svolgimento serbano analogie con quelli propri di una tragedia greca. Di questa, la nostra storia conserva la primitiva riduzione dei personaggi fondamentali a un protagonista e a un deuteragonista (la madre e il figlio); l'apparizione subordinata di alcuni minori (il dottore, Battistina, i guardiani del cavalier Trabatta, ecc..., assolvono l'antica funzione dei confidenti, delle supplici, dei messaggeri); infine la presenza di un coro ⁽⁴¹⁾ che commenta moralisticamente gli eventi (le voci che corrono in città sui due congiunti e le opinioni della servitù). Come degli alti personaggi protagonisti dell'antica tragedia, anche del protagonista di questa si espongono i momenti essenziali d'una significativa genealogia nella quale, come per i discendenti di antiche stirpi, si ravvisano segni del destino e del sangue, incunaboli del carattere, nella meditazione delle alterne vicende cui le generazioni soggiacciono nel corso del tempo: « Egli discendeva in linea maschile diretta da Gonzalo Pirobutirro d'Eltino, stato già governatore spagnolo nella Nea Keltikè e resosi anche troppo noto alle istorie, per la sua sete di giustizia, la levatura altissima, la magrezza del volto, l'animo punitivo, l'inesorabile e predace governo (...). Si riteneva da taluni (...) che i Pirobutirro avessero poi a dover ripetere nobiltà e sangue dai Borgia » (pp. 85-86); « per parte materna (...) veniva da sangue barbaro, germanico e unno oltrechè longobardo (...). Germanico era in certe manie d'ordine e di silenzio... » (p. 87). La struttura del romanzo affida i suoi momenti decisivi alla forma del dialogo diretto fra i personaggi e si distingue per la linearità e l'essenzialità dello svolgimento della vicenda, che, come nelle grandi tragedie, dirama il suo corso da un evento irreparabile e decisivo, già attuato prima che la storia inizi e di cui questa non è che la conseguenza: nel romanzo, l'infanzia malata - la guerra - la morte del giovane congiunto. Infine, a conclusione dell'analogia, la catastrofe-catarsi finale in cui uno (o più) dei protagonisti soccombe.

Il rapporto di somiglianza non si esaurisce però totalmente con la tragedia antica, esso va esteso altresì alla tragedia moderna e, per essa, alla sua espressione esemplare ed emblematica, quella shakespeariana, in quelle che sono le caratteristiche differenziali di maggior peso rispetto alla tragedia classica: la rappresentazione dell'uomo contemporaneo come

⁽⁴⁰⁾ Cfr. N. FRYE: *Anatomia della critica*, Torino, 1969, p. 277. « Secondo l'espressione che affascinava tanto Yeats, l'eroe tragico lascia ai suoi servi il compito di procurargli di che vivere e il momento centrale della tragedia consiste nel suo isolamento ». Sul silenzio e sulla solitudine dell'eroe tragico cfr. le osservazioni del ROSENZWEIG riportate dal BENJAMIN nel saggio *Dramma e tragedia* dell'opera *Il dramma barocco tedesco*, Torino, 1971, pp. 105-106.

⁽⁴¹⁾ Cfr. l'indicazione compresa nel romanzo stesso: « Il contegno del narratore e della narratrice si inserivano nel dramma come il coro in Euripide » (p. 226). Si potrebbe aggiungere che anche l'atteggiamento dei due protagonisti, nell'affermazione delle loro rispettive ragioni, legittime per sé stesse ma fra di loro ostili, ricorda quello dei grandi protagonisti delle tragedie euripidee, con gli oscuri impulsi che presidono ai loro pensieri e alle loro azioni, con le loro convinzioni d'essere nel giusto, cozzanti con quelle dei propri antagonisti, nella delineazione di situazioni etiche in cui vengono meno gli stessi concetti d'eroe e di verità.

fascio d'angosce, posto in una diversa dimensione rispetto alla storia e al fato, la creazione di caratteri fortemente individuali ⁽⁴²⁾, l'introspezione assoluta della psiche umana, la complessità o l'ambiguità dei rapporti umani e sociali. E poiché ci sembra che il raffronto possa rivelarsi particolarmente puntuale, prendiamo delle tragedie di Shakespeare quella che meglio offre nel concepimento di una situazione e di un personaggio, motivi di utile parentela con quelli del romanzo, cioè l'*Amleto*, di cui lo stesso autore della *Cognizione* ha dato una illuminante analisi in un saggio rivelatore di cui ci serviremo. (Questo anche se nel romanzo a proposito della figura della madre viene a un certo momento fatto esplicito riferimento alle situazioni e alle motivazioni affettive del re Lear e di Veturia).

Nell'*Amleto* abbiamo un protagonista assoluto, un complesso rapporto madre-figlio, la presenza di un personaggio invisibile, lo spettro, che determina lo svolgersi degli eventi; lo stesso schema è riscontrabile nel romanzo assumendo Gonzalo a principale attore, riconoscendo nei suoi rapporti con la madre caratteri funzionali come quelli dell'*Amleto*, ravvisando quindi nell'immagine dello spento fratello la funzione adempiuta nella tragedia dal fantasma del re ucciso; ma è la figura d'Amleto soprattutto a presentare sorprendenti analogie con quella di Gonzalo. La psicologia di Amleto è sostanzialmente riconducibile a uno stato di malinconia ⁽⁴³⁾, con tutte le manifestazioni emotive che tale condizione di spirito comporta: « L'irascibilità quasi selvaggia da un lato, e dall'altro l'egoismo, la durezza, l'insensibilità per il destino di quelli che disprezza e persino per i sentimenti di quelli che ama » ⁽⁴⁴⁾; la sensibilità morbosa ⁽⁴⁵⁾, l'inazione (bisogna però aggiungere che Amleto « prima » era stato soldato, come affermano Ofelia e Fortebraccio, lasciando supporre che nelle spire della necessità egli fosse stato uomo di azione e di impegno), l'apatia come malattia della volontà e una serie di atteggiamenti psichici minori. Il temperamento malinconico di Amleto è però anche la manifestazione d'un abito mentale assuefatto alla speculazione e alla riflessione che si perde, come dice Schlegel, nei labirinti del pensiero, d'una attitudine

⁽⁴²⁾ Cfr. W. F. HEGEL: *Estetica*, Milano, 1963, p. 1619. « La tragedia moderna accoglie nel proprio ambito fin dall'inizio il principio della soggettività. Essa quindi fa suo oggetto e contenuto vero e proprio l'interiorità soggettiva del carattere, che non è la animazione classica semplicemente individuale di potenze etiche... ». Cfr. anche l'acuta distinzione operata da BENJAMIN fra tragedia antica e dramma moderno nel saggio *Dramma e tragedia* citato.

⁽⁴³⁾ Cfr. le osservazioni di A. C. BRADLEY: *La tragedia di Shakespeare*, Milano, 1964, p. 106: « Si potrebbe pensare che egli fosse per temperamento soggetto ad instabilità nervose, a rapidi e forse radicali mutamenti umorali, incline a lasciarsi momentaneamente prendere dal sentimento, che lo possedeva, gioioso o deprimente che fosse. Un simile temperamento gli elisabettiani l'avrebbero chiamato malinconico: e Amleto sembra esserne un esempio ». La condizione malinconica fu ai tempi di Shakespeare oggetto di varie dissertazioni e di una analisi minuziosa nella nota *Anatomia della malinconia* di R. BURTON in cui la malinconia viene sostanzialmente considerata come una manifestazione morbosa dell'organismo. Un'affascinante ricognizione della concezione barocca della malinconia, alla luce anche di testimonianze della cultura medievale rinascimentale, dà il BENJAMIN nella parte finale del saggio *Dramma e tragedia* in cui particolarmente significativa, nell'analisi del quadro *La Melancolia* del DÜRER, appare la simbologia del temperamento malinconico: il cane, la terra, la pietra, raffiguranti rispettivamente l'ira, la meditazione, l'accidia. Cfr. W. BENJAMIN, *Dramma e tragedia*, cit., pp. 141-145.

⁽⁴⁴⁾ A. C. BRADLEY: *op. cit.*, p. 118.

⁽⁴⁵⁾ « L'intenso sentire, estatico e terribile, senza un oggetto o eccedente il suo oggetto è qualcosa che ogni persona di sensibilità ha conosciuto; è senza dubbio soggetto di studio per patologi; si verifica spesso in adolescenza »; cfr. T. S. ELIOT: *Saggi elisabettiani*, Milano, 1965, p. 57.

a recepire e a organizzare i dati della propria esperienza con particolare scrupolo e rigore ⁽⁴⁶⁾. Per queste qualità, che spiegano lo stato malinconico, « Amleto non è un folle ma un "loico" di grado superiore. Le sue stravaganze alla Giunio Bruto si risolvono in affermazioni precisamente allusive, d'una lucidità terrificante. La follia gli è attribuita per un errore di apprezzamento dai cosiddetti furbi (Polonio) e dai delinquenti associati (l'usurpatore e la regina). Nevrosi, dunque, non psicosi » ⁽⁴⁷⁾. Nell'ambito dello stato malinconico e della sensibilità riflessiva rientrano il senso di nausea per la vita e per le sue manifestazioni, il disgusto per il comportamento degli uomini e per i loro sentimenti volgari, che Amleto condensa in una nota pagina: « O Dio! O Dio come tediosi, vieti, insipidi e non profittevoli sembrano a me tutti gli usi di questo mondo! Come l'ho a schifo. O schifo! È un giardino non sarchiato che va in seme: piantacce andate in rigoglio e grossolane lo posseggono tutto » ⁽⁴⁸⁾. Il rifiuto del mondo s'esprime altresì nel monologo famoso in cui, dice l'autore di Gonzalo, « il non essere è adattarsi alla vita e alla turpe contingenza del mondo, l'essere è agire, adempiere al proprio incarico (alla propria missione) andando, sia pure, incontro alla morte » ⁽⁴⁹⁾. Il cumulo di tali sentimenti ha in parte origine e trova il suo punto di sfogo nella rivelazione dello spettro paterno sulla propria fine, da cui conseguono il proposito di vendetta ⁽⁵⁰⁾ e il giudizio dispregiativo sulla propria madre ⁽⁵¹⁾ che muta radicalmente le sue ragioni morali: nel suo animo si affermano sentimenti di odio e di amore per la madre ⁽⁵²⁾ che svelano abbastanza agevolmente un complesso di natura

⁽⁴⁶⁾ Si veda quanto nella seguente notazione del Bradley sia riferibile alle acute doti di rappresentatore di una certa società borghese di Gadda: « Senza dubbio in tempi più fausti egli era stato un osservatore acuto e instancabile di uomini e di costumi, uno che annotava i risultati delle sue indagini in quelle tavolette che più tardi doveva strapparsi dal petto per tracciarvi, con violenta ironia, l'ultima nota: che si può sorridere e sorridere e essere un furfante »; cfr. A. C. BRADLEY: *op. cit.*, p. 110.

⁽⁴⁷⁾ C. E. GADDA: *Amleto al teatro Valle*, in *I viaggi la morte*, cit., pp. 155-156.

⁽⁴⁸⁾ Atto I, scena II (trad. di R. Piccoli).

⁽⁴⁹⁾ C. E. GADDA: *Amleto al teatro Valle*, cit., p. 155. La contrapposizione di essere e non essere viene in un altro punto del saggio definita come « il ritardante lacerante contrasto fra le promesse della vita consueta, del mondo così com'è, degli usi civili, ossia regali e diplomatici, della menzogna acquiescente, del patto ignominioso datore di salute fisica, e il senso invece dell'incarico e del conseguente adempimento cui siamo astretti dalle ragioni profonde del cuore, cioè dall'imperio etico di una ragione sopra individuale: la coscienza etica dell'eternità » (p. 152).

⁽⁵⁰⁾ Cfr. C. E. GADDA: *Amleto al teatro Valle*, cit., p. 153: « Si noti che la missione di Amleto, come quella di Oreste — da ciò le deriva il carattere e il significato tragico — è missione forzosamente negativa; punisce e cancella il male e l'obbrobrio; riaprendo al futuro la sua possibilità, la sua verginità ».

⁽⁵¹⁾ Cfr. A. C. BRADLEY: *op. cit.*, p. 113: « La causa fu il colpo mortale prodotto in lui dall'orribile scoperta della vera natura di sua madre, scoperta sopraggiunta nel momento in cui il suo animo soffriva per amore, e il corpo era certamente piegato dall'afflizione »; cfr. anche ELIOT: *op. cit.*, p. 56: « Il Robertson è senza dubbio nel vero quando conclude che l'emozione centrale del dramma è la suscettibilità di un figlio verso la madre colpevole ».

⁽⁵²⁾ Aiutano a capire il problema specifico dello stato d'animo di Amleto, occupato sì dal peso del tra-dimento materno ma non esaurito e non sostanzialmente caratterizzato da esso, le osservazioni di Eliot, anche se riferite al problema dell'autore Shakespeare: « Amleto "uomo" è dominato da un'emozione che è inesprimibile perché è in eccesso dei fatti quali appaiono... Amleto è alle prese con queste difficoltà: il suo disgusto è procurato da sua madre, ma sua madre non ne è un adeguato equivalente; il suo disgusto la avvolge e la eccede. È così un sentimento che egli non può capire; non lo può oggettivare, e resta perciò ad avvelenare la vita e ad ostacolare l'azione »; cfr. T. S. ELIOT: *op. cit.*, p. 57.

edipica cui l'apparizione dello spettro paterno consente di emergere. Significativa agli effetti del discorso che stiamo svolgendo, la scena che precede l'uccisione di Polonio in cui Amleto ghermisce la madre e le impone di sedere e di restare, suscitando in lei un grido di terrore nel timore d'essere dal figlio assassinata ⁽⁶³⁾. Questo episodio trova riscontro (non documentato precedentemente) nel gesto e nella frase di Gonzalo, durante l'ultima sua comparsa prima dell'abbandono della casa, rivolti alla madre, nel momento di massimo afflusso della varia servitù nella casa. All'interrogativo minaccioso del figlio, la madre « tentò di fuggire atterrita. Egli la trattenne per un braccio con violenza »; dopo di che, a conclusione d'un incontro per entrambi umiliante e disperato, le ultime parole del figlio: « Se ti trovo ancora una volta nel braco dei maiali scannerò te e loro » (pp. 252-253).

L'illustrazione della figura di Amleto è stata sin qui fatta in funzione comparativa rispetto a quella di Gonzalo e non ha, è ovvio, carattere assoluto di completezza: ma nei limiti proposti ci sembra che tutto quanto è stato detto della personalità e della situazione di Amleto possa, salvo qualche correzione (per esempio il rapporto con la madre che è diverso nelle due opere), essere attribuito a quelle di Gonzalo. La identità di certi tratti del carattere e di certi atteggiamenti nei due protagonisti appare evidente da quanto s'è precedentemente messo in luce della figura di Gonzalo e il paragone non abbisogna per ogni singolo elemento di un accostamento dei due testi, poiché si profila visibilmente a distanza.

Ma questi connotati di somiglianza possono essere confermati con maggiore esattezza da un punto di vista linguistico attraverso la notazione di un certo procedimento mentale comune ai due, traducendosi a livello stilistico nella ripetizione o riaffermazione di parole o locuzioni di particolare valore espressivo nel contesto del discorso, che con sufficiente frequenza si riscontra nei colloqui e nelle riflessioni dei due protagonisti. Il Bradley, che ha scoperto questa particolarità espressiva in Amleto, ne riporta alcuni esempi indicativi di cui uno è già rintracciabile nella parte del monologo di Amleto su riportata, nella iterazione delle parole « O Dio » e « schifo » ⁽⁶⁴⁾. Nei discorsi di Gonzalo la ripetizione di parole, sintagmi, frasi, è caso frequentissimo e ancor più che non in Amleto acquista valore di ribadimento ossessivo sino al parossismo di un'idea, è cioè la traduzione linguistica di uno stato emotivo di intensa eccitazione legata alla propria natura di nevrotico e la conseguenza di un indugio accanito e prolungato intorno ai fantasmi del suo pensiero. Non c'è che da scegliere qualche esempio fra i tanti: « ... Muy bien, la muchacha... muy bien, muy bien » (p. 112); « ...“ Perché si diventa buoni, buoni! ”. Gridava. Pareva ammattire. “ Buoni, buoni!... si diventa!!!... ” » (p. 117); « qualunque cosa, pur che sia per gli altri... per gli altri! » (p. 118); « mi dica che cosa ho detto! Stavo male! Non ha veduto? Non ha veduto che stavo male?... » (p. 118); « era troppo condiscendere... era troppo » (p. 119); « Cinquecento pesos! Cinquecento: di munificenza pirobutirrica: cinquecento pesos!... » (p. 124); « Pochi e stenti risparmi d'un tenente all'addiaccio... sotto fredde stelle... Chi si amava è nella terra. Era nel suo viso una luce... un sorriso... Sotto fredde stelle » (p. 130); « E mia

⁽⁶³⁾ Atto III, scena III.

⁽⁶⁴⁾ Cfr. le altre ripetizioni riportate dal Bradley nell'opera citata a p. 142.

madre, mia madre!» (p. 133); «...la mamma s'è messa a ridere. Ed era felice, felice!» (p. 133); «Dal momento che dovrò pagare... pagare...» (p. 133); «Ah! Cristo, Cristo...» (p. 134). Bisogna aggiungere che questa tendenza alla ripetizione è presente anche, in misura minore, in altri personaggi, il medico per esempio, e, fuori dal discorso diretto, in situazioni descrittive di particolare rilevanza drammatica, come nell'episodio della tempesta che infuria sulla madre: ma anche qui essa è il segno dei turbamenti psichici del narratore-Gonzalo.

A completare e ribadire l'accostamento fra i temi e i personaggi delle due opere va detto ancora che esse nascono in periodi storici di profonda crisi e di lacerante travaglio spirituale. L'Amleto è scritto nel punto critico di trapasso fra l'età elisabettiana e quella giacobita: «Amleto è, infatti, la più illustre testimonianza di quella crisi: è la storia di questa delusione, di questo autunno del cuore, avvilito e fatto incredulo. Ma non è soltanto questo»⁽⁵⁵⁾: quella crisi era anche e soprattutto crisi dello spirito dell'uomo nel quale si incrinava la compattezza dei valori medioevali rinascimentali di armonia, di equilibrio, di misura, senza che l'uomo contemporaneo potesse intravederne una composizione. È l'età barocca: l'Amleto viene così ad essere «più che una tragedia, una sorta di enciclopedia dell'umore barocco»⁽⁵⁶⁾. Ma Amleto ha anche un significato politico di denuncia di una situazione di degenerazione e di oppressione, rilevabile per esempio nelle parole di Amleto: «La Danimarca è una prigionia» e di Marcello: «qualcosa si è corrotto nello stato danese»⁽⁵⁷⁾, testimoniando la esistenza di problemi ben individuabili e confluenti a determinare la condizione di smarrimento e di sfiducia dell'uomo del tempo. Se torniamo ora al nostro romanzo e risaliamo alle sue scaturigini storiche, la constatazione che esso nacque in un periodo di sconvolgimenti politici e sociali e quindi di crisi morale, in cui si manifesta il tramonto definitivo delle idee e delle strutture dello stato liberale di formazione ottocentesca e in cui si situa l'affermarsi e il consolidarsi del fascismo in Europa, rafforza il rapporto di similitudine⁽⁵⁸⁾.

Delle radici storiche della composizione del romanzo dà notizia lo stesso autore nella premessa al libro: «Le calamità catastrofizzanti che l'Europa conobbe dal 1939 al 1945 e che gli intellettuali meno insani dovettero già presagire a se stessi fin dal 1934-38 avevano a un tal segno sconturbato l'animo dello scrivente da ostacolarli (fino al 1940) indi rendergli a poco a poco inattuabile ogni sorta di prosa» (p. 31). C'è d'altronde un modo di

⁽⁵⁵⁾ Cfr. G. BALDINI, *Le tragedie di Shakespeare*, Roma, 1964, p. 59.

⁽⁵⁶⁾ Cfr. G. BALDINI, *Manuale di shakespeare*, Torino, 1964, p. 362.

⁽⁵⁷⁾ Cfr. G. BALDINI, *Le tragedie di Shakespeare*, cit., pp. 68-69.

⁽⁵⁸⁾ Cfr. le seguenti affermazioni di Camus sullo sviluppo della tragedia in periodi storici contrassegnati da svolte decisive per l'avvenire della civiltà: «... Les grandes périodes de l'art tragique se placent, dans l'histoire, à des siècles charnières, à des moments où la vie des peuples est lourde à la fois de gloire et de minaces, où l'avenir est incertain et le présent dramatique. Après tout, Eschyle est le combattant de deux guerres et Shakespeare le contemporain d'une assez belle suite d'horreurs. En outre ils se tiennent tous deux à une sorte de tournant dangereux dans l'histoire de leur civilisation». Cfr. A. CAMUS: *Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie*, in *Théâtre Récits Nouvelles*, Paris, 1962, p. 1701.

leggere il romanzo ⁽⁵⁹⁾ che permette, raschiando la vernice dell'ambiente e dei costumi sud americani, di scorgere in determinate situazioni e figure rappresentate, metafore sufficientemente trasparenti di eventi e istituzioni dell'Italia post bellica e fascista: la guerra, i falsi reduci, la protezione coatta dell'organizzazione di vigilanza, le oppressioni a chi intende sottrarsi, la propaganda frastornante: tutto questo rende in parte conto del peso che le circostanze politiche contemporanee ebbero, oltre che nella composizione del romanzo, nella creazione di uno stato d'animo, non eliminabile nelle cause di formazione della prostrazione morale di Gonzalo.

Allineato il romanzo per struttura e contenuti alla forma delle grandi tragedie classiche e moderne ⁽⁶⁰⁾ e qualificati i suoi protagonisti come personaggi di tragedia, affinché il riferimento non sia puramente formale e approssimativamente indicativo, ci sembra il caso di vedere se la sostanza e lo spirito del romanzo siano riconducibili alla categoria del « tragico », se cioè in esso si esprima una visione tragica della vita. Assumiamo quale misura di giudizio comparativo questa comprensiva definizione: « Tragico per eccellenza è solo un tale avvenimento che sta in diretto contrasto con ciò che dovrebbe accadere; in un mondo ordinato nel quale crediamo di vivere, irrompe in modo pauroso e conturbante il caos »; per questi caratteri il tragico assurge a « categoria metafisica che mostra il disordine, la frattura, il dissidio nell'accadere nel mondo. Il singolo avvenimento tragico simboleggia, rappresenta, esemplifica, la struttura del mondo » ⁽⁶¹⁾. Ma perché un evento sia tragico bisogna che esso sia sentito come tale da chi ne è il protagonista e ne patisce gli effetti, il quale ne diviene così la coscienza tragica che « risiede nel sentimento dell'inafferrabilità dell'ordine cosmico avvalorato da eventi irrazionali e scandalosi » ⁽⁶²⁾.

La tragedia è dunque la realizzazione di un conflitto tra due forze eticamente contrapposte, ambedue umane, o umana e sovrumana, o interne solo alla coscienza del protagonista; l'antinomia tragica consiste però nel fatto che le categorie etiche assolute, bene e male, non sono chiaramente riconoscibili e classificabili nella collisione tragica, le cui sembianze assumono la disperazione dell'enigma e del dubbio. Camus ha nitidamente colto ed espresso questo carattere di doppia verità rivelantesi nella tragedia: « Les forces qui s'af-

⁽⁵⁹⁾ Cfr. P. PUCCI: *Il male oscuro*, in « Belfagor », 1968, I, soprattutto a p. 93 e anche G. C. ROSCIONI: *op. cit.*, p. 139.

⁽⁶⁰⁾ Cfr. l'affermazione di Citati: « *La Cognizione del dolore* possiede, alla fine, la semplicità di un'opera classica: la disperazione, l'altezza di tono, la nobiltà di gesto che hanno sempre distinto ogni vera tragedia » dal risvolto della copertina dell'edizione del romanzo.

⁽⁶¹⁾ J. KÖRNER: *Tragik und Tragödie*, in « Preussische Jahrbücher », 225, 1931, pp. 63-64. Un'altra definizione della tragedia che permette di qualificare in tal senso la natura della *Cognizione* è quella data da Schopenhauer nella sua opera maggiore, in cui afferma tra l'altro che una particolare e più terribile forma di tragedia si ha allorché i personaggi « sono posti di fronte in modo che la situazione loro li costringe a farsi l'un l'altro, sapendo e vedendo, il più gran male, senza che in ciò il torto sia tutto da una parte sola (...). Allora, rabbrivendo ci sentiamo già in mezzo all'inferno ». Cfr. A. SCHOPENHAUER: *Il mondo come volontà e come rappresentazione*, Bari, 1968, p. 343. Cfr. però, per una diversa impostazione di questo problema, la critica che BENJAMIN muove nel saggio citato alla concezione del tragico come categoria spirituale-esistenziale universale, da lui invece concepito come « forma » storico-mitica della sola tragedia greca.

⁽⁶²⁾ J. KÖRNER: *op. cit.*, p. 278.

frontent dans la tragédie sont également légitimes, également armées en raison... Autrement dit, la tragédie est ambiguë... », la formula tragica per eccellenza sarà dunque: « Tous sont justifiables, personne n'est juste »⁽⁶³⁾; ed Hegel aveva affermato che nei conflitti tragici bisogna « soprattutto scartare la falsa rappresentazione di colpa o innocenza; gli eroi tragici sono sia colpevoli che innocenti », aggiungendo: « Al contempo il loro pathos pieno di collisioni li porta ad atti colpevoli, offensivi. Di questi atti essi non vogliono però essere innocenti; al contrario la loro gloria è avere realmente fatto ciò che hanno fatto... È il vanto dei grandi caratteri assumersi la colpa dei propri atti »⁽⁶⁴⁾. Se questi, come s'è cercato di chiarire antologizzando le definizioni più utili al nostro discorso, possono considerarsi i caratteri essenziali della rappresentazione tragica, non si può negare che essi in misura qualificante siano riconoscibili nei personaggi e nella realizzazione degli eventi della *Cognizione*. Se prendiamo ad esempio come primo elemento caratterizzante quello della collisione delle potenze, ne ritroviamo nel romanzo i segni a una molteplicità di livelli: tra madre e figlio; nella psiche del figlio fra istinti e ragioni affettive (s'è detto prima fra Io e Es), fra il suo bisogno d'ordine e il caos del mondo⁽⁶⁵⁾; infine fra il diritto all'esistenza dell'uomo e la negazione malvagia della morte (l'assassinio della madre)⁽⁶⁶⁾. Ci sembra altresì che la consapevolezza del disordine metafisico e della frattura nella struttura del mondo siano vicini alla visione barocca della realtà come Gonzalo la recepisce, che nella smarrita esistenza interiore della madre e del figlio sia presente una tragica coscienza del tempo⁽⁶⁷⁾, del male

⁽⁶³⁾ A. CAMUS: *op. cit.*, p. 1705.

⁽⁶⁴⁾ W. F. HEGEL: *op. cit.*, pp. 1609-1610.

⁽⁶⁵⁾ Le esigenze di unità e di composizione di Gonzalo non lo apparentano a un altro sofferente le lacerazioni e le contraddizioni esistenziali, a Mersault, cioè, lo straniero innocente di Camus? La condizione umana di Mersault è stata qualificata col nome di « assurdo » (come stato di fatto e come coscienza di esso): la definizione che ne dà Sartre non si discosta molto dal sentimento della vita di Gonzalo, dalla sua cognizione del dolore: « Che cosa è dunque l'assurdo come stato di fatto, come dato originale? Niente di meno che il rapporto dell'uomo col mondo. L'assurdità prima rivela innanzitutto un divorzio: il divorzio fra le affermazioni dell'uomo verso l'unità e il dualismo insormontabile dello spirito con la natura, tra lo slancio dell'uomo verso l'eterno e il carattere finito della sua esistenza, tra la cura che è la sua essenza stessa e la vanità dei suoi sforzi. La morte, la pluralità irriducibile delle verità e degli esseri, la inintelligibilità del reale, il caso, ecco i poli dell'assurdo », cfr. J.-P. SARTRE: *Spiegazione dello Straniero di Camus*, in *Che cos'è la letteratura*, Milano, 1960, pp. 50-51. Fra i tratti che accomunano Mersault a Gonzalo può essere citato quello della loro « asocialità », della loro estraneità alle regole del consorzio civile: « Lo straniero... è proprio uno di quei terribili innocenti che sono lo scandalo di una società perché non ne accettano le regole del gioco. Vive tra gli stranieri, ma anche per loro è uno straniero », cfr. J.-P. SARTRE: *op. cit.*, p. 53, come Gonzalo che « per le vie di Pastrufazio s'era veduto cacciare, come fosse una belva, dalla loro carità inferocita, di uomini: di consorzio, di mille. Egli era uno » (p. 241). Ma per le somiglianze fra i due personaggi cfr. tutto il saggio di Sartre.

⁽⁶⁶⁾ « Chiunque sia abituato a interpretare la letteratura in chiave archetipica, riconoscerà nella tragedia una mimesi del sacrificio. La tragedia è una combinazione paradossale di un tremendo senso di giustizia (l'eroe deve cadere) e di un pietoso senso d'ingiustizia (è triste che egli cada) ». Cfr. N. FRYE, *op. cit.*, p. 285.

⁽⁶⁷⁾ Nella tragedia « "La nemesis" è profondamente legata al movimento del tempo: ora è il senso di un'importante occasione mancata, ora è la consapevolezza di uno sfasamento del tempo, ora è l'idea che il tempo sia il divorziatore della vita, una anticipazione della bocca dell'inferno nel momento in cui il possibile si traduce per sempre nel reale, ora infine, per colmo di orrore, il tempo diventa quello che è per Macbeth: il semplice tic tac scandito dall'orologio un colpo dopo l'altro ». Cfr. N. FRYE: *op. cit.*, p. 284.

e del dolore ⁽⁶⁸⁾, che i loro reciproci sentimenti si collochino sotto una cifra ambivalente in cui colpa e innocenza, ragione e torto si sottraggono alle comuni misure di giudizio umano, inestricabilmente avvinti nella natura di caratteri nella cui logica s'afferma la necessità d'un destino.

Infine, a conclusione di questo discorso, nel testo del Frye già citato sulle forme e i significati delle rappresentazioni letterarie, la categoria tragica è suggestivamente identificata nel *mythos* dell'autunno per il suo carattere fondamentale di rappresentazione d'una caduta da uno stato di libertà alla necessità del movimento del tempo (per cui la storia di Adamo è l'archetipo della tragedia umana). Ora, tutta la parte terminale della storia del figlio e della madre si svolge nel corso della declinante stagione autunnale e, simbolicamente *Autunno* s'intitola il poetico intermezzo che precede la svolta finale, a testimonianza d'una raffigurazione della vita che si riconosce nel mito di quella fase del ciclo naturale, realizzazione di un processo di distruzione e di dissoluzione in cui palpita la coscienza d'una nostalgia senza speranza ⁽⁶⁹⁾.

Il sipario della rappresentazione s'alza su un fondale in cui si proiettano gli anni del dopoguerra di un paese astrattamente sudamericano, con i problemi di una guerra che tutti sostengono di aver combattuto e vinto e di cui molti ostentano i segni in fisiche menomazioni, per cui reclamano il dovuto compenso d'una occupazione non faticosa alle diminuite capacità di lavoro. Per tutti, la storia di certo Gaetano Palumbo, alias Pedro Mahagones, finto sordo per effetto di scoppio di granata, e preposto ad un ufficio di vigilanza, incautamente smascherato da un venditore ambulante di passaggio; la cui torrenziale mulinante furia oratoria si mimetizza nel testo nell'unico respiro d'un periodo ipotatticamente anfrattuosamente e zigzagante, infittito e sorretto da una serie di subordinate temporali occupanti lo spazio lungo intercorrente fra l'immersione e l'emersione della proposizione principale. La pittura della società postbellica s'accende in toni parodici di smaglianti risorse linguistiche, carica di facete invenzioni, nella descrizione del paesaggio agreste dei luoghi ove si svolge la vicenda, proliferante di ville della buona e solida borghesia locale per cui la solitaria costruzione capricciosamente progettata secondo i gusti più gelosamente personali sta come lo stemma araldico garante il possesso d'una irrefutabile nobiltà. La « villa » si plasma e si muta secondo tutte le morfologiche possibilità di alterazione: diminutive, vezzeggiate, accrescitive e secondo eleganti contaminazioni (case villerecce, rustici delle ville) e offre spunto a compiaciute e esilaranti rilevazioni tecnico-funzionali (« coi cessi da non poterci capire se non incastrati » [pag. 61]).

L'ingresso improvviso del tema paesaggistico-urbanistico, focalizzandosi successivamente nell'obbiettivo particolare d'una delle tante ville disseminate sulle colline, promuove una serie di movimenti narrativi a catena destinati a condurre alla vicenda maestra del protagonista attraverso le sequenze: le reiterate cadute di fulmini sulla villa del cav. Ber-

⁽⁶⁸⁾ Cfr. la penetrante definizione, anche se modificata da considerazioni successive, di PUCCI: *op. cit.*, p. 98: « ... Tendenzialmente il romanzo è un'esplorazione dell'aporia della coscienza infelice, della coscienza in esilio dal mondo ».

⁽⁶⁹⁾ Cfr. N. FRYE: *op. cit.*, pp. 275-297.

toloni, la morte del venerando e glorioso poeta Carlos Caconcellos (esemplare composizione parodica di tutti i più abusati luoghi comuni della figura del poeta-vate di ottocentesca fattura) abitante nella villa e le sue spettrali apparizioni notturne nei dintorni, l'affitto della villa per tali inconvenienti al colonnello medico Di Pascuale, l'amicizia di questi, cementata dalle ghiotte rivelazioni sulla vera storia del Pedro alias Palumbo col medico del luogo, da cui si innesca il filo che conduce a Gonzalo, suo paziente. Questi, il 28 agosto, alle undici di mattina, invia al dottore per una delle solite visite un suo servo José, « il Giuseppe della villa Pirobutirro. Tutto il racconto è pervaso da un'ossessione onomastica in chiave di Giuseppe (femm. Giuseppina, spagnolo José) » (70).

Trascorrente nella mente del dottore entra il coro, ovvero il giudizio degli altri, che investe per primo della sua luce impietosa l'immagine di Gonzalo: « E pensava, andando, quale cattiva stampa circondasse quel figlio, così appartato, e così lontano da tutti », « sul conto di lui, anche a Pastrufazio, correvano le voci più straordinarie », « recentemente s'erano sparse altre voci, tutte assai tristi: o addirittura disgustose » (pp. 74-76). Gonzalo è deliberatamente abbandonato alla ragione degli altri, che di lui costruisce una sfrenata immagine di vizi e di neri peccati: « José, il peone, sosteneva che egli avesse dentro, tutti e sette, nel ventre, i sette peccati capitali, chiusi dentro nel ventre, come sette serpenti » (p. 75).

L'enunciato si dispone nel procedimento assiomatico del giudizio apocalitticamente interattivo, secondo una struttura simmetrica a sintagmi alternati, riconoscibili attraverso la cesura del segno d'interpunzione.

E i sette peccati vengono infallibilmente rivelati nelle abitudini e nel comportamento dell'hidalgo: superbia, accidia, lussuria, ira, gola, avarizia, invidia nell'ordine, s'incarnano tutte perfettamente attuandosi nella persona disumanata, favolosamente immorale del figlio. E del vizio che più fertilmente barocco s'offre alla immaginazione della gente, la gola, s'esemplifica un saggio minuzioso nei racconti leggendari delle sue libidinose crapule: e le voci s'appuntano soprattutto sulla indigestione, la cui causa cresce incredibilmente in figura di climax dal riccio allo scorpione marino con lunghissimi baffi come spilloni da signora, al pesce spada ingoiato per intero, per definitivamente assestarsi nei limiti d'una quasi feroce aragosta, ribadita più volte e esaltata in trasfigurate fattezze. Le abitudini masticatorie del figlio si accentuano vieppiù nella descrizione dei pasti di un'estate, in cui gli innumeri oggetti del rituale gastronomico si allineano affermandosi in una esibizione sapiente di valori tattili-olfattivi, in una composizione animisticamente sublimata nel modellamento sensuoso e nella mescolanza degli ingredienti animali, vegetali e naturali, dispieganti tutti una loro segreta carica simpatica in dosati rapporti di volumi di materia e di colori: un autentico esaltante pezzo di natura morta « barocca », gremita di fenomeniche presenze.

La compattezza del giudizio altrui non manca, però, di inclinarsi qua e là in insinuate dubitazioni e correzioni e contestazioni da parte di isolate osservazioni: « Altri però miti-

(70) C. E. GADDA: *L'Adalgisa*, cit., p. 122.

gavano l'accusa...»; «...smentiti peraltro dalla Peppa» (p. 76); «nonostante le ripetute smentite degli uomini di scienza» (p. 84); o per indirette dichiarazioni dello stesso impunito: «Egli, il figlio, asseriva di aver tradotto in bismuto le economie di dieci anni di lavoro» (p. 84); e persino nella formulazione di ipotesi del narratore: «Forse egli chiedeva un oblio efimero al calice e un tenue stimolo per il gastrico... ancora... da dover eludere il giorno, il giorno pastrufiziano! e raggiungere, come potesse, la stella vesperale dell'oceano» (pp. 78-79): in cui alle metafore del «giorno» e della «stella vesperale» s'affida l'essenziale messaggio della vita e della morte. Ma di un'assoluta pregnanza metaforica si carica l'isolata meditazione, incuneata lungo le ricognizioni mentali del dottore avviato verso il suo paziente, nella quale si enuclea, attraverso una intensa processione di simboli, una essenziale intuizione conoscitiva: il vano procedere degli uomini nell'immoto tempo, immersi nella falsa illusione della propria creativa libertà per l'ineludibile meta della morte. I simboli guida si riconoscono nella immagine della «luce!... che recede, recede» (intensificata più giù: «la luce, la luce recedeva»), in cui si riconosce la persistenza assoluta, perciò immutabile, del tempo, inattaccabile, perciò retrocedente, dagli ingannevoli miraggi della vita e degli uomini — la speranza la fede la carità dei giorni e delle anime —, dai segni cangianti e sfuggenti della contingenza e della fenomenicità, individuanti negli oggetti compresi nell'enunciato: «Ogni prassi è un'immagine... zendado, impresa, nel vento bandiera...», protasi al «fuggitivo occidente». Finché tutto si risolve nella rinnovata metafora della morte, «l'incredibile approdo» (pp. 84-85).

La ricostruzione della genealogia di Gonzalo segue all'assorbente meditazione del dottore, e nella riconduzione dei caratteri genetici alle sue ascendenze ispanico teutoniche, si delinea la sua vocazione del necessario e della riflessione, esigenti ordine e silenzio; nella triplice invocazione alla purezza del silenzio si scorge l'irresistibile proiezione verso l'annullamento finale, la naturale attrazione per la «tacita, ultima combinazione del pensiero» (p. 88).

Il colloquio del dottore con la fedele serva della signora, Battistina, investe di nuove estranee ragioni il comportamento del figlio, che, perso ogni carattere di leggendaria nebulosità, si precisa in una serie di azioni attentamente osservate e frantese nel ribaltamento dei possibili significati ⁽⁷¹⁾: tutto il colloquio è cupamente ritmato dal tema del terrore materno

⁽⁷¹⁾ Nel suo articolo sulla conclusione del romanzo, il Roscioni ha pubblicato un frammento inedito dello stesso in cui l'interpretazione degli altri (di Battistina) di un atteggiamento di Gonzalo travisa totalmente l'inconoscibile significato di tragica attestazione d'impotenza di fronte allo strazio umano. Riportiamo l'intero passo: «La Battistina guardava dalla serratura. Lo vide arrestarsi, guardare a lungo il pavimento come vi cercasse qualcosa, una moneta, una moneta! Gridò improvvisamente "la scannerò"! Poi scagliò a terra il coltello che gli aveva servito da taglialibro. Egli pensava che sul pavimento le creature si inginocchiavano implorando, implorando sotto l'artiglio delle belve, chiedendo a Dio di morire, ma di non essere lacerate così... col viso sul pavimento, con la bocca tumefatta sul pavimento, vedendo il mattone disegnarsi enorme, ingrandito, prossimo ad accogliere il loro strazio mortale. "La scannerò" urlò di nuovo. Terrorizzata la donna fuggì. E vi sono scimmie con piume di struzzo e culo per la matita del Gavarni che ignorano che cosa sia il pavimento, il pavimento! Esse conoscono tutte le regole, e tutti i colori dei guanti, e anche i guanti di mezza stagione, e i mezzi guanti, e tutti i costumi e le penne e adoperano il ventaglio, fr, fr, di struzzo e dicono: "salutami costei e salutami costui"». Cfr. G. C. ROSCIONI: *La conclusione della Cognizione del dolore*, in «Paragone», 1969, dicembre, pp. 88-89.

d'essere derubata dal figlio e le parole chiave « paura » e « brillanti-boccole » sono ossessivamente pronunciate ben dodici e tredici volte rispettivamente, dai due interlocutori, con monotona aridità nella fissazione d'un dato irrefutabile da cui nasce la violenza d'una verità pretenziosamente assoluta.

L'incontro del dottore col figlio è preparato e accompagnato da un accordo tematico emanante dalla identificazione sinestetica della luce e del canto delle cicale ⁽⁷²⁾, manifestazioni del mondo di fuori, posto oltre la penombra e il silenzio della villa. L'urlo delle cicale è assimilato alla cecità estiva della luce ⁽⁷³⁾ nello sterminato contrappunto della terra, in una nozione d'infinita presenza e di certezza assoluta, la prova di una preesistenza immutata del pieno del mondo: l'essere in sé avvolgente della sua densità irriducibile il vuoto della villa e la coscienza perplessa trascinata verso il nulla in essa racchiusa. La prima comparsa delle cicale prepara l'incontro col figlio, il frinire della cicala si proietta in una figurazione di simbolica dimensione spaziale col procedimento della sostantivazione aggettivale che potenzia smisuratamente la carica semantica dell'espressione: « La cicala, sull'olmo senza ombre, friniva a tutto vapore verso il mezzogiorno, dilatava la immensità chiara dell'estate » (p. 87); le immagini seguenti confermano il rapporto cicale-luce-assenza di limite, in figurazioni stilistiche di costante e intensa astrattizzazione: « Le cicale, risvegliate screeziavano di fragore le inezie verdi sotto la dovizie di luce, tutto il cielo dell'estate crepitava di quello stridio senza termini, nell'unisono d'una vacanza assordante » (p. 95); « il crepitio infinito della terra pareva consustanziale alla luce » (p. 98); « dalla finestra aperta la luce della campagna, screeziata di quella infinita crepidine »; « le cicale, popolo dell'immenso di fuori padrone della luce » (p. 106); « le cicale gremivano l'immensità, la luce » (p. 114). Le due sensazioni, visiva e uditiva, si assimilano sempre più nella coscienza percettiva dei testimoni sino a diventare tutt'una in soluzioni linguistiche icasticamente concentrate e assorbenti: la villa è immersa in una « salamoia di cicale e di luce », il frinire che si spande « nella cecità infinita della luce » si sostanzia infine nello « stridere delle bestie di luce » (p. 110) in cui il processo di compenetrazione sinestetica giunge al suo massimo di intensità. In un'ultima immagine il verso delle cicale si assimila al movimento « eguale » del tempo ma si conferma nella significazione d'una esistenza assoluta, irrelata, che fa tutt'uno con l'identità orizzontale del tempo, con la sua persistenza ⁽⁷⁴⁾: « Le cicale franarono nella continuità eguale nel tempo, dissero la persistenza: andavano ai confini dell'estate » (p. 121).

⁽⁷²⁾ Cfr. le osservazioni di E. FLORES nell'*art. cit.*, pp. 393-394 sulle ascendenze classiche del canto delle cicale nel mito del Fedro di Platone.

⁽⁷³⁾ Lo stesso legame cicale-luce si ritrova in un passo del *Castello di Udine*, Torino, 1961, p. 95: « La malinconiosa cicala faceva più immensa e come vivente la luce: dalla buia cava di Dionigi la cicalata babelica degli umani e delle lor coniugi ».

⁽⁷⁴⁾ Il concetto di persistenza legato al canto delle cicale si ritrova nell'impressione di viaggio *Spume sotto i pini d'Ivrea* della raccolta *Le meraviglie d'Italia* dove si legge: « Una cicala persiste dai lecci e dalla polvere della rotonda: canto antico buttato nella solitudine » e più giù: « Qui la cicala persiste »: p. 89.

Al tema delle cicale e della luce s'accompagna per breve tempo, sovrapponendosi talora ad esso nel corso del colloquio fra il medico e il figlio, quello delle campane. Il suono di queste, a differenza del canto delle cicale, è accomunato da Gonzalo alla folla dei fenomeni ostili e irritanti che turbano con la loro aggressiva presenza la cortina di silenzio interiore di cui la sua angosciata sensibilità si fascia come di un necessario medicamento per sopravvivere. La natura di quel suono indiscreto nella sua improvvisazione, implacabile nella sua determinazione, ignobile per la sua strumentalità, accende di sacrosanta ira l'animo dello hidalgo, giacché esso, oltre che a lacerare lo schermo della propria faticosa apatia, è il segno d'una volontà di sopraffazione nella diffusione insensibile di un messaggio e d'un credo parziali, insignificanti ed estranei alla coscienza sconvolta dell'auditore, è infine il segnale d'uno scorrimento memoriale regredente alle sofferenze infantili (per ciò che per la fabbricazione di quelle campane hanno dilapidato i suoi familiari, sottraendolo ai necessari bisogni dei propri figli). Da questo rancore non immotivato nascono immagini di sdegnata polemica e di violenta invettiva, come quelle che identificano alcune parti delle campane con simboli sessuali (« il batocchio clitoride ») e la esaltata rappresentazione di una esibizione sconcia e volgarmente rozza nella sua assenza di misura e di intimità, nella materialità di un messaggio urlante a livello di propaganda ⁽⁷⁶⁾, penetrante solo gli organi sensoriali e refrattario alle vie segrete del cuore. Riascoltiamo una parte del passo: « Furibonda sicinnide, offerivano il viscerame e poi lo rivoltavano contro monte, a onde, tumulto del Signore materiato, baccanti androgine alla lubido municipalistica d'ogni incanutito offerente. Arrovesciate nella stoltezza e nella impudicizia, esibivano alternamente i batocchi, come pistilli pazzi, pesi, o per la fame del povero la inanità incaparbita della cervice: e la ruota, a fianco ogniduna, intricava il disegno ed erano i convolvoli del Bronzo Enorme; cui arrovesciasse bufera di demenza. Ebbre di suono altalenarono un pezzo ad evacuare la gloria; gloria! gloria! di cui eran satolle: a spandere in ogni campo quella annunciazione clamorosa d'un po' di puchero » (p. 111). L'invettiva è ripresa con rinnovata indignazione di lì a poco nella misura in cui quel suono dissennato riconduce l'hidalgo ai patimenti della puerizia e ricompare infine nell'ultima parte del romanzo nella fase immediatamente precedente la partenza del figlio, con l'iterazione incalzante e ossessiva della cifra costo e la coniugazione dispregiativa: « ...Tripudio di arrovesciate, pazze, propagandanti Fede, campane: dalla torre, cinquecento, cinquecento ante guerra. Il batocchio-clitoride era la gloria, enorme, del paese festante. Cinquecento pesos; cinquecento. Solo cinquecento » (p. 242).

Il colloquio fra il figlio e il medico si svolge scandito dai sussulti di collera impotente del figlio contro la madre e i suoi protetti, cui si alternano momenti di depressione e senti-

⁽⁷⁶⁾ La diffusione aggressiva del verbo delle campane può essere anche intesa come metafora della propaganda fascista durante il ventennio: ma senza voler trascurare un simile sovrasenso, ci sembra che esso abbia un significato secondario nella comprensione del passo. La rabbia gaddiana è qui di origine psicologica e morale e il riferimento politico è successivo al sentimento originario, nasce per associazione d'idee, come atto riflesso.

menti di colpa e di rimorso. È a quest'ultimo stato d'animo che va ricondotta l'origine del sogno di Gonzalo in cui le esaltate e angosciose figurazioni che lo compongono sono la proiezione di una situazione psichica rimossa che s'adempie liberandosi in simboliche immagini. L'analista di se stesso che è Gonzalo è ben consapevole di questa funzione del sogno, il cui messaggio egli contrappone alle « sclerotiche figurazioni della dialettica », nella sua natura di « fiume profondo, che precipita a una lontana sorgiva, ripullula nel mattino di verità » (p. 119). Il racconto del sogno si snoda secondo una struttura organizzata in due lunghe frasi, costituite a loro volta ambedue di tre momenti tematici stratificati in disposizione pressoché simmetrica. La prima frase che inizia: « Era notte, forse tarda notte » e si conclude: « ... finalmente... come il rimorso », dà l'ambientazione al sogno e svolge il motivo della fine definitiva del tempo e della possibilità, in tre riprese successive che si alternano col motivo connesso della conoscenza retrospettiva del tempo e della impossibilità dell'amore. La prima frase può disporsi così:

I momento

- 1) Non era più possibile ricostituire il tempo degli atti possibili.
- 2) (Gli anni erano finiti). In cui si poteva amare nostra madre.

II momento

- 1) Ogni finalità ogni possibilità si era impietrata nel buio.
- 2) Tutte le anime erano lontane perse all'amore.

III momento

- 1) Il tempo era stato consumato.
- 2) Tutto nel buio era impietrata memoria.

Il terzo momento si conclude con la constatazione incredula di Gonzalo del raggiunto possesso dei beni: « ... Delle ricevute... che tutto, tutto era mio! mio! finalmente... come il rimorso », che è il desiderio represso emergente nel rivolgimento onirico.

La seconda frase che inizia: « E il sogno, un attimo » e si conclude: « ... il tempo dissolto », espone l'apparizione della madre in una figurazione che si realizza per allucinanti segni negativi: il silenzio, l'oscurità, l'immobilità, l'impenetrabilità, attraverso una triplice rivelazione della sua presenza angosciosamente disumana.

I momento

- 1) Una figura di tenebra... nera, muta, altissima.
- 2) Non soffusa d'alcuna significazione d'amore, di dolore... Ma nel silenzio.
- 3) Nulla disse: come se una forza orribile e sopraumana le usasse impedimento a ogni segno d'amore.

Questa progressiva rivelazione in negativo della madre si completa con la triplice collocazione della sua presenza di una prospettiva atemporale, irrelata, disperatamente persa in una notte infinita:

II momento

- 1) Forse era al di là di ogni dimensione, d'ogni tempo.
- 2) Era un pensiero... Nel catalogo buio dell'eternità.
- 3) Ogni mora aveva raggiunto il tempo, il tempo dissolto.

Anche la seconda frase si chiude nel riconoscimento d'una solitudine garante d'un illimitato, intangibile, agognato possesso: « E io rimanevo solo. Con gli atti... scritte di ombra... le ricevute... nella casa vuotata delle anime » (tutto l'episodio del sogno è alle pagine 119-121).

Al di là d'una scomposizione come quella che si è fatta del brano del sogno di Gonzalo, è evidente, nei passi di maggior tensione espressiva come questo, una costruzione per temi e immagini ricorrenti nel tessuto della narrazione come una trama di filamenti che si svolgono con continuità insistente e si dispongono in ordinati rapporti di significati. I temi si ripropongono con intermittente frequenza in variazioni lessicali, sintattiche e compositive⁽⁷⁶⁾ che ne moltiplicano la capacità espressiva e creano suggestivi aloni di risonanze e di echi: le immagini chiavi si rincorrono e si sovrappongono in un movimento fugato di intenso valore costruttivo. Così è per questo brano del sogno, fittamente percorso da pochi motivi organicamente distribuiti nell'arco narrativo con una complessità di accordi, di richiami, di sviluppi in un tono di chiarezza e di ambiguità che fa di questa pagina un modello di circolare perfezione stilistica che si chiude nel mistero d'una altissima inattinguibile conoscenza.

Il colloquio di Gonzalo col medico si trascina pausato dal canto delle cicale e dal silenzio della villa, i discorsi del figlio sono confessioni di sé e giudizi del « fenomenico mondo ». L'irritazione per il rifiuto della madre all'aiuto della medicina, scaraventa il figlio in una serrata e forsennata invettiva contro le pretese dell'io e contro la sua impennacchiata inconsistenza; ma subito la logica del discorso per uno scarto improvviso del pensiero, proprio di un nevrotico, si capovolge nella invocazione del privato possesso della propria villa, custode del suo silenzio e del suo dolore (l'incongruenza, perciò, è tale sino a un certo punto e non esente da una sua interna logica). Nel corso della dissertazione sulle capacità di protezione della villa da parte del muro di cinta (tutto il discorso prepara in sordina le circostanze ambientali e causali in cui si svilupperà l'evento finale) si ha un momento stilisticamente rilevante nello svolgimento di una sequenza interiore di Gonzalo che si manifesta in un concentrato monologo nel quale s'adunano rampollando l'una dall'altra una serie d'immagini

⁽⁷⁶⁾ Cfr. la sequenza aggettivale della figura della madre: « nera, mura, altissima » e più giù « altissima, immobile, velata, nera » nella quale si può avvertire qualche eco dell'immagine carducciana della Signora Lucia in *Davanti a S. Guido*; « Alta, solenne, vestita di nero ».

che si filmano sullo schermo doloroso della coscienza in una continuità ininterrotta di passaggi distinguibili come segue: « Già... tornando al muro. / Ma che posso farci, dottore? Sono stanco... sono malato... / Pochi e stenti risparmi d'un tenente all'addiaccio... sotto fredde stelle. / Chi si amava è nella terra... / Era nel suo viso una luce... un sorriso... / Sotto fredde stelle... nell'arsura dei fiumi e tra le schegge dei monti infernali... / Il misero stipendiucolo dell'ingegnere stanco, vessato... / Ed ecco qua i muri: ho dovuto buttare il mio sangue nelle rovine, qua dentro... al rinzaffo dei muri... Alle tasse... a tamponare la falla della ipoteca... / Ora sono stanco, sono malato » (p. 130).

La trasparenza della confessione si evidenzia nella trama del discorso rigorosamente paratattico, riconoscibile nel procedimento di una sintassi che si svolge in direzione asceticamente asindetica, orizzontale: ogni membro di cui si compone la confessione si isola fra due spazi di silenzio, si carica di un intenso potere rievocativo che si spegne nel ribadimento finale d'una condizione definitiva rinunciataria.

Seguono le proteste di Gonzalo contro il pagamento delle tasse, le referenze del Nistituo para la noche, l'incontro con i suoi propagandisti, il racconto della vera storia di Gaetano Palumbo.

La seconda parte s'apre con l'immagine della madre errante sola per la casa: è il tempo delle sue ragioni. La parte introduttiva della rappresentazione è scandita dalla triplice rievocazione, « Vagava nella casa », che inizia un'esposizione tematica di tre momenti fondamentali ripetentisi con identico sviluppo in tre tempi narrativamente successivi ma realmente contemporanei e compresenti. I tre momenti sviluppano i temi dello smarrimento della madre, della sua disperata speranza, dello scacco conclusivo, svolgentisi nell'ordine nei tre periodi secondo questo semplice schema:

I tempo

- 1) Vagava sola nella casa
- 2) e senti di dover riamare con un tremito dei labbri l'apparita presenza
- 3) ma sapeva bene che nessuno, nessuno mai, ritorna.

II tempo

- 1) Vagava nella casa
- 2) e talora dischiudeva le gelosie d'una finestra, che il sole entrasse.
- 3) Ma che cosa era il sole? Quale giorno portava? Sopra i latrati del buio.

III tempo

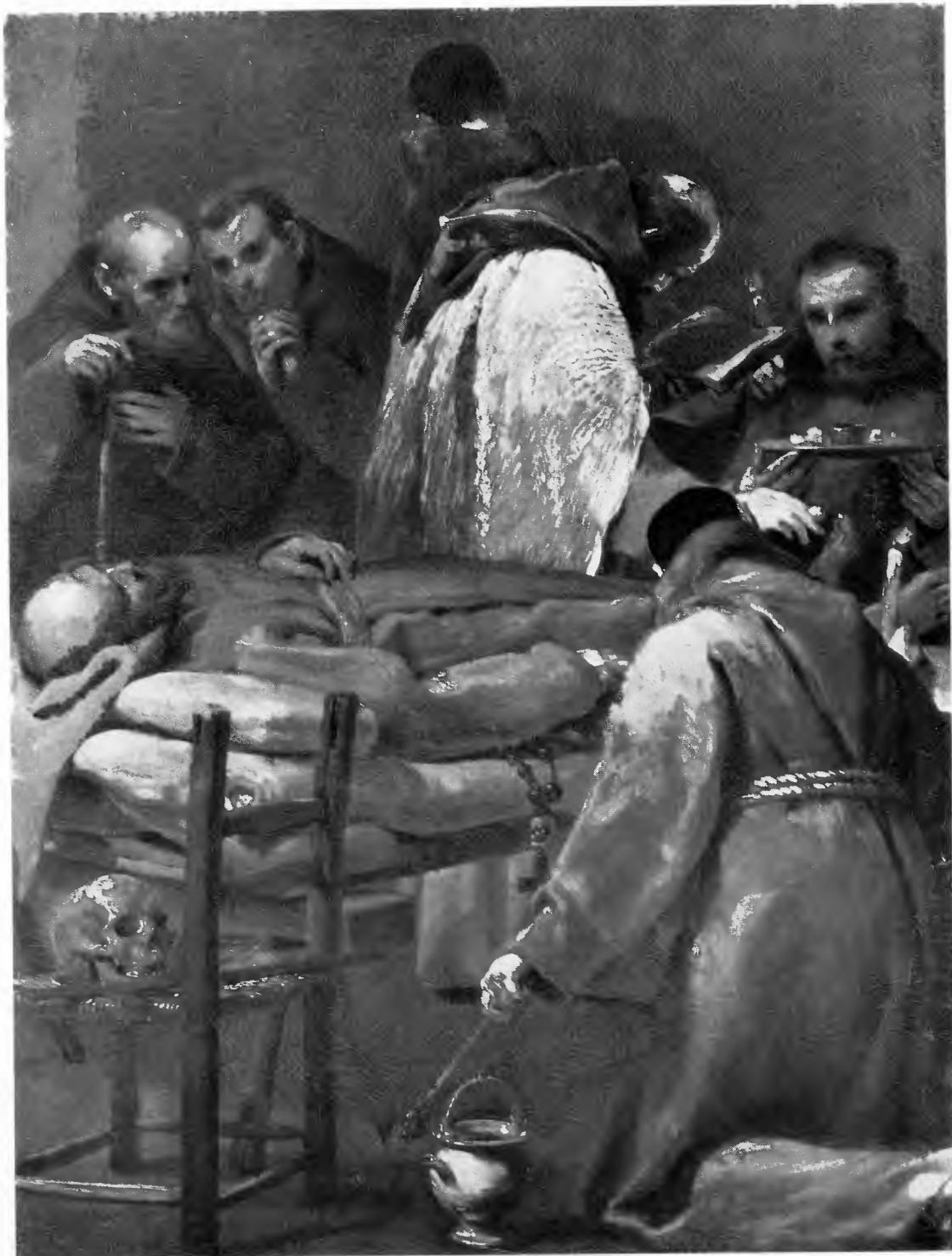
- 1) Vagava nella casa
- 2) come cercando il sentiero misterioso che l'avrebbe condotta ad incontrare qualcuno
- 3) o forse una solitudine soltanto, priva d'ogni pietà e d'ogni immagine.



1 - Andrea de' Bartoli: *Il mese di Marzo*, dal Codice "Officium Beatae Mariae Virginis"

2 - Andrea de' Bartoli: *Il mese di Aprile*, dal Codice "Officium Beatae Mariae Virginis"





3 - Giuseppe Maria Crespi: *L'estrema Unzione*

La ricerca senza risposta della madre si spegne nello sconvolgimento degli elementi naturali che si scatenano su di lei sola nella casa in uno spaventoso uragano, il segno d'uno « scherno di forze o di esseri non conosciuti e tuttavia inesorabili alla persecuzione » (p. 169). Sotto l'incalzare della tempesta la madre cerca riparo nella discesa verso il fondo della casa in un'attesa piena di terrore, di odio, di dolore, da cui riemerge alla fine, svanita la tempesta, col pensiero rivolto alla speranza del figlio sopravvissuto: il tema della discesa acquista un chiaro valore simbolico ⁽⁷⁷⁾ come immagine di morte e tutto l'episodio si rivela come « figura » ⁽⁷⁸⁾ della imminente fine della madre per mano di forze estranee e sconosciute. Nel brano si svolgono altresì i temi della memoria e del tempo, già accennati, e dell'interrogazione senza risposta sul significato della vita (concretizzati nella triplice invocazione: « perché, perché » alle pp. 169, 171, 179): come se lo strazio di tutti gli esseri di ogni tempo del mondo si racchiudesse nelle fattezze e nello spirito di questa stanca creatura la cui immagine si dilata in una risonanza sterminata di significati, in una profondità abissale di sentimenti che esaltano e sconvolgono a un tempo come la manifestazione dei segni altissimi che racchiudono la vita: gli enigmi della nascita e della morte.

Gli atteggiamenti espressionisticamente esaltati della madre durante l'uragano acquistano rilievo tramite il frequente procedimento dell'analogia scoperta che per mezzo del legame « come » attua un processo di associazione-assimilazione fra l'immagine della madre e quella dell'oggetto rapportato. Questa figura è molto diffusa in tutto il romanzo ma è particolarmente presente in questo episodio anche nelle forme simili del « come se » e del « quasi » che non conducono a un processo autenticamente analogico ma che rientrano egualmente nell'ambito d'una figura comparativa. Qualche esempio soltanto: « Tremando, come al feroce rincrudire d'una condanna » (p. 167); « vagava nella casa, come cercando il sentiero misterioso » (p. 168); « come di bimba urtata dalla folla, travolta » (p. 169); « levando il capo come chi conosce vana ogni implorazione di bontà » (p. 170); « dalla gronda, fuori, gocce come pianto » (p. 171); « capegli effusi le vaporavano dalla fronte come fiato d'orrore » (p. 172); « quel viso, come spetro » ⁽⁷⁹⁾ (p. 172).

Svanita la tempesta, compare il figlio, e l'episodio che segue ha uno svolgimento monologico affidato com'è interamente alle sue interiori visioni; il dato di partenza è la contemplazione dei poveri addobbi delle stanze dimesse che schiude la mente di Gonzalo a una sfrenata fantasia in cui si disegnano le immagini d'una borghese società dei consumi immersa nel vortice della propria incessante attività (« effuso mugghiare di... turba in toboga senza più né Cristo né diavolo ») (p. 190), ciecamente votata al rito della produ-

⁽⁷⁷⁾ Cfr. G. C. ROSCIONI: *op. cit.*, p. 55: « Ma presto il motivo della caduta è associato all'idea della morte (...). Nella scena della tempesta che come in *Re Lear* preannuncia il tragico epilogo, il motivo simbolo diventa centrale »; cfr. quindi le immagini riportate sul tema della discesa.

⁽⁷⁸⁾ In senso auerbachiano secondo le sue letture di episodi della *Divina Commedia*.

⁽⁷⁹⁾ Ma tutto il brano è denso di numerosi motivi sinfonicamente sviluppati in una tessitura contrappuntistica, che esigerebbero un esame particolare.

zione e al godimento del lusso. E si affaccia una galleria di deformati ritratti nel segno d'un distorcimento fisico e morale, ferocemente colti nel loro sconcio deturpamento professionale: « Elettrotecnici miopi come carciofi, preti (presbiteriani) in abito da ballo, droghieri brachischelici dalle brache piene di saccarina contrabbandata; ingegneri cornuti, medici delle budelle, e dei rognoni, e specialisti del perepepè: guardie giurate, ladri, gasisti, ruffiane asmatiche, stuccatori e stucatrici d'ogni risma » (p. 191). « Questo mare senza requie, fuori, sciabordava contro l'approdo di demenza, si abbatteva alle dementi riviere offrendo la sua perenne schiuma ribevendosi la sua turpe risacca » (p. 191).

Nella fantasmagoria mentale di Gonzalo trascorre quindi l'immagine degli idioti, destinati al possesso della vita, « alla luce della vita », cui, grazie alla propria sensibilità deficiente, « felice e liscio » va « sottoculo lo scivolo » (p. 193) per il varo nel mare della stupidità organizzata ⁽⁸⁰⁾. E tutti cretinamente compresi della loro funzione partecipano al banchetto fastoso, le signore e i signori: « Gli uni si compiacevano della presenza degli altri, desiderata platea. E a nessuno veniva fatto di pensare, sogguardando il vicino, " quanto è fesso " » (p. 198): un rituale volgarmente banale e pretenzioso si dispiega in gesti teatralmente calcolati (« estraevano, con distratta noncuranza, il portasigarette d'argento ») (p. 200), in conversari insulsi, prefabbricati, in sguardi compiaciuti e sazi, celanti il vuoto pneumatico delle teste: « E quella era la vita » (p. 199). Assente ogni pensiero che possa turbare l'imbecille bovina atarassia degli attavolati: gli orrori della storia, le ribellioni degli oppressi, « le urla di morte (...) e il caglio nero e aggrumato sul goyesco abbandono dei distesi, dei rifiniti (...) e le guerre e le stragi » (p. 197): dal quadro acrimoniosamente giovenalesco che si dispiega in queste pagine scatta uno degli atti d'accusa più ferocemente demolitori e derisori che si conoscano della novecentesca società borghese del benessere, del suo insciente e amorale ottimismo storico ⁽⁸¹⁾.

Il brano della negazione che segue alla scena del ritrovo borghese, pur nel suo auto-

⁽⁸⁰⁾ « Nella scena del banchetto... il tema della vita è classicamente associato all'idea di viaggio, espressa da una serie di immagini e di metafore che sembrano dar fondo alle risorse del vocabolario nautico », cfr. G. C. ROSCIONI: *La disarmonia prestabilita*, cit., p. 54.

⁽⁸¹⁾ Non ci sembra perciò nel giusto il Barilli allorché afferma che « quando... dalla bocca di Gonzalo-Gadda escono note di biasimo, di astio, di dileggio verso il comportamento borghese (...) è ormai chiaro che non si tratta di impulsi a superare quell'ordine, quella mentalità. Al contrario, parla allora veramente lo hidalgo, facendo emergere tutta la sua nostalgia verso una condizione proto borghese, verso i tempi in cui a godere della buona cucina e degli agi di un elevato tenore di vita erano solo le solide famiglie tradizionali, e non i parvenus, i commercianti, i bottegai dell'ultima ora », cfr. R. BARILLI: *Gadda e la fine del naturalismo*, in *La barriera del naturalismo*, Milano, 1970, p. 124. La posizione di Gadda-Gonzalo non rientrerebbe così neppure nella categoria marxista del socialismo reazionario feudale, mentre ci sembra che le allusioni contenute nell'episodio del banchetto borghese agli scioperi, alle barricate, alle comuni, mostrano nell'autore una coscienza storica e una sensibilità sociale che mentre suonano condanna dell'ordinamento borghese contemporaneo non implicano alcuna nostalgia per trascorsi ordinamenti sociali; potrebbe semmai parlarsi di un antistoricismo anarchico (che non è in contraddizione con la coscienza storica) che è negazione di tutti i momenti storici del passato e del presente (con notazioni sovente rousseauiane). Ma per tutto questo problema cfr. le osservazioni intelligenti di ROSCIONI nella sua opera fondamentale alle pp. 130 e segg.

nomo valore gnoseologico, assume con la forza delle sue decisioni morali una funzione contrappositiva e chiaroscurale nei confronti della rappresentazione precedente della marea montante dell'effimero. La negazione delle « parvenze non valide » è il ristabilimento della dolorosa verità dopo la celebrazione della menzogna, il passo verso la purezza della conoscenza che è coscienza di vanità e dell'irriscattabile oblio: con implacabile determinazione ben dieci volte è martellata la risolutiva parola, « negazione-negare » nel corso del disperato sillogismo.

Il sopraggiungere dell'autunno è, nel segno del tempo declinante, l'immagine simbolo d'una caduta da cui non è lecito agli umani risollevarsi, meno che mai al figlio e alla madre. Nella stanchezza della terra si esprime la parabola discendente d'una esistenza esausta e senza più ragioni: quella della madre prossima alla fine, quella del figlio in attesa della fine.

« Un tenue, dorato, velo di tristezza lungo l'andare della collina dal platano all'olmo; quando ne frulla via, svolando, un passero; e le chiome degli antichi alberi, pensose consolatrici, davanti ai cancelli delle ville disabitate dimettono la loro stanca foglia » (p. 212). Alcuni stilemi ed alcune immagini si ripetono puntualmente nella lirica *Autunno* che chiude la prima edizione del romanzo, nella suggestione d'un'aura vibrante di nostalgici ricordi. La lirica si inserisce nell'ambiente del romanzo come una vecchia stampa contemplata da un occhio che ne avverte il fascino defunto, ne assapora gli stinti colori e le immagini trascorrenti ormai spente nella tristezza del tempo, senza lasciarsene però vincere e abbandonarsi alla sterilità del rimpianto: c'è la coscienza ironica del tramonto di quella vita e la presenza di nuove più democratiche immagini accettate nella loro prosaica necessaria anonimità. È un canto di sobria rievocazione e di sereno commiato da un mondo che è stato quello degli avi, elaborato dallo spirito di lunghe generazioni lungo il cammino del tempo, e che ora è giustamente scomparso. La lirica si avvale di immagini squisitamente simboliste come: « È un pensiero/carezza e poi lascia desolato — la marmorea fronte » ma non si nutre solo di quella decadente sensibilità: c'è piuttosto in essa una qualità descrittiva ironicamente e allusivamente crepuscolare (di una zona periferica come quella di un Palazzeschi per esempio o anche di un certo Govoni)⁽⁸⁹⁾ in cui l'incisività e la vivacità del disegno mal s'accordano con la patina teneramente intimista delle figure; resta comunque della poesia l'impressione complessiva d'un canto sommesso con toni di pacata, ferma dolcezza, nel nitore d'un disegno che emerge e sfuma a un tempo in assorta lontananza.

Il filo del romanzo, dopo il lirico intermezzo, riprende col racconto corale fatto alla madre dei singolari accidenti atmosferici toccati come per nemesi al cavalier Trabatta, reo

⁽⁸⁹⁾ Cfr. l'interpretazione al solito convincente di G. CONTINI nell'introduzione al romanzo, p. II: « Una poesia di orientamento vociano, alla quale non saprei trovare collocamento prossimo che non siano i *Frammenti lirici* di Rebora, sede anche questa ben milanese e tutt'altro che immune dall'aria della periferia briantea. Autunno vale come chiave lirica di una situazione ».

d'essersi voluto sottrarre alla protezione del Nistituo de vigilancia. Il passo è curiosamente disseminato di citazioni e riferimenti letterari (non assenti nel resto del romanzo ma mai così fittamente presenti come in questo episodio) otto-novecenteschi in chiave ironico-virtuosistica e in un contesto descrittivo divagativo che allentano alquanto la tensione del racconto preludente alla catastrofe finale: « La lavandaia Peppa arrivò dunque a poter egutturare con dei glu glu manzoniani da tacchino femmina... » (p. 230); « Dio è grandel e il Nistituo de vigilancia sembra aver il culto della Nemesi storica come Giosué Carducci » (pp. 231-232); « contro il fuoco e la sicurezza dell'Aurora le vette "dentate" (sic) del Serruchon » (p. 233); « ...e sull'umidore e dalle fenditure del sasso licheni mattutini che avrebbero fatto pensoso lo Sbarbaro » (p. 233); « e dall'animo tenuemente rattristato sarebbero potuti venire alle labbra quei detti dell'immortale preludio dei *Promessi sposi*: Talché non è chi, al primo vederlo (il Serruchon), purché sia di fronte... » (p. 233); « la buona donna, come direbbe Giulio Carcano » (p. 234).

« Il sole e le luci declinavano verso la loro dolcezza, allorché il figlio discese dal Simposio, o forse dalle leggi, e, senza prevedere aprì la porta di sala » (p. 240): lo spettacolo della folla zoccolante assieme ai propri animali attorno alla madre precipita l'hidalgo dalle noumeniche vette delle meditazioni platoniche al pantano osceno dei segni del mondo, al brulichio dei corpi fetidi, ed è di nuovo il salto all'indietro alle repulsioni infantili, alla propria ferita sensibilità, e le immagini degli anni che si filmano sullo schermo della memoria scoprono la loro vanitosa inconsistenza: « sciocchezzaio », « scempiata », « scempiaggini », gli eventi del tempo in cui credettero gli avi e di cui il mondo continua a nutrirsi. Per sé, ormai, più nessuna illusione; « Sapeva benissimo che cosa sarebbe arrivato dopo tutta la fatica e l'inutilità, dopo la guerra e la pace e lo spaventoso dolore; in fondo, in fondo a tutto, c'era, che lo aspettava, il vialone coi pioppi liscio come un olio » (p. 244). L'hidalgo è vinto dalla nausea e la valvola di sicurezza all'impotenza dell'ira è il sogno sterminatore, disinfettante; ma il delirio non ha modo d'esaurirsi, l'apparizione della madre ne potenzia le cagioni, ed è l'estrema irrefrenabile offesa: poi l'addio alla casa, mentre già « lingue di tenebra » lambiscono « un mondo sordo, perduto » (p. 253).

L'epilogo vede la villa solitaria immersa nel silenzio della notte « come fosse la casa dei morti, sotto silenti stelle: che una mano aveva appeso altissima alla luminaria glaciale dell'eternità » (p. 262); le stelle sono qui il simbolo d'una testimonianza senza senso della solitudine umana sulla terra e la loro presenza ricorre in questo passo legata sempre alla figura oscura della casa: « Sotto alte, lontanissime stelle, si travedeva un tetto a pioventi dolci, la casa della madre e del figlio, silente e mite, e come abbandonata nella notte, ch'era silenzio puntuato di zaffiri perduti atrocemente lontani » (p. 256). Nell'inerme innocenza di questo abbandono della vita alla notte contemplato da alte silenti lontanissime stelle, si consuma il sacrificio della madre: il compimento d'un destino di morte già provato e accettato nel cuore per chi la vita fu irriscattabile offesa. C'è un leit-motiv instancabile, ultimo

simbolo risolutivo della storia, che prepara annuncia accompagna la smemorante discesa all'ignoto della madre: quello del vento, trascorrente, inquieta presenza fra il sonno insensibile delle cose. L'immagine del vento che era stata già precedentemente associata, durante la tempesta, alla rapina della vita (« Il vento, che le aveva rapito il figlio verso smemoranti cipressi, ad ogni finestra pareva cercare anche lei, anche lei, nella casa » [p. 169]) si proietta qui in una molteplicità di significati e di movenze, onnipresente col carico ambiguo della sua invisibilità, è protagonista non meno che le ombre umane che si muovono nella notte: ed è ronda, silenzio, folata, cammino, lontananza, irruzione, passaggio, respiro (pp. 262-270).

L'angoscia sospesa nel suo volo allusivo di tenebra si infrange al disvelarsi della tragedia davanti allo strazio disumano che grida il volto « ingiuriato, così nobile e buono » della Signora, ora « essere immobile orrendamente offeso », « inturpito da una cagione malvagia operante nell'assurdità della notte » (p. 275). Le mani disperatamente protese in estremo atto d'implorazione, la stanchezza senza soccorso del volto dignitosamente raccolto, gli occhi spalancati verso il nulla: in questi segni i più atroci dell'umana tragedia, vibra l'urlo d'una protesta infinita per ogni dolore delle creature sulla terra, l'accusa senza appello a una creazione malefica e immotivata, vuota di legge morale⁽⁸³⁾, in nome d'una dignità che nella sopportazione senza speranza sa essere al di sopra d'ogni scherno e ferocia del destino. Ed è nell'esistenza di questa superiore dignità umana che la morte della madre acquista un intenso valore catartico che è il valore più nobile, il profondo messaggio, di ogni autentica tragedia.

Si chiude così nel segno d'una « pietas » altissima avvolgente d'impietrato compianto l'immagine dell'innocenza straziata, la rappresentazione d'una storia di dolore, com'è la storia degli uomini e del mondo, com'è il pianto misterioso che sale dalla terra al cuore delle creature e si perde nell'assurdità dello spazio: « Per intervalli sospesi al di là d'ogni clausola, due note venivano dai silenzi, quasi dallo spazio, e dal tempo astratti, ritenute e profonde, come la cognizione del dolore: immanenti alla terra, quandoché vi migravano luci e ombre. E, sommerso, venutogli dalla remota scaturigine della campagna, si cancellava il disperato singhiozzo » (p. 246)⁽⁸⁴⁾. La cognizione del dolore è il sentimento d'una lacerazione che separa e strappa l'uomo a se stesso, all'amore del proprio sangue e dei simili,

⁽⁸³⁾ Cfr. P. CRATTI: *op. cit.*, p. 22: « La creatura umiliata assume i gesti di un terribile giudice dell'universo ».

⁽⁸⁴⁾ In un grande romanzo del novecento, *La condizione umana* di A. MALRAUX, la meditazione del paesaggio da parte di uno dei protagonisti, Gisors, cui è stato ucciso il figlio, si schiude a una intuizione vicina a quella che possiede Gonzalo: « E gli parve che il dolore umano salisse e si perdesse come un canto della terra: sulla pace fremente e nascosta in lui, come il suo cuore, il dolore posseduto chiudeva lentamente le sue braccia inumane »; cfr. *op. cit.*, Milano, 1958, p. 308. In un altro romanzo di MALRAUX, *La via dei re*, nello sguardo del protagonista Perken sul punto di morire, si legge, come sul volto straziato della Signora, « quell'accusa irriducibile al mondo che è un morente che si ama »; cfr. A. MALRAUX, *La via dei re*, Milano, 1952, p. 198.

ai segni della creazione, alla luce della vita: l'odio fatto male nel patimento da parte delle creature d'un oltraggio che non conosce rimedio, « poiché ogni oltraggio è morte » (p. 77). Dunque la conoscenza del dolore è conoscenza di verità, di una verità che è il rapporto ingiusto, sordo, dell'uomo col mondo: ma la rappresentazione di esso nel silenzio della solitudine ne è la denuncia ⁽⁸⁵⁾ nel momento in cui un'altra verità, quella assoluta dell'uomo, della sua misura di pensiero e di carne, dei suoi bisogni e dei suoi diritti, emerge prepotente, carica della forza d'una protesta insoffocata che è riscatto e affermazione di giustizia ⁽⁸⁶⁾. Questa seconda intenzione della creazione poetica ci sembra capitale nella comprensione e nel significato de *La cognizione del dolore*, fedele a quanto ebbe a dire una volta l'autore in una dichiarazione densa di morale risentimento e emblematica di tutto il suo atteggiamento spirituale quale si conosce nella sua opera: « Nella mia vita di "umiliato e offeso" la narrazione mi è apparsa, talvolta, lo strumento che mi avrebbe consentito di ristabilire la "mia" verità, il "mio" modo di vedere, cioè: lo strumento della rivendicazione contro gli oltraggi del destino e de' suoi umani proietti: lo strumento, in assoluto, del riscatto e della vendetta » ⁽⁸⁷⁾.

La verità di Carlo Emilio Gadda è la verità di tutti gli uomini che viaggiano sotto il sole, senza illusioni, verso la certezza della notte; e nella fierezza del suo riscatto tutti possono riconoscersi, quanti con disperata fermezza guardano in faccia e vincono nel disprezzo il proprio mortale destino ⁽⁸⁸⁾.

⁽⁸⁵⁾ Cfr. la definizione complessiva del romanzo e il suo risvolto in chiave di ribellione morale e sociale del BARBERI-SQUAROTTI: « La cognizione del dolore costituisce la più profonda e comprensiva raffigurazione dei grandi temi del dolore, della morte, della solitudine, di tutte le ossessioni che compresse ma non vinte agiscono nel fondo dell'uomo contemporaneo, corrodendo la sua vita morale e sociale, ma costituendo, altresì, nella società stessa, il disperato elemento di ribellione che ancora è capace di agire per negarne con violenza definitiva le lisce apparenze, i tentativi di far dimenticare, riducendo al silenzio e opprimendo, l'orrore di colpe atroci di guerra, le deformazioni famigliari, l'orribile spettacolo del conformismo, i miti borghesi del guadagno, del prestigio, della bontà come ipocrisia ». Cfr. G. BARBERI-SQUAROTTI: *La narrativa italiana del dopoguerra*, Bologna, pp. 43-44.

⁽⁸⁶⁾ Questo spirito di denuncia totale, metafisica e storica, mossa da un'altissima dignità umana, accomuna quest'opera, al di là delle essenziali differenze di concezione e di impostazione (per esempio il sentimento della solidarietà umana, che manca alla *Cognizione*) a due grandi testi della letteratura francese del '900, *La condizione umana* di A. MALRAUX e *La peste* di A. CAMUS dai quali si potrebbero trarre non poche citazioni che non suonerebbero estranee sotto il titolo del romanzo italiano. La letteratura italiana, invece, non conosce opere di questa tragica, sconvolgente, esaltante grandezza.

⁽⁸⁷⁾ Cfr. C. E. GADDA: *Intervista al microfono*, in *I viaggi la morte*, cit., p. 110. Cfr. anche l'affermazione d'esordio delle pagine introduttive al *Castello di Udine*: « Tendo a una brutale deformazione dei temi che il destino s'è creduto di proponermi come formate cose ed obbietti: come paragrafi immoti della sapiente sua legge. Umiliato dal destino, sacrificato alla inutilità, nella bestialità corrotto, e però atterrito dalla vanità vana del nulla... », GADDA, *Tendo al mio fine*, cit., p. 13.

⁽⁸⁸⁾ « Non esiste destino che non possa essere superato dal disprezzo », A. CAMUS: *Il mito di Sisifo*, Milano, 1964, p. 170.

OLTRE IL "MOVIMENTO": TRE POETI

di

Renato Oliva

Cercare, come è stato fatto, di raggruppare alcuni poeti che hanno reagito alla poesia programmaticamente privata e provinciale (insulare) del *Movement* in una sorta di scuola chiamata *The Group* sarebbe di scarsa utilità. L'etichetta, giustamente, ha avuto poca fortuna e viene usata di rado: i rapporti intercorsi tra i membri del Gruppo (la collaborazione alla rivista *Delta* a Cambridge e le riunioni londinesi in casa di Philip Hobsbaum e di Edward Lucie-Smith) non hanno portato a nessuna formulazione comune di poetica. Il che non stupisce se solo si osservi la varietà degli esiti: come si potrebbe associare la dizione robusta e aspra di Ted Hughes a quella modulata di Edward Lucie-Smith che, per certe eleganze dello stile, è più vicina ai modi del Movimento di cui non a torto Donald Davie, recensendo nel 1961 *A Tropical Childhood*, lo salutava come ultimo rappresentante?

Se non esiste una scuola ben definibile esiste però una tendenza che accomuna poeti di estrazione ed esperienza diverse. Nel 1962, nella ormai notissima prefazione a *The New Poetry*, Alfred Alvarez chiedeva alla poesia inglese di abbandonare la pretesa che la vita potesse essere affrontata come se gli orrori della civiltà contemporanea, dai campi di sterminio all'atomica, non gettassero la loro ombra mortifera sull'uomo di oggi; e mostrava come alcuni poeti avessero già rifiutato di rifugiarsi nella provincia del Movimento, ora dolente, ora animata da scatti critici e ironici ma pur sempre tranquilla e riparata, per gettarsi allo scoperto, su altre strade. La poesia di Larkin, il capofila del Movimento, si aggira sovente nel chiuso di una stanza; quella di Hughes, di MacBeth, di Silkin si avventura in boschi dove impera la violenza, affronta pianure bruciate dalle radiazioni. Una parte della produzione del Movimento riesuma l'equivoco della torre d'avorio: anche se la torre, adesso, è di poveri mattoni, scarabocchiati di parolacce e coperti di squallidi manifesti pubblicitari, anche se lo scrittore si dichiara simile ai suoi vicini di casa. Il rifiuto di affrontare temi troppo impegnativi porta alle secche di un garbato, somnesso individualismo. La nuova poesia è meno restia ad accettare i rischi di un impegno più vasto, anche se è cosciente della propria

sobria disperazione. Forse l'uomo, dice Hughes in *You Drive in a Circle*, si muove in cerchio, il suo punto d'arrivo coincide con quello di partenza. Ma ciò che conta è resistere, come il muschio dell'omonima poesia di Jon Silkin che cresce in solitudine, testardo:

Tu non gli puoi parlare di tristezza.

Coscienza della ambigua precarietà della condizione umana, minata da una sotterranea violenza, e volontà di sopravvivere: tra questi poli si muove non solo la poesia di alcuni appartenenti al Gruppo (Ted Hughes, George MacBeth, Peter Porter) ma anche quella, per fare i nomi più significativi, di Thom Gunn ⁽¹⁾ e Jon Silkin.

Dovendo, seppur sommariamente, indicare una linea di sviluppo alternativa a quella del Movimento conviene quindi trascurare poco chiare etichette letterarie e raccogliere insieme componimenti affini per nucleo e risultati formali. La loro novità, rispetto al Movimento, si avverte infatti non soltanto nei temi ma si riflette anche sulle scelte metriche. La polita raffinatezza di un Larkin, la facile musicalità rimata di un Amis o di un Wain sono bandite. Le forti cadenze dei versi di Hughes danno il senso dello sforzo di una lingua che blocca nelle immagini una realtà agitata da forze prepotenti; di MacBeth si osservi l'uso di una secca scansione accentuativa in *The God of Love*, con effetti di martellamento giambico; e di Silkin l'abilità nell'articolare sintatticamente e saldare insieme i periodi. (Ci si riferisce ovviamente agli originali, ché in italiano si sono scelte a volte soluzioni più fluide per evitare durezza che avrebbero appesantito troppo la traduzione). Ma forse qualcosa è rimasto della lezione del Movimento: nel solido impianto narrativo e nell'uso controllato e guardingo di metafore e simboli cui non ci si abbandona irrazionalmente, ma che vengono sfruttati, fin dove la loro qualità complessa lo consente, come strumenti che non devono compromettere, colle loro spinte centrifughe, lo sviluppo lineare del discorso. La qualità onirica di molte fantasie di Hughes, ad esempio, non autorizza a leggere la sua poesia soltanto in chiave di indagine sull'inconscio: essa vuole essere espressione della massiccia realtà della natura che fronteggia l'io. « Le mie poesie, ha scritto Hughes, celebrano la pura solidità della mia illusione del mondo ».

La voce di Ted Hughes ⁽²⁾ è probabilmente la più significativa degli ultimi dieci anni. Impegnato con inflessibile coerenza a registrare le vicende di un universo in cui la violenza si perpetua nella sfacciata efficienza delle leggi di natura, è riuscito a cristallizzarne le manifestazioni in attimi di altissima tensione, a creare raffigurazioni quasi mitiche di piante, animali, uomini in lotta (mossi da eroismo o da cieco slancio vitale?) colla morte. Il dato naturale è il punto di partenza per un'operazione di straniamento: si veda, in *Thrushes*, come

⁽¹⁾ Già conosciuto in Italia nella scelta pubblicata nello *Specchio*. È imminente un volume della stessa collana dedicato a Ted Hughes.

⁽²⁾ Nato nel 1930: *The Hawk in the Rain* 1957, *Lupercal* 1960, *Wodwo* 1967, *Crow* 1970.

i tordi scattino, macchine assassine più che uccelli, a procurarsi il cibo, guidati da un istinto che non conosce esitazioni, da una forza ignota all'uomo comune. Il termine di paragone, anche se spesso sottinteso, è pur sempre l'uomo, come specie. In questo senso la poesia di Hughes è più politica di quella del Movimento: non perché proponga soluzioni ideologiche ma perché è tentativo di definizione dello scontro tra l'uomo e la travolgente risolutezza dell'energia naturale, riflessione sulla possibilità o impossibilità di arginare il corso della violenza. Jon Silkin ⁽³⁾ ha detto che *Hawk Roosting* avversa politicamente e moralmente la violenza che rappresenta drammaticamente. L'aver notato le implicazioni sociali del ritratto del falco-dittatore fa luce, di riflesso, sulle sue intenzioni di poeta. Più disposto a parlare scopertamente dell'uomo, a dichiarare senza reticenza le sue posizioni morali, a contrapporre il momento dell'amore a quello in cui il creato sembra in balia di esseri che sono preda gli uni degli altri, Silkin è tuttavia poeta di estrema lucidità e durezza: come se qualcosa di freddo e duro si annidasse al centro della sua opera che pure ha spesso toni di sincera umanità. Nei componimenti tradotti si osservi come la realtà *autre* evocata venga allo stesso tempo umanizzata: quei soffioni metallici, quel muschio tenace si direbbero dotati d'anima. Nell'uso di metafore animali (*Owl*) e nell'osservazione dei fatti naturali (*The God of Love*) George MacBeth ⁽⁴⁾ ha qualche punto di contatto con Hughes e colla vena riflessiva di Silkin; ma è in complesso più brillantemente estroverso, con puntate nel grottesco e nel surreale, e più pronto a sperimentare forme diverse: dal monologo drammatico (dell'esquimese che ha raccolto le ossa contaminate del pilota di un bombardiere atomico caduto, dell'uomo-ippopotamo, di un paio di forbici gelose), alla parodia, al poemetto. Molte delle sue poesie sembrerebbero a prima vista fuochi d'artificio di un'accesa fantasia; se non fossero, invece, i lugubri, ironici bagliori che illuminano un mondo ancora devastato dalla guerra.

⁽³⁾ Nato nel 1930: *The Peaceable Kingdom* 1954, *The Two Freedoms* 1958, *The Re-ordering of the Stones* 1961, *Nature with Man* 1965, *Poems New and Selected* 1966.

⁽⁴⁾ Nato nel 1932: *The Broken Places* 1963, *A Doomsday Book* 1965, *The Colour of Blood* 1967, *The Night of the Stones* 1968, *A War Quartet* 1969, *The Burning Cone* 1970.

THREE POETS: TED HUGHES,
GEORGE MACBETH, JON SILKIN

Ted Hughes

SNOWDROP

Now is the globe shrunk tight
Round the mouse's dulled wintering heart.
Weasel and crow, as if moulded in brass,
Move through an outer darkness
Not in their right minds,
With the other deaths. She too, pursues her ends,
Brutal as the stars of this month,
Her pale head heavy as metal.

THRUSHES

Terrifying are the attent sleek thrushes on the lawn,
More coiled steel than living—a poised
Dark deadly eye, those delicate legs
Triggered to stirrings beyond sense—with a start, a bounce, a stab

TRE POETI: TED HUGHES,
GEORGE MACBETH, JON SILKIN

versioni di Renato Oliva

Ted Hughes

BUCANEVE

*Adesso il globo è rigido, contratto
Intorno allo svernare del cuore sordo del topo.
Donnola e corvo, come fusi in bronzo,
Si addentrano nel buio fuori,
Sconvolti, colle altre morti.
Anche il fiore persegue il proprio fine,
Brutale come le stelle di questo mese,
Il suo pallido capo pesante, di metallo.*

TORDI

*Spaventosi: attenti, le penne ben lisciate: tordi sul prato.
Molle d'acciaio, non materia viva: l'occhio puntato,
Scuro, mortifero, le zampe delicate
Scattanti in convulsioni oltre ogni senso.*

Overtake the instant and drag out some writhing thing.
No indolent procrastinations and no yawning stares,
No sighs or head-scratchings. Nothing but bounce and stab
And a ravening second.

It is their single-mind-sized skulls, or a trained
Body, or genius, or a nestful of brats
Gives their days this bullet and automatic
Purpose? Mozart's brain had it, and the shark's mouth
That hungers down the blood-smell even to a leak of its own
Side and devouring of itself: efficiency which
Strikes too streamlined for any doubt to pluck at it
Or obstruction deflect.

With a man it is otherwise. Heroisms on horseback,
Outstripping his desk-diary at a broad desk,
Carving at a tiny ivory ornament
For years: his act worships itself—while for him,
Though he bends to be blent in prayer, how loud and above what
Furious spaces of fire do the distracting devils
Orgy and hosannah, under what wilderness
Of black silent waters weep.

HAWK ROOSTING

I sit in the top of the wood, my eyes closed.
Inaction, no falsifying dream
Between my hooked head and hooked feet:
Or in sleep rehearse perfect kills and eat.

*Un guizzo, un balzo e vibrano il coltello:
Sorprendono l'istante, estraggono una cosa che si torce.
Non indugi indolenti, non sonnolento sguardo fisso:
Non sospirano, non si grattano la testa.
Soltanto un balzo, una pugnalata, e un secondo vorace.*

*Cosa carica i loro giorni di volontà automatica:
Un minuscolo cranio monomaniaco, un corpo allenato,
Il genio, una nidia di mocciosi?
Il cervello di Mozart era così, e la bocca dello squalo
Che affamato del proprio fianco aperto
Il sangue finta e si divora:
Efficienza elementare che colpisce
Inflessibile, al riparo da ogni dubbio.
Niente la ferma.*

*L'uomo è diverso. Eroico sul cavallo,
O dietro la scrivania, in gara colle scadenze,
O a forza di cesello a scolpire un gingillo d'avorio
Per anni: la sua azione venera se stessa.
Ma per lui, se pure chino in preghiera si confonda,
Con che strepito e sopra quali
Furenti spazi di fuoco orgianti osannano
Demoni dissenmati che sconvolgono, sotto quali
Gore deserte
Di nere acque silenziose piangono.*

FALCO APPOLLAIATO

*Siedo alto nel bosco, gli occhi chiusi.
Inazione, nessun sogno ingannevole
Tra l'uncino del capo e gli uncini dei piedi:
O provo in sogno cacce perfette e mangio.*

The convenience of the high trees!
The air's buoyancy and the sun's ray
Are of advantage to me;
And the earth's face upward for my inspection.

My feet are locked upon the rough bark.
It took the whole of Creation
To produce my foot, my each feather:
Now I hold Creation in my foot

Or fly up, and revolve it all slowly—
I kill where I please because it is all mine.
There is no sophistry in my body:
My manners are tearing off heads—

The allotment of death.
For the one path of my flight is direct
Through the bones of the living.
No arguments assert my right:

The sun is behind me.
Nothing has changed since I began.
My eye has permitted no change.
I am going to keep things like this.

*A mio uso, alberi comodi, d'alto fusto.
Galleggio nell'aria: la sua spinta
E il raggio del sole mi sono di vantaggio;
La faccia della terra guarda in alto, io la controllo.*

*Serro le zampe sulla corteccia ruvida.
C'è voluta l'intera Creazione
Per produrre il mio piede, ogni mia penna:
Ora stringo il creato nel mio artiglio.*

*Lo sorvolo e lo ruoto lentamente.
Uccido dove voglio. Tutto è mio.
Non c'è nessun sofisma nel mio corpo.
Il mio stile: strappare, straziare teste lacerando.*

*Assegno morte.
Perché il sentiero del mio volo è dritto,
Attraversa le ossa dei viventi.
Non c'è ragione che provi il mio diritto:*

*Il sole è con me, alle mie spalle.
Nulla è cambiato dal giorno del mio inizio.
Il mio occhio non permise mutamenti.
Conserverò le cose come sono.*

George MacBeth

EARLY WARNING

Lord god of wings, forgive this hand
That stole from thee. These holy bones
Where thy long shadow ran I give
Thee back, repentant. From thy dead
Steel bird's ripped belly I and four
Doomed ice-men took them out, eight hands

Fouling thy sacred felled limbs. Two
Dropped bones I stooped and picked. Forgive
Me, god. I never knew thy bones,
Delivered from the ice, could rise
And kill four men. I thought thou wast
Mortal as I. Thy lofty skull,

Smoothed by the Greenland wind, I stole
With my scarred hands. I thought last night
That whale-fat poured in thy round eyes
Would staunch the wind. If my hut stands
And others fell, no other cause
I seek for that. So when at dawn

Four ice-men died, burnt up by thy
Bones' wrath, I thought: this jealous god's
Enduring skull, strong thigh-bone, I
Must give back safe, wise helps, sure harms
For cruel men. Forgive me, god,
For what I did. Those men thou burned

George MacBeth

AMMONIMENTO TEMPESTIVO

*Signore dio delle ali, perdona questa mano
Che ti rubò. Le sante ossa
Dove correva la tua lunga ombra
Pentito restituisco. Dal ventre lacerato del tuo morto
Uccello d'acciaio io e quattro uomini del ghiaccio
Già condannati le estraemmo,*

*Otto mani macchiando le tue sacre
Membra abbattute. Io due ossa cadute, mi chinai e raccolsi.
Perdona o dio. Ignoravo che potessero
Liberate dal ghiaccio risorgere
E uccidere quattro uomini. Come me
Ti credevo mortale. Il tuo ampio cranio*

*Dal vento di Groenlandia levigato, rubai
Con queste mani, con queste cicatrici.
L'altra notte pensai che grasso di balena
Versato nelle tue rotonde occhiaie
Arresterebbe il vento. Se la capanna regge,
La mia, e le altre caddero, altra causa non cerco.*

*Quando all'alba quattro uomini del ghiaccio
Dalla collera morirono bruciati
Delle tue ossa, pensai: il cranio paziente,
Il femore robusto di questo dio geloso
Intatti restituirò, rimedi magici
Ma pericoli per uomini crudeli. Dio, perdona*

With inward hell that made them twist
In wrangling heaps were faithless. I
Repent my sin. If I should carve
A cross for thee, draped with a fish
Nailed through its hanging tail, wouldst thou
Dismiss this pain? I feel it come

Below the eyes, inside my head,
As they all said it came. Forgive
My theft. I give thee back thy skull,
Thy scalding thigh-bone, god. Thou shalt
Own all I have, my hut, my wife,
My friendly pack of dogs, if thou

Wilt only tell why these green scars
Ache in my cheeks; why this grey mould
Forms on my herring pail; why this
Right hand that touched thy head shrinks up;
And why this living fish I touched
Writhes on that plank, spoiled food for gulls?

THE GOD OF LOVE

„The musk-ox is accustomed to near-Artic conditions. When danger threatens, these beasts cluster together to form a defensive wall or a ‘porcupine’ with the calves in the middle”.

—Dr Wolfgang Engelhardt: *Survival of the Free*

I found them between far hills, by a frozen lake,
On a patch of bare ground. They were grouped
In a solid ring, like an ark of horn. And around
Them circled, slowly closing in,
Their tongues lolling, their ears flattened against the wind,

*Quanto feci. Gli uomini che bruciasti
E uno sull'altro coll'inferno dentro
Lottando si torcevano, erano infedeli.
Rinnego il mio peccato. Se intagliassi
Per te una croce ornata
E vi inchiodassi un pesce per la coda*

*Scacceresti il dolore? Ecco che viene.
Lo sento sotto gli occhi, nella testa.
Così comincia, dicono. Perdona
Il mio furto. Il cranio restituisco
E il femore che brucia, o dio.
Tutto avrai ciò che è mio, e casa e moglie,*

*E la muta dei cani amici se solo
Dirai perché queste verdi cicatrici
Le guance mi tormentano; perché una muffa grigia
Copre il secchio d'aringhe, e la mia destra
Che ha toccato il tuo capo è rattrappita;
E perché il pesce vivo che ho toccato
Si torce su quell'asse,
Rifuto andato a male per gabbiani.*

IL DIO DELL'AMORE

Il bue muschiato è abituato a condizioni simili a quelle artiche. Questi animali, se un pericolo li minaccia, si raggruppano e formano un muro difensivo, un « riccio », coi vitelli nel mezzo.

Dr. Wolfgang Engelhardt: *Survival of the Free*

*Tra colline lontane presso un lago gelato
Li vidi raggruppati, su un pezzo di terra nuda,
Un anello compatto, come un'arca di corno.
Serrava il cerchio lentamente intorno
Un vortice di lupi in movimento*

A whirlpool of wolves. As I breathed, one fragment of bone and
Muscle detached itself from the mass and
Plunged. The pad of the pack slackened, as if
A brooch had been loosened. But when the bull
Returned to the herd, the revolving collar was tighter. And only

The windward owl, uplifted on white wings
In the glass of air, alert for her young,
Soared high enough to look into the cleared centre
And grasp the cause. To the slow brain
Of each beast by the frozen lake what lay in the cradle of their crowned

Heads of horn was a sort of god-head. Its brows
Nudged when the ark was formed. Its need
Was a delicate womb away from the iron collar
Of death, a cave in the ring of horn
Their encircling flesh had backed with fur. That the collar of death

Was the bone of their own skulls: that a softer womb
Would open between far hills in a plunge
Of bunched muscles: and that their immortal calf lay
Dead on the snow with its horns dug into
The ice for grass: they neither saw nor felt. And yet if

That hill of fur could split and run—like a river
Of ice in thaw, like a broken grave—
It would crack across the icy crust of withdrawn
Sustenance and the rigid circle
Of death be shivered: the fed herd would entail its under-fur

*Le orecchie appiattite controvento, le lingue penzoloni.
Respirai e un frammento d'ossa e muscoli
Si staccò dalla massa a precipizio:
Il galoppo sordo del branco rallentò come se
Si afflosciasse per lo sganciarsi di una spilla.
Quando il maschio rientrò nella mandria*

*Il collare rotante era più stretto.
Solo il gufo, ali bianche sulle correnti,
Dentro il vetro dell'aria, all'erta per i piccoli,
Voldò abbastanza in alto per vedere
La radura nel centro e afferrare la causa.
Per il cervello tardo delle bestie*

*Presso il lago ghiacciato, nella culla
Delle loro teste incoronate di corno
Giaceva un qualche dio. Al formarsi dell'arca
Accennò colle ciglia. Bisognava tenere
Il suo tenero ventre lontano dal ferreo
Collare della morte, rintanato*

*Nell'anello di corno di carne e di pelliccia.
Che il collare mortale fosse l'osso
Del loro stesso cranio: che un più morbido ventre
In uno slancio di muscoli serrati avrebbe potuto
Aprirsi tra colline lontane: e che il loro vitello immortale
Era già morto sulla neve, le corna piantate nel ghiaccio,*

*In cerca d'erba: non seppero capire né sentirono.
Ma se quella collina di pelliccia
Si fosse aperta in corsa come un fiume
Di ghiaccio nel disgelo, come una tomba infranta,
La crosta avrebbe rotto che negava nel gelo il nutrimento,
Frantumato il rigido cerchio della morte;*

On the swell of a soft hill and the future be sown
On grass, I thought. But the herd fell
By the bank of the lake on the plain, and the pack closed,
And the ice remained. And I saw that the god
In their ark of horn was a god of love, who made them die.

Jon Silkin

DANDELION

Slugs nestle where the stem
Broken, bleeds milk.
The flower is eyeless: the sight is compelled
By small, coarse, sharp petals,
Like metal shreds. Formed,
They puncture, irregularly perforate
Their yellow, brutal glare.

And certainly want to
Devour the earth. With an ample movement
They are a foot high, as you look.
And coming back, they take hold
On pert domestic strains.
Others' lives are theirs. Between them
And domesticity,
Grass. They infest its weak land;
Fatten, hide slugs, infestate.
They look like plates; more closely
Like the first tryings, the machines, of nature
Riveted into her, successful.

*E la mandria affidando la sua carne
Alla curva dolce di un colle, gettato il seme
Del futuro tra l'erba. Ma la mandria cadde
Sulla riva del lago pianeggiante
E il branco si serrò ed il ghiaccio rimase.
E capii che il dio nella loro arca di corno
Era un dio d'amore, e li fece morire.*

Jon Silkin

SOFFIONE

*Lumache fanno il nido dove il gambo,
Rotto, sanguina latte.
Il fiore è senza gemma, cieco:
Petalì duri, aguzzi
Come piccole scegge di metallo,
Intralciano la vista. Formati,
Pungono, irregolari perforano
Il loro giallo, brutale splendore.*

*E vogliono di certo
Divorare la terra. Con ampio movimento
Si sollevano un poco mentre guardi.
E ritornando dominano,
Assediano le sfacciate specie domestiche.
Loro è la vita altrui. Erba
Dalle cose domestiche li separa.
Infestano terra debole, ingrassano,
Nascondono lumache.
Sembrano lamine; da vicino,
Macchine della natura, le sue prime prove,
Su di lei inchiodate, con successo.*

MOSS

„ Patents ” will burn it out; it would lie there
Turning white. It shelters on the soil; quilts it.
So persons lie over it; but look closely:
The thick, short green threads quiver like an animal
As a fungoid quivers between that and a vegetable:
A mushroom’s flesh with the texture and consistency of a kidney.
Moss is soft as a pouch.

There are too many shoots though, boxed compacted,
Yet nestling together,
Softly luminous.
They squirm minutely. The less compact kind
Has struggling white flowers; closed,
Like a minute bell’s clapper;
So minute that opened then, its stretch seems wide.
The first grows in damper places.
With what does it propagate?
Quiet, of course, it adheres to
The cracks of waste-pipes, velvets,
Velours them; an enriching
Unnatural ruff swathing the urban „ manifestation ”:
The urban nature is basemented, semi-dark;
It musts, it is alone.

Here moss cools; it has no children;
It amplifies itself.
Could that over-knit fiction of stubbed threads reproduce

MUSCHIO

*Diserbanti lo bruciano, brevettati: altrimenti sbiancherebbe
Lì, fermo. Si rifugia sul suolo, lo trapunta.
La gente ci si corica per questo; ma guarda da vicino:
I fili verdi, corti, spessi, sono animali, fremono
Come trema un fungoide: di carne o vegetale?
Carne di fungo con un tessuto denso come un rene.*

*È morbido come una piega della pelle.
Ma ha germogli, troppi, rinchiusi,
Eppure stretti rannicchiati insieme,
Teneramente luminosi.
Minute contorsioni. La specie meno fitta
Ha tenaci fiori bianchi; chiusi,
Minuscoli battagli di campanula;
Tanto minuti che all'aprirsi sembra
Ampia distesa. Il primo cresce
Più all'umido. Con cosa si propaga?
Tranquillo, naturalmente, aderisce
Alle crepe degli scarichi, le felpa.
Le velluta: ricca
Gorgera innaturale
Fascia le forme urbane: la natura
Urbana è scantinata, semibuia;
Muffisce, è sola.*

*Qui il muschio si raffredda; non ha figli;
Amplifica se stesso.
O potrebbe quella troppo compatta fabbrica
Di fili mozzi riprodurre*

Defined creatures?

It hovers tentatively between one life and another,

Being the closed-road of plants,

Its mule; spreads only its kind—

A soft stone. It is not mad.

Reared on the creeping dankness of the earth

It overspreads, smears, begrudges something

Though it is passive; spreads wildly.

It is immune to nothing;

You cannot speak of misery to it.

Creature definite?

Tenta incerto, sospeso tra una vita e l'altra

È la strada sbarrata delle piante,

Mulo. Copre soltanto cos'è della sua razza,

Tenera pietra. Non è pazzo.

Nutrito dell'umido strisciante della terra

Ricopre e macchia, qualcosa riluttante

Cede benché passivo. Selvatico si allarga.

A niente è immune;

Tu non gli puoi parlare di tristezza.

L'INGLESE DI BEPPE FENOGLIO

di

Carlo Carlucci

È stato scritto che il lettore monolingue a una prima lettura de *Il partigiano Johnny* si senta scoraggiato dalle ricorrenti espressioni inglesi e venga preso da una certa stizza. C'era stata nella nostra lingua scritta, lingua letteraria per eccellenza, una secolare influenza del latino; poi con la progressiva europizzazione della nostra cultura, avvenuta in modo deciso solo dopo la prima guerra mondiale, cademmo nelle braccia dello charme francese. Le ultime barriere alla nostra insularità linguistica e culturale cadevano poi con l'introduzione semiclandestina, in epoca fascista, dei modelli americani e con la loro successiva diffusione in epoca post-bellica. Che poi queste barriere siano effettivamente scomparse è discorso troppo generale e generico per essere qui affrontato. Per non parlare del grande calderone linguistico che è stata l'esperienza joyssiana, osserveremo come Lawrence (e così prima di lui Stevenson e prima ancora Shelley) ricorre spesso nei suoi libri di viaggio ad espressioni italiane intraducibili e insostituibili quali « basta », così Hemingway si serve a piene mani dello spagnolo anche per racconti che non hanno come sfondo la Spagna. In simili circostanze il lettore anglosassone è ben lontano dallo scoraggiarsi o dal provare stizza, se non ne può intendere il significato le accetta come suono o come ritmo e cerca di intuire. Ovviamente il lettore anglosassone è un tipo particolare di lettore così come la lingua inglese unica nel suo processo di formazione è tuttora liberissima di cooptare da tutte le altre lingue con le quali entra in contatto, vedi l'inglese delle colonie ad esempio, o come processo inverso l'inglese delle minoranze razziali degli Stati Uniti.

La fontana malata di Palazzeschi o *La pioggia nel pineto* sembravano esperimenti sconvolgenti o un'enorme presa di giro al liceale che, passo passo, s'era fatta tutta la letteratura italiana, ma ancora nell'ottocento il poeta gesuita Gerard Manley Hopkins nei suoi versi a soggetto sacro poteva sbizzarrirsi giocando con l'eufonia; e le poesie, belle a prescindere

da ciò, presentano parti oscure, a volte spesso intraducibili e che, comunque, sfidano ogni possibilità di soddisfacente resa in italiano, vedi ad esempio da *The Windhover*: « I caught this morning ; minion, king dom of daylight's dauphin, dapple-dawn-drawn... » dove perfino la parola kingdom viene spezzata per creare un universo di suoni introdotti dalla dentale « d ».

Ma a Fenoglio precisamente che cosa è capitato con questo inglese? Si tratta di una storia esemplare e nota nelle sue grandi linee, il gretto mondo di una città di provincia in epoca fascista, il liceale che scopre nella letteratura inglese l'evasione, un modello di civiltà politica oltreché letteraria. Seguono gli studi universitari poi interrotti anche perché lo scrittore non ritrovava nel formalismo accademico l'entusiasmo del liceo. La sua vocazione si manifestò precoce; Cocito, il suo professore d'italiano, dopo impiccato dai nazisti, gli pronosticava scherzosamente l'avvenire di grande scrittore. L'italiano — a casa sua si parlava dialetto — se lo costruì faticosamente sui banchi di scuola e di fronte a quella lingua colta, in cui era difficile evitare il luogo comune, lo scontato, si sentì irresistibilmente attratto dalla precisione, dalla « directness » dell'inglese. La scoperta di alcune pregevoli prose giovanili ⁽¹⁾ ha messo in luce anche come l'apprendista scrittore avesse bene assorbito la lezione dei classici latini; solo la lezione del latino gli poteva permettere di giocare liberamente coi gerundi, i participi, cosicché la liberissima prosa del *Partigiano* sembra voler riproporre sullo schematismo delle lingue moderne la libertà della sintassi latina (Johnny non esiterà a confessare di amare d'altrettanto amore Marlowe, come Properzio). Ma la lezione dei classici, insostituibile e indispensabile, sta remota, sullo sfondo.

L'inglese lo affascina e dopo un previo, fruttuoso lavoro di traduttore prova ad esprimersi nella lingua straniera sottoponendo così la nascente arte di scrittore ad una ferrea disciplina, ogni parola doveva essere accuratamente, faticosamente scelta così la sua scrittura avrebbe potuto coagulare un'altissima carica di verità. In un momento successivo avviene il recupero del dialetto, vedi l'esperimento di travaso di forme dialettali operato ne *La malora* e, in minor misura, in alcuni racconti, nonché nella prosa del *Partigiano* ⁽²⁾.

⁽¹⁾ Da quanto pubblicato a cura di Giovanni Bonalumi (n. 238, « Paragone Letteratura », dic. 1969) stralciamo dei passi significativi: « Un venticello venne, ma così breve e garrulo come se venisse dall'altra parte dell'isolotto e non ardisse sorpassarlo... » « ... finalmente anelando come due costretti a fare la stessa via e non s'intendono e per amore intendersi vorrebbero... ». Ed ancora lei e lui all'appuntamento... « e ve lo riconobbe con una repentinità dolorosa: un'abbandonata quasi forastica figura, nuova e inconcepibile per lei. S'avviò di passo legato!... ». Si tratta di una prosa riferibile con tutta probabilità agli anni del liceo, non fosse che per quel dantesco « e non s'intendono e per amore intendersi vorrebbero »; lo stile comunque preannuncia quello della vicenda di Milton e di Johnny, anzi si potrebbe dire che, nel Fenoglio della maturità, dopo la cosiddetta cotta neoverista dei racconti di *Alba* e della *Malora* in parte, vi sia un sorprendente recupero della prosa adolescente.

⁽²⁾ Accanto al termine straniero troviamo anche le forme di aggettivizzazione del sostantivo, i neologismi « esemplati in modo diretto o indiretto, dal lessico o dalla struttura verbale di altre lingue » (Pamponi, « Il Giorno », 24-7-68).

Due erano i tipi di scrittura in possesso di Fenoglio: quella rievocativa, ma per niente memorialistica, e quella d'interpretazione di vicenda altrui. Amici testimoniano come egli girasse sempre con un blocco per appunti, alla maniera di James, carpando storie contadine al caffè, annotando vicende del parentado, ecc. ecc.

In queste storie, dove appunto il dialetto diventa uno strumento espressivo indispensabile, l'inglese non appare mai e si manifesta invece, quasi come « stream of unconsciousness », nella rievocazione dell'universo partigiano. A questo punto all'interprete fenogliano si aprono fortissime tentazioni prima fra tutte quella di considerare i due canali linguistici su un piano di parità. I perfetti bilinguismi tecnicamente possibili, ma rari, non esistono nella sfera psicologica dove sempre una lingua è predominante ed è evidente che Fenoglio non poteva non guardare all'inglese o anche al dialetto se non come ad espedienti psicologici.

A proposito del ricco lessico, dei neologismi presenti nel *Partigiano* si è altrove affermata ⁽⁵⁾ la volontà di Fenoglio « di agire sulla lingua in senso classicheggiante ».

L'espressione troppo generica non dà la possibilità di un'esatta interpretazione; che esistesse un problema della lingua questo s'è visto, ci lascia dubbiosi l'affermazione di una precisa volontà dell'autore di agire sulla lingua, e ancora più perplessi che tale azione avesse come fine dei modelli classici (italiani, latini o inglesi?).

Un'azione diretta sulla lingua ci fu invero per tutte le opere date alle stampe in vita, soprattutto per quelle relative al periodo neoverista quando agiva la prepotente pressione di Vittorini, ma questa azione s'è visto era diretta a un processo riduttivo non a potenziare le facoltà di narratore. Delle ascendenze letterarie, dei modelli certo Fenoglio li aveva: Thomas Hardy (in *Una questione privata* Milton regala a Fulvia *Tess dei d'Urberville*) il *Pilgrim's Progress* di Bunyan, le tragedie di Marlowe, le poesie di Robert Browning (*P. J.* ⁽⁴⁾ pag. 4). In alcuni momenti della sua epopea Johnny si sente affiorare alle labbra (pag. 165 *P. J.*) i versi più famosi dell'*Elegia* scritta in un cimitero campestre del Gray: « Each in his narrow cell for ever laid the rude forefathers of the hamlet sleep... ». Così poi nel rivisitare d'inverno luoghi che già avevano visto una vicenda d'amore soccorrono i versi del sonetto LXXIII di Shakespeare: « When yellow leaves, or none, or few do hang / Upon those boughs which shake against the cold, / Bare ruined choirs, when late the sweet birds sang... » ⁽⁶⁾. Vi è infine un'ultima situazione (*P. J.*, pag. 83) il cui autore non è stato

⁽⁵⁾ Geno Pampaloni ne « Il Corriere della Sera », 25-7-68.

⁽⁴⁾ L'edizione de *Il partigiano Johnny* di cui ci si è serviti è quella pubblicata nel 1971 da Einaudi nella collana « Gli Struzzi » e per comodità i richiami saranno fatti con le iniziali *P. J.*

⁽⁶⁾ Di tutte le varie traduzioni fatte al sonetto LXXIII riportiamo quella di Ungaretti del 1946:

... quando o già niuna foglia, o rara gialla in sospeso, rimane
ai rami che affrontando il freddo tremano,
cori spogliati rovinati dove gli uccelli cantarono, dolci.

possibile identificare, si tratta comunque di versi tratti da antologie scolastiche, passaggi quasi obbligati per ogni studente di letteratura inglese e non stanno ad indicare per forza un'ascendenza letteraria: infatti sulla tomba dell'amico Tito: « Sul tumulo proprio non gli riuscì di stabilire un benché minimo dialogo con Tito underlying, l'afferrò anzi, e per tutti quei minuti, un giro letterario, certo frivolo, forse sacrilego, sicuramente odiosissimo: ... watched the moths fluttering... ». Si tratta più che altro, dunque, d'un frivolo giro letterario e nulla più.

Da una scorsa alle cartelle degli inediti del Fondo Fenoglio ⁽⁶⁾, in particolare quelle portanti la numerazione 18, 19, 20, troviamo alcune traduzioni da Hopkins e Browning intorno al 1951, poi *The Confessions of an English Opiumeater* del De Quincey, ai tempi del liceo risalgono le traduzioni da Synge, Edgar Lee Masters. Nel 1955 Fenoglio inviava la traduzione completa de *La ballata del vecchio marinaio* alla rivista « Itinerari » di Torino, poi s'occupava di tradurre Donne e l'opera storica di Firth: *Oliver Cromwell and the rule of Puritans in England* (ampiamente testimoniata è la sua giovanile passione per il periodo del Commonwealth di Cromwell, e il puritanesimo di Bunyan). Il nome di Hardy, i collinosi paesaggi del suo Dorsetshire, una natura viva eppure mineralmente indifferente al destino degli uomini non possono non presentarsi come antecedente necessario di quelle Langhe tante volte osservate da Johnny come ondate improvvisamente impie-trite. Donne, De Quincey, Coleridge, Browning e Hopkins hanno tutti qualcosa in comune che riguarda il linguaggio. Tutti furono dei grandi innovatori, immaginifici, introspettivi, tesi a sottilissime registrazioni a esprimere l'inespresso, il non scontato. Donne, Browning e Hopkins assolutamente dei rompicapo per una traduzione italiana, una lingua che come osserva Gorlier nella sua introduzione alla *Ballata* del Coleridge, « assai più dell'inglese ha stentato e stenta a liberarsi di strettoie ostinatamente radicate ». Era un lavoro di forgia necessario a creare la prosa del *Partigiano*, e che alla prosa fossero rivolte le sue attenzioni ne fa testo la traduzione della ballata del Coleridge. Il Gorlier ⁽⁷⁾ osserva che: « Fenoglio abbandonata la rima si preoccupò attentamente del ritmo, della coordinazione tra cadenza narrativa e drammatica e fluidità del linguaggio », ma ciò non può dirsi esatto posto che nulla della musicalità della *Ballata* viene salvato. Il ritmo è continuamente spezzato; vedi subito alla terza strofa: « There was a ship, quoth he / Hold off! unhand me, grey-beard

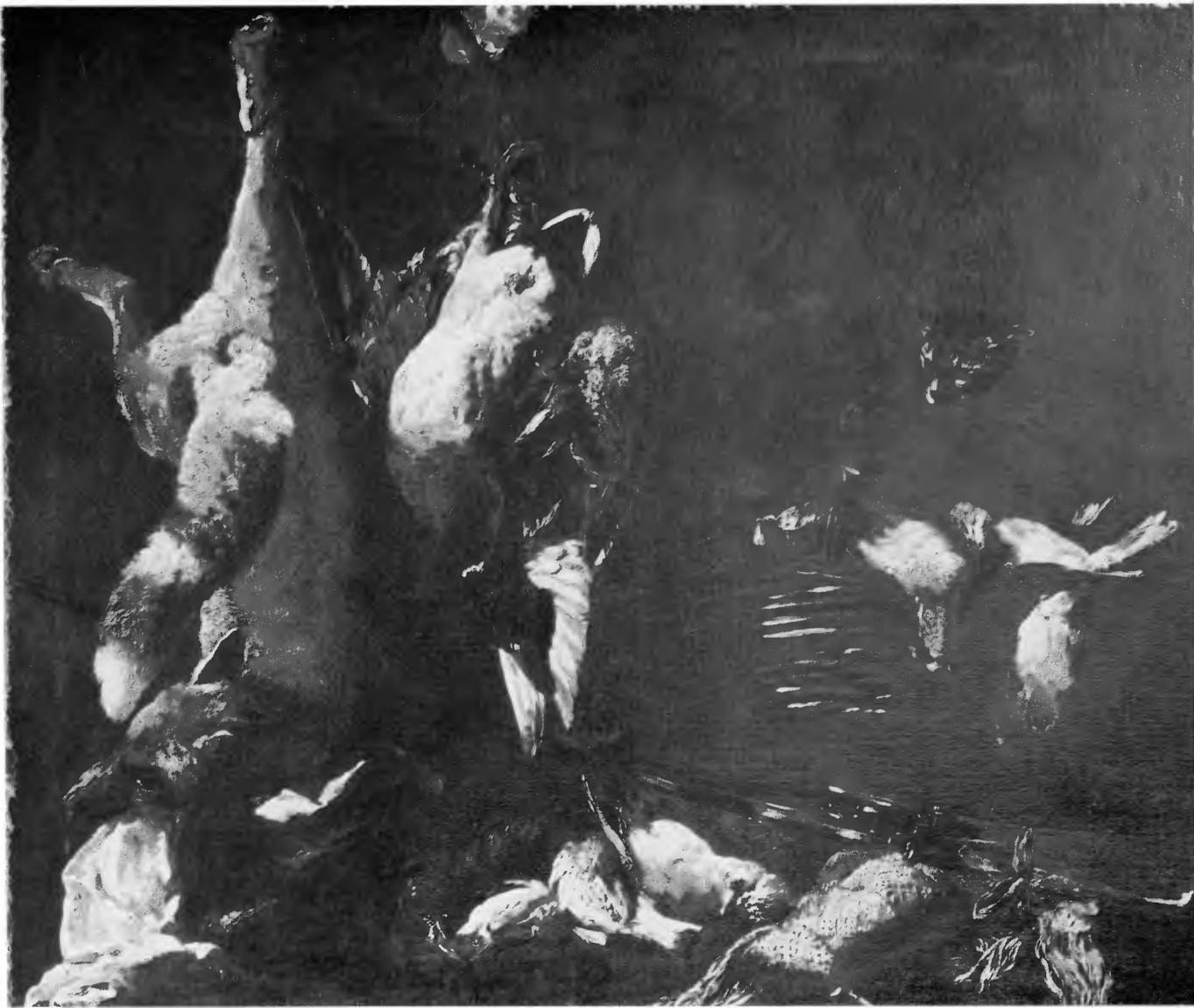
⁽⁶⁾ Ci si è serviti delle ottime note raccolte dalla Corti in « Realtà e progetto nel Fondo Fenoglio », *Strumenti Critici*, n. 11.

⁽⁷⁾ *La ballata del vecchio marinaio*, Prefazione, Einaudi 1969.

loon! / Eftsoons his hand dropt he »; così nella versione italiana: « C'era una nave, disse / Stammi lontano! E giù le mani, vecchio lazzaronel / Tosto gli tolse le mani di dosso ». Gli esempi della « colloquialità » della resa poetica si possono moltiplicare. Rima, ritmo e linguaggio popolare sono le componenti stilistiche del poemetto e quello che allo scrittore era premuto salvaguardare fu la « directness » appunto della lingua. Vedi al verso 139 « what evil looks » (lett. « che sguardi cattivi ») reso con « Che truci guardate », verso 287 « And I blessed them unaware » (« Li benedissi inconsapevole ») tradotto, « ed io le benedissi senza sapere ». Non manca qua e là l'attenzione ad una resa più propriamente lirica (verso 276 « Fell off in hoary flakes », « In fiocchi ricadeva candidissimi ») ma si tratta di eccezioni. Al traduttore forse più che al linguista accade che nel passaggio da una lingua più ricca di vocaboli e quindi più precisa, dove l'espressione tende ad essere meno scontata, certi sostantivi, avverbi, insomma termini relativi a tutte le parti grammaticali, si insinuano freudianamente nei recessi più fondi della psiche. Avviene così che quando il traduttore è egli stesso scrittore nel momento creativo sente affiorare quel particolare termine come insostituibile e la cui immediata resa nella lingua madre verrebbe a far perdere la carica di significato ch'esso coinvolge. Per questo s'è parlato d'espedito psicologico, ma di fronte all'inglese l'atteggiamento di Fenoglio nel suo *P. J.* è ancora più complesso, proteiforme.

Il liceale anglofano che aveva ricevuto il diminutivo Johnny dalla professoressa di inglese, assume Johnny appunto come nome di battaglia e pure nella guerra partigiana porta qualcosa che certamente risaliva al tempo dolceamaro dell'adolescenza, il monologare in inglese. Non si tratta qui di innocente snobismo o mania quanto di necessità per un ragazzo estremamente timido il quale vede nella confessione scritta e parlata della lingua straniera qualcosa per conservare vieppiù della propria personalità. Così (*P. J.* pag. 11) mentre Johnny rientrato dopo l'8 settembre, soffocato dalle premure ansiose dei genitori non sa risolversi se prendere o non la via delle colline: si coricò sulle lenzuola fredde, immediatamente ma fallacemente placanti... « I want a woman, I need a girl, he pleaded beyond the ceiling » (Voglio una donna, ho bisogno d'una ragazza, supplicò sotto il soffitto), ma come a purificare e garantire la sua implorazione. « I want but to get her young tasteless breathing » (non voglio che il suo giovane, puro respiro). « My moment with you is now ending » (pag. 12) dirà alla sua ragazza (il mio momento con te sta finendo) sicuro di non essere da lei inteso; poi nell'amore ella « disclosed like a rose » (s'aprì come una rosa) dove il verso del poeta inglese precisa e in un certo modo nasconde gelosamente la perfezione dell'atto d'amore.

Arruolato nelle file dei partigiani comunisti « in the wrong sector of the right side »



4 - Giuseppe Maria Crespi: *Natura morta di cacciagione*



5 - Giorgio Morandi: *Paesaggio con neve* (1940)

come ripeterà più volte a sé stesso (nel settore sbagliato della parte giusta, cioè dei partigiani), certamente scosso nella sua condizione aristocratica da un opprimente cameratismo (pag. 59): « Nemmeno la solitudine, solo consentita dai turni di guardia, gli consentiva pensieri, oh quanto disarticolati e fugaci, al di fuori di quella sovrana preoccupazione fisica. — I am feeling so beastly, so beastly (così bestialmente male mi sento) —. Così si lamentava, passandosi la mano libera dall'arma sulla faccia nel terrore di trovarci incorporata e non più nemmeno chirurgicamente asportabile quella patina di animalità, di sottoumanità che gli specchiava la faccia degli altri... ». E poi dopo che l'amico Tito era caduto nella raffica di un agguato fascista, salvatosi a stento dalla caccia dei soldati: « Tremenda era l'aperta battaglia, ma infinitamente di più l'imboscata ». Il suo cervello balbutiva: « I'll get out of this all. I can't abide it. I won't never again go through this all. I've had really too much of this all... ». (Voglio uscir fuori da tutto ciò, non ce la faccio. Non voglio più dover sopportare una cosa così. Ne ho avuto abbastanza). L'esperienza lo renderà più forte (pag. 106) ...il segno era sempre su lui: partigiano in aeternum. « I've stood, and fired, and killed » (ho resistito, sparato, ucciso). Era terribilmente diverso da tutta la gente che batteva la grande strada di cresta: rada, sullen (cupa), aggricciata gente che batteva la collina per bisogni e passioni supremi: il démons della borsa nera, la mendicizia ricerca di legna da ardere... Di nuovo poi dopo la rotta del fronte partigiano quando i pochi rimasti e ritornati sulle colline venivano spietatamente braccati, isolati, dopo essere sfuggito a un altro agguato che gli aveva portato via gli ultimi due amici (pag. 99). Non aveva dove andare, e così scendeva, scendeva, stranito ma rapido. « Enough, enough, to-day I've had enough. Maybe they two were still alive, but they are dead, they both. Enough, enough I don't want to be shot any longer, I don't want to have to fly for my life once more. Enough, enough the proclamation. No I don't want to consign, to give myself up, but I'll hide in any house, in a hut a cellar, I'll have myself maintained, I'll dress in civies. I'll bury my sten. Enough, I'll surely be patient until the end. I'm alone. Enough » (Abbastanza, abbastanza oggi, ne ho avuto abbastanza. Forse li ho lasciati che erano ancora vivi, ma sono morti, tutti e due. Abbastanza, abbastanza, non voglio più essere sparato, non voglio più volare per la mia vita. Abbastanza, abbastanza il proclama. Non voglio consegnarmi, arrendermi, mi nasconderò in una casa qualsiasi, in una capanna, troverò da tirare avanti, mi vestirò in borghese, seppellirò lo sten. Abbastanza, sarò certamente paziente fino alla fine. Sono solo. Abbastanza). E subito dopo l'ultima, secca confessione, per pudore di nuovo espressa in inglese: ... la brama della città e la repugnanza delle colline l'afferrarono insieme e insieme lo squassarono, ma era come radicato per i piedi alle colline. « I'll go on to the end, I'll never give up ». (Continuerò fino alla fine, non cederò mai).

Di quella freudiana osmosi delle due lingue nell'aggettivazione, negli avverbi, nei verbi esistono pure diverse sfumature (pag. 23). « Avevano sott'occhio la parte moderna della città, in squallida, rain-battered geometria »: qui la geometria delle case e i pioppi sono due visioni che entrambi esigono il frustare della pioggia, la ripetizione avrebbe stonato e l'accomunamento perso vigore ed ecco il « rain-battered-frustate dalla pioggia ». Così l'osservazione complessa (pag. 42). « Johnny was so rapidly getting accustomed to acoustic sight », in italiano per apparire comprensibile doveva assumere una veste troppo letteraria, troppo fuori moda: « Johnny si stava rapidamente abituando a una sorta di vista acustica », dove quel « sorta » è indispensabile ma stonato nell'aretoricità della prosa del *Partigiano*. Alba di lontano dopo la presa fascista appare agli occhi di Johnny « ghastly, forsaken town », città spettrale e abbandonata; e i due aggettivi italiani dello stesso livello espressivo inglese tuttavia di fronte ai modelli stranieri conservano qualcosa di scontato (ma sarà il fascino ormai bisecolare per tutto ciò che viene d'oltralpe?).

Il « goalless, walking passaggio » (passaggio passeggiante, senza meta) introduce il tentativo di superare le strettoie offerte dal comune linguaggio attraverso accostamenti che sfidano e la traduzione e la rielaborazione. Il lettore bilingue può intendere e gustare, lo scrittore poi dopo essersi servito dell'espedito per convogliare più verità avrebbe cercato qualche rimaneggiamento per le stampe. Appare tuttavia lecito domandarsi qui, incidentalmente, se effettivamente lo scrittore aveva l'intenzione di sottoporre tutta l'opera a un processo depurativo. Per esempio in *Primavera di bellezza* il dialogo in inglese con i due prigionieri sud-africani viene tradotto a piè pagina. A Fenoglio certo erano ben noti gli esperimenti di Joyce nell'*Ulisse* e quelli molto più oscuri di *Finnegans Wake*. Ed è da tener presente che sia pure in minor misura, diversi termini francesi appaiono mescolati: disengagé (pag. 11), occhi surmenagés (pag. 8), salottini démodé (pag. 10), un po' stilé (pag. 133), nel nuovo endroit (pag. 167), guaddò e s'enfonça (pag. 323), ecc. ecc. Ciò sta a sottolineare una precisa volontà dell'autore di servirsi di tutto (la sua conoscenza del francese era di gran lunga inferiore a quella dell'inglese) per un migliore risultato d'espressione. Non sono più gli esercizi giovanili di una scrittura totalmente accampata nell'inglese, esercizi utilissimi ma certamente poveri di risultati immediati. In Fenoglio, come per ogni scrittore, ma in lui anche per aperta confessione si è sviluppata una tensione progressiva verso un sempre maggior grado di verità narrata, la prosa del *P. J.* stupisce per le innovazioni linguistiche, le immagini guizzanti e imprevedibili, stupisce la descrizione dei sentimenti dove ogni sfumatura di retorica è cancellata, e stupisce ancora il suo modo personale e nuovo di intendere il paesaggio e l'aspetto descrittivo della narrazione. Quanto alle azioni umane, azioni in senso meccanico come agguati, ritirate, attacchi, qualcuno si è voluto

richiamare a una evidenza cinematografica, ma il paragone è molto povero. Proprio nell'era dei mass media, nell'era dell'immagine ci troviamo davanti a un autore che ha saputo trovare una nuova dimensione per la parola. In questa prospettiva infatti l'inglese di Johnny non è che una minima parte di tutto ciò che di nuovo il *P. J.* ha da offrirci.

Per quanto riguarda i verbi e gli aggettivi, la sicurezza con la quale ricorre al lessico straniero estremamente più variato e ricco di sfumature, ha del sorprendente. Rarissime sono le ripetizioni, così come sono rare le ripetizioni nel suo vocabolario italiano; per ogni descrizione anche del ricorrente paesaggio delle colline continuamente viene scovato o inventato un sostantivo, un aggettivo. Bleak, luscious, grim, grinned, shabby, sullen, vi è tutta una terminologia di questo tipo nel *P. J.*, si tratta di termini che hanno un'accezione generale ma poi si presentano nell'uso estremamente duttili, con sfumature di significato diverse a seconda il contesto in cui sono inseriti. Di qui la necessità di usarli e l'impossibilità poi di una esatta resa in italiano.

È in atto la polemica se il *P. J.* sia opera giovanile oppure della maturità e comunque posteriore in ordine di tempo a quanto pubblicato in vita dall'autore. Chi scrive propende per la seconda alternativa ⁽⁸⁾ ed è curioso osservare come nelle parti che si riferiscono a narrazione utilizzata nella raccolta di Alba e nella vicenda Milton, l'inglese, questo ormai così definito espediente psicologico, sia pressoché assente. Se è vera l'alternativa di cui sopra, lo scrittore veniva ad utilizzare qualcosa su cui aveva già ampiamente lavorato e sentiva meno la necessità di ricorrere al termine anglosassone. Vi è poi un altro particolare interessante da osservare e riguarda il dialogo in inglese tra Johnny e i due sud-africani, lo stesso dialogo che troviamo al capitolo 16 di *Primavera di bellezza*. Da un'analisi dei due dialogati quello del *P. J.* sembra senz'altro posteriore per una maggiore secchezza e incisività ed emerge anche qualche chiarimento sul metodo di lavoro di Fenoglio nella riutilizzazione di quanto già precedentemente sfruttato.

P. d. b. ⁽⁹⁾.

« How aged, how territorial they look » constatò avvicinandosi in punta di piedi. Stavano sbucciando patate, scrupolosamente. « Good morning ». Guardarono in su non troppo sorpresi: « Good day to you, sorr ». (Buongiorno a lei signore).

P. J.

« How territorial do they both look! » pensò Johnny, inclinandosi su loro. Stavano pelando patate, sgelate, chiazze di violaceo, lavoravano con sistematica, grinding lentezza, con una patetica ricerca di economia e di rendimento. Johnny parlò abruptly (improv-

⁽⁸⁾ Vedi il mio articolo su « Prospetti » n. 20, 1970.

⁽⁹⁾ *Primavera di bellezza*, Garzanti, 1969, pagg. 186-190.

visamente). « A bit unwarlike, isn't it to be peeling potatoes ». (Poco guerresco pelare patate, vero?).

Senza considerare la parte italiana molto più ricca e espressiva nel *P. J.* (si confronti la scena della sbucciatura delle patate), nel dialogato inglese del *P. J.* dove è innanzi tutto abbandonato il tentativo di rendere lo slang sud-africano con una scrittura aderente ai suoni ⁽¹⁰⁾, sembra presente se non una maggiore padronanza, almeno una maggiore riflessione sul fatto linguistico, il semplice « they look » (sembrano) prende lo stilisticamente più valido rafforzativo « do », e un altro tocco di stile vien dato con l'aggiunta del « both » dopo il soggetto.

L'andamento del dialogo poi è completamente mutato, praticamente gli argomenti toccati sono gli stessi ma la falsariga è diversa e ciò appunto mostra come Fenoglio nel lavoro di riscrittura non rivedesse il testo precedente per non subire influenze. Successivamente poi poteva avvenire un confronto per dei ritocchi, ma, ripetiamo, la ristesura avveniva liberamente.

⁽¹⁰⁾ L'operazione non è infrequente nell'inglese d'oggi, vedi anche quello che avviene negli USA; Fenoglio forse aveva in mente *Sons and Lovers* di D. H. Lawrence dove nei dialogati è riportato per esteso il dialetto del Nottinghamshire (pagg. 186-190).

Le idee contemporanee

INTORNO ALLA FILOSOFIA COME REAZIONE

A chi poteva venire in mente un titolo così impopolare come quello col quale l'editore Rusconi presenta un *pamphlet* di Armando Plebe: *Filosofia della reazione?* La risposta è tautologica: a nessun altri che ad Armando Plebe. Il quale, non solo da oggi, si è assunta la responsabilità di essere sgradevole e sgradito alle maggioranze, cioè di confutare, fra l'altro, la stessa pretesa che le maggioranze — i gruppi di potere che menano la danza — hanno di essere o di apparire come minoranze. È il tipico caso delle avanguardie artistiche che, per definizione, dovrebbero essere minoranze; ma diventano maggioranze all'atto stesso in cui sono recepite dalla cultura ufficiale e anzi le danno il tono. Un esempio sintomatico è quello dell'ultima Biennale veneziana (ma se ne potrebbero citare molti altri, anche se meno santificati dal crisma dell'ufficialità e della resa senza condizione). Quando appunto l'avanguardia riesca ad aver ragione di ogni forma di resistenza, anzi non presupponga più una resistenza e un'opposizione e raggiunga il risultato di lasciar fuori da quelle sale (in cui, a sentire il Soffici di *Scoperte e massacri*, sessant'anni fa trionfava il filisteismo più nero) ogni oggetto che abbia una sia pur vaga rassomiglianza con un quadro da appendere al muro, insistere a parlare di minoranze o di cultura d'opposizione sarebbe del tutto fuori luogo.

Ma questo nostro inizio di discorso sarebbe più conveniente a un saggio che Plebe ha pubblicato lo scorso anno nel volume di diversi autori (sempre per l'editore Rusconi) intitolato *I potenti della letteratura: L'avanguardia ha mille occhi, il letterato ne ha soltanto due*. E magari si potrebbe risalire al *Discorso semiserio sul romanzo*, che Laterza pubblicò nel '65. Il libro presente può essere invece solo per analogia legato ai problemi posti dalle avanguardie e

dallo stato delle arti. In realtà esso si dimostra più specificamente inerente a questioni morali: di prassi intellettuale, che può essere anche una prassi politica o almeno una presa di posizione netta di fronte ai problemi posti dalla politica. L'idea fondamentale di Plebe è che il nostro tempo si estenui in una speciosa catena di negazioni e di affermazioni, nella quale i *significanti* appaiono ormai del tutto privi di *significato*. Si afferma o si nega che il tale sia progressista, si afferma o si nega che il tale sia fascista. Ora la filosofia della reazione sta appunto nel prendere atto della fallacia di quell'alternativa e nel rifiutare una risposta, negativa o affermativa che sia, in quanto indegna di un uomo pensante. Tra gli esempi che Plebe offre uno è particolarmente calzante e avvincente. Nel sesto libro della *Politica* Aristotele denuncia l'abitudine invalsa ad Atene d'intentare processi contro cittadini che avevano veduto declinare la propria fortuna pubblica. Se l'accusato era riconosciuto colpevole, i suoi beni erano distribuiti al popolo; se era riconosciuto innocente conservava le sue fortune. Ora appunto Aristotele sostiene che non si tratta di pronunciare un sì o un no, ma di reagire (*antiprättein*) a quel sistema e a quella speciosa alternativa. Un altro esempio che Plebe offre è quello della *querelle* tra sionisti e antisemiti. Secondo i primi gli ebrei sono un popolo migliore degli altri; secondo gli antisemiti, è vero il contrario. Ma la soluzione non sta neppure nel *giusto mezzo*, cioè nell'affermare che gli ebrei hanno certe qualità e certi difetti *in più* rispetto agli altri popoli; sta bensì nel dire che quell'alternativa è indegna di un uomo pensante.

E infatti tra i significanti privi di significato la parola ebreo offre uno degli esempi più tipici. È una di quelle parole di cui si appropriano le mentalità totalitarie per riportare appunto a una connotazione totale quella che sarebbe tutt'al più una connotazione secondaria: il tale è un ebreo, il tale è un omosessuale (relazione che ben fu vista da Broch, da Basani, ecc.). Ma resta a dire che tali connotazioni secondarie non potrebbero essere elevate a indici totalitari se esse non fossero collegate a un problema, a una questione, a una situazione di fondo. Problemi generali, in cui il modo di pensare totalitario cerca di risolvere o di affogare il caso singolo, ma che, in quanto *problemi* e in quanto *generalì*, esistono realmente.

Per tornare all'esempio di Plebe, seppure la parola ebreo non ha più un significato primario, esiste tuttavia un problema del semitismo nel mondo d'oggi che non può essere risolto nel segno della verticale proposto da Plebe in nome di un rifiuto stoico che escluda la speciosa contrapposizione ebreo/non ebreo. E infatti — e diciamo anche purtroppo — il piano delle scelte stoiche e quello della realtà storica non sempre s'incontrano. Quanto al primo hanno pieno valore le immagini e le similitudini, ma quanto al secondo bisogna

dar ragione a Nietzsche quando affermava: « Con le immagini e le similitudini si convince, ma non si dimostra » (*Umano, troppo umano*, vol. II, Milano 1970, p. 179).

Afferma Plebe (a p. 20): « Se nella storia del pensiero avessero dominato gli Stoici, avremmo avuto molte filosofie della reazione e poche filosofie dell'azione »; e questo invito ad una *reazione* stoica è diffuso in tutto il libro. Ora appunto l'ambito dello stoico è quello della convinzione, non della dimostrazione. Lo stoico è convinto e convince gli altri che la virtù è un valore in sé, indipendentemente dalla verificabilità pratica di quel valore in un contesto mondano; l'unico atto dimostrativo concesso allo stoico è il suicidio, che è una dimostrazione per assurdo e, comunque, una riproposta del concetto che non vi sarà mai collusione tra la virtù e il mondo. In ogni modo proprio il suicidio è la scelta massima lungo la verticale: una scelta quasi religiosa secondo la quale l'uomo si fa dio a se stesso, ma tale appunto da trasferire l'atto di quella scelta medesima su un piano che non è più quello su cui si svolgono le cose di questo nostro mondo.

Montaigne si accorse benissimo che il salto in altezza degli stoici era una soluzione religiosa e quindi individuale, ma non attinente al mondo storico. « Che cosa vile e abietta è l'uomo — diceva Seneca —, se non s'innalza al di sopra dell'umanità », e Montaigne così ammoniva: « Ecco una bella frase, e un utile desiderio, ma ugualmente assurdo [assurdo cioè quanto l'altra "conclusione religiosa" alla quale era arrivato un "uomo pagano" come Plutarco]. Poiché fare il pugno più grande della mano, la bracciata più lunga del braccio, e sperar di fare il passo più lungo della gamba, è impossibile e contro natura. Come è impossibile che l'uomo s'innalzi al di sopra di sé e dell'umanità: poiché non può vedere che con i suoi occhi, né afferrare che con le sue capacità. Egli s'innalzerà se Dio gli porgerà eccezionalmente la mano; si innalzerà, abbandonando i suoi propri mezzi e rinunciandovi, e lasciandosi alzare e sollevare da mezzi puramente celesti » (*Saggi*, vol. I, Milano 1970, pp. 804-5).

Insomma si può, si deve cercare di andare al di là della speciosa alternativa « affermazione-negazione » (è fascista-non è fascista; è progressista-non è progressista), ma è necessario che il rifiuto avvenga sul piano orizzontale di cui parla Montaigne e non nella direzione della verticale. E cerchiamo allora di produrre qualche esempio *dimostrativo* e non soltanto *suasorio*. Affrontiamo pertanto la questione dell'arte, benché il libro di cui stiamo parlando non tratti, come si è detto, dell'arte, ma del comportamento morale e intellettuale.

Mettiamo dunque che ad uno dei poli del nostro dilemma stia il ritratto della regina d'Inghilterra dipinto da un pittore che rappresenta una certa ufficialità di idee e di cultura e che al polo opposto sia una tela bianca squarciata da un colpo di rasoio o meglio ancora una cornice vuota, o addirittura un frigorifero o un pianoforte ostentati nella loro mera

realtà oggettuale. O mettiamo ancora che si debba scegliere, in un concorso musicale, tra un poema sinfonico intitolato *Le chiese di Napoli* (alla maniera dei *Pini di Roma* di Respighi) e una sperimentazione neo-dada durante la quale un violinista, anziché suonare il proprio violino, lo lavi con acqua e sapone e lo asciughi col borotalco. Secondo la filosofia della reazione noi rifiuteremo di prestarci al gioco di una scelta assurda; e fin qui lo stoicismo di Plebe — e il tipo d'uomo ch'egli ci prospetta, con passione e fermo coraggio — è l'unica divisa possibile di un uomo pensante; ma l'uomo pensante è costretto dalla realtà effettuale a spingere oltre le conclusioni del proprio pensiero e a chiedersi che cosa sia, possa e debba essere la pittura oggi, che cosa la musica. Plebe sa benissimo che proprio in nome di quel rifiuto non c'è conciliazione tra quei due opposti, non c'è giusto mezzo. Quanto più, oggi, una forma d'arte è nuova, tanto più essa precipita verso il suicidio e l'autonegazione; quanto più essa si mantiene lontana dal nulla, tanto più insiste in soluzioni ripetitorie di esperienze già fatte. A questo punto il nostro rifiuto è come un missile che compie una certa parabola, ma, non riuscendo a portarsi in orbita, ricade nell'ambito dell'orizzontalità. Cioè è un rifiuto momentaneo: è una conclusione provvisoria, rispetto alla quale non può tuttavia tardare una conclusione definitiva: vale a dire che l'arte è morta, non esiste più. Ma questa è la stessa conclusione alla quale era giunto *l'artista* che presentava un frigorifero in una stanza o il *musicista* che lavava il suo violino.

Una differenza c'è; e questa differenza sta in una diversità di angolazione morale. Quel *pittore* e quel *musicista* fanno del cadavere (se non addirittura del muto cenere) dell'arte vilipendio e ludibrio; noi vorremmo più pietosamente sottrarlo alla rapacità delle fiere e degli augelli sicché non se ne parlasse più. Anzi possiamo addirittura presumere di essere noi gli uomini superstiti, dolorosamente attoniti davanti a quella morte, mentre quei pittori e quei musici sono le fiere e gli augelli rapaci e profanatori; ma né la loro profanazione né la nostra pietà potranno ritornare in vita quel corpo inanimato.

A questo punto prevedo un'obiezione. Se il nostro rifiuto finisce per identificarsi con una delle soluzioni estreme del dilemma, ciò dipende dal fatto che noi stessi siamo schiavi di una falsa dialettica: solo ciò che è nuovo è valido, l'arte è originalità, anzi, come diceva il Tilgher, è una catena ininterrotta di originalità; perché la storia si muove, va in una certa direzione, e il suo movimento non è reversibile. Sono idee fallaci, è vero. E volendo restare al campo dell'arte, cioè al rapporto tra l'arte e la storia, come può non essere fallace una teoria che preveda, nella prassi, l'annullamento progressivo, l'autonegazione e la morte del proprio oggetto? Tuttavia non si dovrà sempre pensare alle teorie come a cause efficienti, ma più spesso come a segni, perciò effetti, di una realtà in atto. Ora la divisa della novità, la legge del *nuovo sempre più nuovo*, altro non sono che il riflesso di un passaggio preciso nel

dominio dell'arte: il passaggio vale a dire dall'arte come conoscenza all'arte come soggettività. L'inizio dell'idea di progresso, come ci ricorda Plebe in questo suo libro, risale all'incirca all'illuminismo settecentesco; questo per ciò che riguarda la storia in quanto storia in progresso. Ma il progresso dell'arte, da Giotto a Vermeer, non appartenne al dominio delle mitologie, ma a quello della realtà. Che poi l'idealismo e lo storicismo moderno abbiano negato questa idea di progresso come non confacente ai retti intendimenti estetici, è cosa di poco momento. L'arte come conoscenza ebbe a propria disposizione alcuni grandi campi di ricerca: ricerca sulla capacità interfunzionale dell'uomo di adeguare la mano all'occhio e di trasferire in manualità ciò che era visione, fino a rendere pienamente cosciente all'intelletto, attraverso la mano, la visione medesima; ricerca intorno alla possibilità di trasferire l'elemento luce in elemento colore giusta la scoperta che ogni fatto di luce può essere tradotto in un fatto di colore nonostante che i colori non siano, nella loro fisicità, affatto luminosi; ricerca della verità scientifica, dai disegni anatomici di Leonardo agli studi di rettili e di piante nei quali raggiunsero mirabili risultati i fiamminghi. Che la pittura e la fotografia siano cose affini solo nella convinzione degli ignoranti, è uno dei luoghi comuni delle nostre abitudini idealistiche e soggettivistiche; ed è anche, ovviamente, un luogo comune nato dopo l'invenzione della fotografia, cioè quando il trauma era ormai un fatto compiuto e la pittura, per sopravvivere, doveva cercare in tutti i modi di essere diversa dalla fotografia. Resta il fatto che la fotografia non segnò, come è stato detto, l'inizio, per reazione, della vera pittura, ma la fine della pittura vera, o almeno di quella pittura che era conoscenza e scienza nei termini che si sono detti sopra. La grande pittura del passato è tanto più grande quanto è, progressivamente, più *fotografica*, cioè nella misura in cui traduce in fatto di manualità grafica, attraverso il colore, l'elemento luce.

Finita la pittura come fatto di conoscenza e di scienza (e in questo senso era finita assai prima dell'avvento della fotografia), esaurita la fase dei grandi rilanci culturali (il classicismo del Seicento o del primo Ottocento), si chiude l'era del progresso e si apre quella della novità. È un fare di necessità virtù, ma la necessità è enorme e la virtù ha un margine sempre più esiguo. È anche vero che il nulla, a cui fatalmente porta la poetica del nuovo e dell'originale, può essere la sala d'aspetto di altre esperienze, dal disegno industriale all'arte come divertimento ottico; ma in siffatti casi l'arte non è più scienza o guida alla scienza; è tutt'al più, della scienza, l'umile ancella.

Per tornare al discorso di Plebe, o per meglio dire all'indebita utilizzazione che noi ne abbiamo fatto nei confronti dei problemi posti dall'avanguardia, io non credo più, oggi, a quello che potevo credere ancora ieri, cioè alla possibilità di *reagire*. L'avanguardia è lo spaccio del nulla; non solo: è anche terribilmente nullificante. L'esperienza estrema di un

avanguardista sarebbe quella di presentare alla Biennale di Venezia la Gioconda di Leonardo in quanto realtà oggettuale, nullificata poiché trasferita da un sistema a un altro, che è la sorte dei valori storici calati nell'aria liquida del rifiuto della storia. Ma questo nulla (per il quale rimando al bellissimo saggio di Plebe nel volume citato *I potenti della letteratura*) è semplicemente la materia prima su cui l'avanguardia si è trovata a lavorare. Quel nulla, nel campo delle arti, era già una prospettiva fatale (di remota origine e determinazione) prima che l'avanguardia se ne impadronisse, lo *formasse*, lo confezionasse. Si può discutere, come abbiamo detto, sull'uso di quel nulla, non sulla sua realtà. La reazione, in questo caso, ha un nobile ma anche modesto obbiettivo: rifiutare la speculazione sui fatti, non già i fatti medesimi. La filosofia della reazione deve fare i conti, purtroppo, con la filosofia dei fatti. Non è più un caso di virtù (stoica), ma di stile: stile di vita (come lo stile di Montaigne). Cercare di non approfittarsi dei fatti, pur sapendo che non potremo esserne al di sopra.

LUIGI BALDACCI

Documenti

“SATURA” DI EUGENIO MONTALE

da « Piccolo Pianeta letterario » (Redattore Adriano Seroni), in onda il 2 aprile 1971 sul
Terzo Programma Radiofonico

TESTIMONIANZE DI: MARIA CORTI, SERGIO SOLMI, VITTORIO SERENI,
STEPHEN SPENDER ED UNA INTERVISTA AD EUGENIO MONTALE

REDAZIONE — *Questo è un numero speciale dedicato al recente libro di Eugenio Montale « Satura », edito da Mondadori.*

Del libro ci parla Maria Corti.

MARIA CORTI — Questo mirabile quarto libro di Montale s'intitola « Satura », vocabolo plurivalente che significava nell'antichità piatto misto e insieme genere letterario composito, oltre che satirico. Eppure è un libro dalla stupefacente organicità di scrittura. Tra la prima lirica « Il tu » e l'ultima « L'altro » — i due assenti protagonisti che aprono la porta verso l'ignoto — ecco dipanarsi un pluridimensionale colloquio del poeta con la realtà, con questo mondo, indecifrabile mondo che l'artista riesce a guardare come chi è nolente attore eppure ha nel contempo scoperto l'esistenza di un sottopassaggio o nascondiglio, da cui sfuggire alla rete della storia, essere defilato, fuori tiro e acquistare la libertà dell'io contemplante, senso o non senso della storia. Donde il ricorrere dell'immagine della vita come la rappresentazione, per la quale da anni prepariamo, da secoli le parti; oppure anteprema di una prima assoluta da tempo rimandata perché il regista è occupato, è malato, imbutato chissà dove e nessuno può sostituirlo.

Da tale prospettiva la nuova opera poetica è, rispetto alle altre, un più esplicito esperimento conoscitivo, cioè di presa di posizione di fronte all'irrazionale della vita. Più esplicito, dicevo, e più comunicativo.

Da liriche come « Botta e risposta 1 », « La storia », « Dialogo » ci si fa incontro

l'antitesi fra il cammino della storia e l'immobilità del nulla che l'è sotteso, tra il destino collettivo e quello individuale. Ma nella vita ci sono anche furtivi miracoli, segni quasi misteriosi di divinità in incognito, impreviste visioni, messaggi emessi a intermittenza dalle cose che l'artista capta a volte con strana letizia e fissa sulla pagina. Dando ad essi l'immortalità della forma poetica ritrasferisce questi piccoli oggetti o messaggi esistenziali nell'ordine delle grandezze. Ma così, nello stesso tempo, si costruisce entro il libro la misura di un eccezionale diario, di una storia dell'uomo poeta suo malgrado immerso nel mondo.

Questa misura diaristica è dominante nelle ventotto liriche che costituiscono gli « Xenia », il lungo discorso del poeta con un'ombra — la moglie morta — ma più viva dei vivi. Quanti oggetti e gesti lontani che, rievocati a colloquio con un'ombra, ricevono proprio dal contatto con essa la loro identità e singolarità poetica. Montale parla a questo tu sacro, la cui presenza è tale che rimbalza dagli « Xenia » alle successive sezioni di « Satura », raramente sostituito da un tu profano, che collega in un tutto unitario il cammino della memoria poetica, al di là dei singoli nuclei evocativi, legati a particolari itinerari interiori e topografici: la Versilia, un albergo veneziano, Ascona, la villa delle betulle.

Una delle caratteristiche più affascinanti di questo libro di poesia è il ritmo che tutto lo pervade, una musicalità in cui si orchestrano versi lunghi e brevi, espansioni forti, rime, rime al mezzo e la struttura della rima ripetuta a distanza di alcuni versi, che agisce alla stregua di una suggestiva eco. Ciascuna delle quattro opere di Montale fa luce non solo sull'esperienza di un uomo, ma sul preciso momento storico in cui si è prodotta. In questo senso « Satura » è un messaggio per tutti noi e per gli uomini di domani, oltre ad essere un originale sviluppo di temi e motivi nati nelle precedenti opere di Montale.

REDAZIONE — *Una testimonianza di Sergio Solmi.*

SERGIO SOLMI — Montale scrisse or non è molto a mio riguardo: « Lo conosco da quarant'anni ». Voleva essere credo un'espressione generica per dire da gran tempo. Ma non aveva fatto bene i conti: ci conosciamo da ben oltre mezzo secolo, addirittura dagli anni della prima guerra mondiale quando ci incontrammo la prima volta al corso degli Allievi Ufficiali di fanteria a Parma. Da quell'epoca data la mia amicizia per Montale, uno degli incontri fortunati della mia vita. Per quanto abitassimo in città diverse e ci incontrassimo soltanto in occasione prevalentemente delle sue rapide visite a Torino poi a Milano, la nostra amicizia non conobbe oscuramenti. Certo il fervore dei vent'anni che ci accomunava nella cosa letteraria e si esprimeva in una fitta corrispondenza epistolare più tardi calò un poco, i rispettivi pesi della

vita si fecero sentire. Ma in ogni tempo ho ricavato dalla frequentazione di Montale, oltre ad un esempio ineccepibile – per usare una sua espressione – di decenza quotidiana, altri preziosi insegnamenti. Così profittai di tanti suoi suggerimenti in fatto di letture italiane e straniere, perché Montale non è soltanto quel poeta che è, ma uno degli spiriti critici più dotati che abbia l'Italia. Il suo fiuto mi parve fin dal principio impareggiabile; fra l'altro a lui si deve la prima rivelazione da noi di Italo Svevo. Quello che oggi non cessa di stupirmi è la sua persistente giovinezza. Certo anche lui avrà avuto lungo la vita, come tutti, periodi di stanchezza e di vecchiaia, ma, a parte l'instancabile attività ormai di uomo pubblico e la sua vivacità di conversatore, il libro di « Satura » ci offre nel suo assieme un esempio singolarissimo di quella capacità di rinnovarsi che è propria degli spiriti giovanili. Dopo le ultime poesie de « La bufera », sorta di riassunzioni supreme di tutta un'esperienza vitale al suo culmine, sarebbe stato difficile al lettore prevedere i prossimi sviluppi del poeta. « Satura » che pure ha, com'è naturale, le sue radici nell'opera precedente, costituisce una prosecuzione singolarmente nuova. Anzitutto la progressiva corrosione di quel che v'è di compatto, di concluso, direttamente scandito, che era tipico della sua precedente poesia. È troppo presto per dare un soppesato giudizio su « Satura » considerandola nel complesso dell'opera montaliana. Come sempre per i libri di alta poesia è necessario che esso venga a lungo riletto e, per così dire, scaldato nella mente del lettore; ma errerebbe quello dei lettori che di fronte al termine polisenso di « Satura » attratto dal brio, dall'effervescenza dei suoi epigrammi e dei suoi impromptus, si arrestasse unicamente al significato più tardivo del termine latino, ossia di satira. Più che ogni altro libro di Montale « Satura » appare muoversi su di un taglio sottilissimo, in una ambiguità costante ricca di significati compreso quello satirico. Anzitutto esso è percorso da un filo nero, che si prolunga ora sotterraneamente ora allo scoperto lungo tutto il volume: il colloquio con una morta, anche se l'accento della confidenza memoriale si tinge talora di una ironia che è anche disperazione. Il pathos n'è più intenso quanto più sorge da particolari intimi, da semispenti bagliori.

Questo libro pieno di *humor* proviene anch'esso da Finisterre, dall'estremo lembo della terra dei viventi. Il mondo che vi trapela ha perduto non solo la solidità definita e striata del paesaggio marino degli « Ossi di seppia », ma anche l'evidenza colorata, seppure sfuggente, che balenava in quelli dei libri successivi. Il mondo di « Satura » ironizzato, ridotto a brandelli, voci senza corpo, figure senza voce, si muove ormai integralmente sull'orlo del nulla. Di qui l'equivocità per cui tanti luoghi, situazioni, personaggi reali o irreali della commedia umana qui evocata tendono a ridursi al puro nominalismo del flatus vocis, ossia a una sostanziale inesistenza.

Montale non ha facili speranze. Nel suo epigramma a un gesuita moderno egli appare irridere ad ogni deduzione trascendente che voglia fondarsi sull'ordine razionale della

connessione tra le cose e dei beni, sull'ordine dell'esistente. Qui si dispiega, al contrario, appieno la disperata e smarrita e delusa ricerca della palla assurda, della screpolatura impercettibile nel muro della necessità, di cui il poeta giovane ci aveva dato qualche anticipo negli « Ossi ». Ricerca tanto più lancinante quanto più intensa:

« Perché il sole farnetico è certezza »

così termina una sua breve poesia. È il sottofondo del delicato gioco di contraddizioni, dell'ambivalenza di divertimento e di amarezza, dei sottili « nonsenses » pieni di senso, che si dispiegano in questo libro eccezionale anch'esso per esperienza di un limite.

REDAZIONE — *Ecco ora una testimonianza di Vittorio Sereni.*

VITTORIO SERENI — Chi aveva letto gli « Xenia » — e credo siano molti — nelle successive anticipazioni interferibili che Montale ne aveva dato, poteva ritenersi già pago della parziale novità che gli « Xenia » portavano con sé. A distanza di tanto tempo sembrava adempiuta una vecchia aspirazione.

*« Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale
siccome i ciottoli che tu volgi »*

aveva detto nei versi di « Mediterraneo », al tempo degli « Ossi di seppia ». È probabile che mai lo sia stato così come in questa sezione del suo libro nuovo.

Gli « Xenia » rappresentano, letterariamente parlando, la grande licenza che un grande poeta può concedere a se stesso negli anni tardi. La classicità del privato, dell'intimo, dello strettamente confidenziale, nella misura in cui il mito personale può diventare mito oggettivo o, se si preferisce, pubblico nella classicità appunto del sogno, per quel tanto che questo comporta di fulmineo, di asciutto, di acuminato, risolvendo l'emotività — in questo caso la dolorosa affettività — senza rifiutarla e anzi facendone esplodere in germe il frutto lampante.

Ma ecco su un foglio, su un immaginario quaderno personale di scienze, i titoli che mi verrebbe più naturale di trascrivere: gli « Xenia » in blocco naturalmente, ma poi « Nel fumo », « A tarda notte », « L'Arno a Rovezzano », « Le stagioni », « Senza salvacondotto », « Luci e colori », ma soprattutto quella stupefacente « Dopo una fuga » che sarà a lungo la prediletta di molti.

Opinabile fin che si voglia la scelta, al genio definitorio dei tempi preferisco tuttora il concreto della citazione. E inoltre, anche in questo suo libro di apparenza compo-

sita, Montale conferma quell'attitudine persa la quale non so che senso avrebbe più lo scrivere poesie: quella per cui ogni poesia, voglio dire ogni cosa scritta in versi è ancora qualcosa di strappato all'imprevisto, un episodio non dico a sé stante ma con radici specificamente sue, decorso suo proprio, specifica configurazione interna ed esterna. Le poesie citate, mi sembra, farebbero già libro da sole se non altro perché è più facile cogliervi lo scatto che da sempre è di Montale, il trasalimento di cui è messo a vivo il congegno nei versi che mi dispiacerebbe troppo di non leggere ora.

TEMPO E TEMPI

*Non c'è un unico tempo: ci sono molti nastri
che paralleli slittano
spesso in senso contrario e raramente
s'intersecano. È quando si palesa
la sola verità che, disvelata,
viene subito espunta da chi sorveglia
i congegni e gli scambi. E si ripiomba
poi nell'unico tempo. Ma in quell'attimo
solo i pochi viventi si sono riconosciuti
per dirsi addio, non arrivederci.*

Questi pochi versi ribaltano il loro senso su tutto Montale oppure sulla parte più squisitamente lirica di lui? Si legga intanto, a riscontro, la poesia « A tarda notte », quella del disguido miracolo telefonico tra Venezia, Milano e Vancouver. Ma ricordate anche le « Conclusioni provvisorie » con cui si chiudeva il terzo libro di Montale « La bufera »? Non è che in « Saturia » troveremo conclusioni definitive, ma caso mai risposte poeticamente non provvisorie alle domande che i tempi con la pressione delle cosiddette istanze, ma anche con la loro diversa realtà di fatto a volte improvvisano, a volte seriamente pongono.

A tali risposte, esplicite e ferme in fatto di certezze nel negativo, perentorie quali mai più erano state dopo taluni finali degli « Ossi di seppia », è riservata tutta una parte del libro. Questo, sotto questo particolare aspetto, potremmo per un attimo immaginarlo come una summa di esperienza meditativa organizzata secondo le linee degli antichi sistemi filosofici: con una metafisica, un'etica, una politica, una poetica, se l'intonazione non ci avvertisse che nulla può più costituirsi in sistema, che il caos non trova antidoti nell'anti caos per la semplice ragione che quando si presenta come tale fa parte del caos a sua volta.

Sul terreno caro alla critica montaliana della non poesia, cioè della prosa limitrofa

e dinamicamente complementare alla poesia, vedo accamparsi un teatrino cosmico con Montale spettatore giudicante, divertito e amaro, estraneo e coinvolto. E sulla scena potrebbe imbastirsi un processo per eresia, in cui si disputasse non dell'esistenza o dell'inesistenza di Dio, ma della sua presenza o assenza fra le cose degli uomini. E qui cade l'accenno all'altra concessione degli anni tardi, che Montale ha fatto a se stesso con « Satura »: l'aver istituito un territorio di riposo dove il pensiero, che in passato andava tutto a carico dell'immagine, si enuclea in modo aperto come non mai e non per questo la scintilla metaforica perde in vigore, per il solo fatto di scoccare, questa volta, anziché tra immagini e cose, fra concetti, idee, istituti, motivi problematici, cultura.

Mi diceva in questi giorni un amico che « Satura » lo si potrebbe leggere addirittura come il primo libro di un autore del tutto nuovo improvvisamente esploso in questi inizi degli anni Settanta. È certamente così, se vogliamo parlare della vivezza della lettura e della forza intellettuale dell'autore, ma questa vivezza e questa forza intatta e qui presente con le sue strutture scoperte ci arrivano per scorciatoie, per abrégé del già cognito, del già partecipato, o anche solo presagito nella lunga assimilazione dei tre libri precedenti. È questo il premio della fama, nonostante questa figura simbolica spinga sempre più su quella del successo, suo surrogato: parlare ad altri col senso di un uditorio che sa, con la percezione di altre coscienze in ascolto. « Satura » è un libro tutto quanto scritto al cospetto di astanti, di cui il parlante avverte il respiro, il tipo e il grado di attenzione. Può desiderare altro oggi un poeta?

REDAZIONE — *Una testimonianza del poeta inglese Stephen Spender registrata a Londra.*

INTERVISTATORE — *Qual è effettivamente la fama di Montale in Inghilterra?*

STEPHEN SPENDER — Montale as an absolutely unrivalled reputation in England amongst poets and I think, perhaps even uncritically ... (*fade under*).

PRIMA VOCE — Montale gode di una reputazione assolutamente senza confronti fra i poeti inglesi d'oggi. Anzi, credo che i nostri poeti, forse con una certa carenza di metodo critico, tendano a ritenere che Montale occupi oggi in Italia un posto assai simile a quello riservato in Inghilterra a T. S. Eliot. Diversi poeti inglesi tra cui Ronald Bottrall hanno tradotto Montale e credo che lo stesso sia stato fatto da poeti americani, come ad esempio Robert Lowell. Ritengo che tutti noi poeti, ad esserne capaci, ameremmo volgere le liriche di Montale in lingua inglese.

INTERVISTATORE — *Il compito di tradurre Montale in inglese dev'essere effettivamente piuttosto arduo.*



6 - Augusto Perez: *Studio per grande specchio* (bronzo, 1965)



7 - Augusto Perez: *Ragazzo che scende una scala* (bronzo, 1970)

STEPHEN SPENDER — I think that one feels with Montale that his use of language is such a particular use of Italian that a translation is rather unsatisfactory... (*fade under*).

PRIMA VOCE — Ho l'impressione che Montale usi la lingua italiana in un modo molto particolare e che le traduzioni in generale rimangano piuttosto insoddisfacenti. A leggerlo in versione inglese, si è colpiti da un senso come di aridità perché Montale è appunto un poeta antiretorico. Siccome noi inglesi ci figuriamo l'italiano come una lingua alquanto ornata e retorica è sempre vivo da parte nostra il desiderio di stabilire un diretto contatto con il testo originale delle sue liriche perché ovviamente la grande forma di Montale risiede nel modo in cui egli si serve della lingua italiana quasi contro la tradizione della medesima.

INTERVISTATORE — *Qual è, secondo lei, l'importanza dell'opera di Montale per questo particolare momento della nostra civiltà?*

STEPHEN SPENDER — I think it is very relevant. There are two ways of being relevant, almost opposite... (*fade under*).

PRIMA VOCE — La ritengo molto importante. La rilevanza di un poeta può manifestarsi in due atteggiamenti che sono quasi antitetici. Il primo consiste nell'occuparsi della res pubblica, della politica, della bomba atomica e di altri temi analoghi nel quadro del nostro tempo; l'altro, che è proprio l'opposto, nel rimanere su un piano estremamente privato e personale, nel fare sì che il lettore sia sempre conscio di questa intimità, nel serbare una voce individuale dunque, che esprima sentimenti intimi e personali malgrado la pressione degli eventi pubblici che tendono a disgregare nel profondo la personalità dell'individuo. In un certo senso direi che la cosa più importante che un poeta possa fare al giorno d'oggi è appunto di dimostrare che un uomo può serbarsi squisitamente umano ad onta del mondo in cui viviamo e Montale vi è riuscito in modo superbo. Il tono della sua voce è sempre quello di un poeta che si rivolge con accenti sommessi, ma anche con grande vigore e precisione all'intimità della nostra coscienza.

REDAZIONE — *Concludiamo con un'intervista di Maria Corti a Eugenio Montale.*

MARIA CORTI — « Satura » si presenta per un verso come un'opera profondamente nuova — e tale è stata riconosciuta anche da tutta la critica — per un altro verso è uno sviluppo di temi, di motivi che provengono dalle opere precedenti.

Io ti vorrei chiedere di illuminarci su questa fondamentale ambivalenza dell'opera.

EUGENIO MONTALE — Tra i primi tre libri miei e questo quarto sono passati alcuni anni,

anni occupati da un mestiere preciso che prima non avevo, quello del giornalista naturalmente, e in questi anni di intervallo io pensavo che non avrei più scritto versi. Quando poi ho cominciato a fare qualche epigramma pubblicato in coda a corti elzeviri nel giornale, allora è rispruzzato fuori il verso e ha preso una dimensione anche diciamo musicale diversa: la dimensione di una poesia che apparentemente tende alla prosa e nello stesso tempo la rifiuta. E questa, dal punto di vista fonico direi quasi, era non dirò un tentativo, perché non è stato veramente un tentativo intenzionale, è stato un risultato. La mia voce di un tempo – si può sempre paragonare la poesia a una voce – era una voce, per quanto nessuno l'abbia detto, un po' ancora « ore rotundo », diciamo così; anzi dissero che era addirittura molto prosastica, ma non è vero, riletta ora credo che non risulti tale. La nuova invece si arricchisce molto di armoniche e le distribuisce nel corpo della composizione. Questo è stato fatto in gran parte inconsciamente; poi, quando ho avuto alcuni esempi diciamo di me stesso, allora può darsi che io abbia seguito degli insegnamenti che io mi ero dato. Ma all'inizio no, è stata veramente una cosa spontanea.

MARIA CORTI — È certo che questo libro ha una musicalità eccezionale, è come pervaso tutto da un ritmo – e tu ora in parte mi hai spiegato la ragione – ma direi anche che colpisce molto il linguaggio. Cioè, al primo momento si ha l'impressione che questo libro sia più facile a leggersi degli altri, cosa che non è vera. Ma l'impressione proviene dal fatto che tu hai inserito in questo libro il linguaggio d'oggi, ma lo hai inserito facendolo tuo, immettendolo in un tessuto connettivo che è della lingua montaliana di sempre. Come mai hai sentito la necessità di questa esperienza nuova? Ci sono persino delle parole tecnologiche in alcuni di questi tuoi versi.

EUGENIO MONTALE — Questo era proprio necessario data la natura episodica, ricca di particolari, di anfratti, di motivi secondari, che poi cercano di riunirsi tutti insieme. Diciamo c'era una necessità di realismo, sebbene questa parola sia oggi un po' sospetta. Riassumendo tutta la mia vita in microscopici, mini episodi proprio anche realistici, diciamo così, era necessario proprio avere un linguaggio che si discostasse da quello tradizionale, diciamo.

MARIA CORTI — Ti sembra che per questo libro si possa parlare di una misura diaristica più che per altri libri, o no?

EUGENIO MONTALE — Sì, nel senso che gli altri miei libri, sia pure non troppo consapevolmente, ancora obbedivano al concetto del canzoniere, erano quello che in gergo letterario si dice « canzoniere », una raccolta che tende a una specie di completezza anche formale, senza buchi, senza intervalli, senza nulla di trascurato. Qui invece

mi sono, diciamo, più lasciato schiudere, tanto che non prevedevo molto il risultato e accantonavo nel cassetto qualche poesia e ancora due mesi prima di dare il manoscritto all'editore ero dubbioso se farlo o no. Poi gli amici lessero il manoscritto, dissero che potevo pubblicarlo e la cosa fu fatta.

MARIA CORTI — « Satura » risulta esternamente composta da tre parti: Xenia, Satura I e Satura II. Effettivamente in ognuna di queste tre parti c'è un nucleo che la differenzia dalle altre, però la caratteristica fondamentale di questo libro è di avere una straordinaria organicità di struttura, si sente subito che è un unico libro, che c'è qualcosa di unitario che lo percorre nel contenuto, oltre che nel ritmo. Però tu l'hai intitolato « Satura », il che metterebbe in luce l'aspetto composito del libro. Vorrei chiederti qualche chiarificazione sul senso di questo titolo.

EUGENIO MONTALE — Ma io ho giocato per il titolo un po' sull'equivoco, ma non escluderei che significasse anche satira, però le poesie satiriche in realtà sono poche, diciamo così. Invece come presentazione di poesie di tipo diverso, di intonazione e di argomento diverso, allora come, oserei dire, miscellanea, la parola poteva andare. Io ho usato questo titolo con molta modestia, come titolo possibile perché avrei potuto trovare titoli più audaci, più presuntuosi. Invece questa è una raccolta di quadri un poco fatti all'acqua di rose, parliamo di quadri dove accanto allo schizzo c'è anche il quadro e le cose si completano e non si può... soprattutto tengo a dire che sarebbe un errore leggere una sola poesia e cercare di anatomizzarla, perché c'è sempre un richiamo da un suono all'altro non solo, ma anche da una poesia all'altra.

MARIA CORTI — Questo è profondamente vero, è un libro straordinariamente unitario.

REDAZIONE — *Ed ora pregheremmo Montale che, dopo averci parlato della sua poesia, ci desse il piacere di ascoltare un testo letto dalla sua viva voce.*

EUGENIO MONTALE — Proverò a recitare « L'Arno a Rovezzano ». È un titolo che può far pensare a una tavoletta di Giovanni Fattori, l'ho scelta apposta: è un paesaggio naturalmente, poi è un paesaggio molto intimo.

L'ARNO A ROVEZZANO

*I grandi fiumi sono l'immagine del tempo,
crudele e impersonale. Osservati da un ponte
dichiarano la loro nullità inesorabile.
Solo l'ansa esitante di qualche paludoso*

*giuncheto, qualche specchio
che riluca tra folte sterpaglie e borraccina
può svelare che l'acqua come noi pensa se stessa
prima di farsi vortice e rapina.
Tanto tempo è passato, nulla è scorso
da quando ti cantavo al telefono « tu
che fai l'addormentata » col triplice cacinno.
La tua casa era un lampo vista dal treno. Curva
sull'Arno come l'albero di Giuda
che voleva proteggerla. Forse c'è ancora o
non è che una rovina. Tutta piena,
mi dicevi, di insetti, inabitabile.
Altro comfort fa per noi ora, altro
sconforto.*

Rassegne

LETTERATURA ITALIANA

Narrativa

Una città in amore di Alberto Bevilacqua

Alberto Bevilacqua, di Parma, è entrato presto nel giuoco dei premi: il romanzo *Questa specie d'amore*, del '66, meritò il « Campiello », e *L'occhio del gatto*, del '68, lo « Strega ». Tra il volume di racconti con cui esordì ventunenne nel '55, *La polvere sull'erba*, e il primo romanzo *La Califfa*, del '64, si colloca un romanzo che uscì incompleto nel '62, da considerare come primo getto di questo sostanzialmente nuovo *Una città in amore* (editore Rizzoli), il cui rapporto col libro del '62 consiste in una ripresa di vecchi canovacci solo oggi risolti con franchezza: completati, nella loro parte documentaria, di fatti, rievocati, d'interesse politico, e da un'angolatura sentimentale omogenea, o almeno più sicura, decisa. Ambisce a presentarsi, in *Una città in amore*, come libero storiografo d'una Parma della resistenza al fascismo dal 1922 agli anni della guerra civile di Spagna, e oltre, fino al '55. Questa libera ricostruzione è un progetto letterario, che si esalta del mito d'una Parma amorosa, cui si richiederebbe d'addentellarsi in una duttile e viva presa sull'oggi, per sussistere, per avere un senso reale: si pensi alle radici locali di scrittori di generazioni sia pur diverse, da Pavese, e Vittorini, a Pratolini, Fenoglio, e ai meridionali. Bevilacqua vuol calare invece quella sua leggenda, o mito, di Parma, in alcuni personaggi, soprattutto in Guido, la figura

meno risolta in questo romanzo, e che, in una *Nota* alla fine del libro, identifica con un personaggio reale della resistenza al fascismo, Guido Picelli: dichiara d'aver voluto cogliere il suo personaggio, Picelli, nella « proiezione mitica, fantastica, di coloro che vissero e lottarono al suo fianco. È Picelli così com'è ricordato ancora oggi in certi quartieri di Parma Vecchia ». Un progetto, letterario bensì, come questo, in cui chi scrive mirerebbe a farsi cantore d'un popolare mito locale, presuppone componenti così elementari da contrastare con il carattere stesso di vecchia orgogliosa civiltà municipale, degli abitanti della città. Ha dichiarato in una intervista che questo Guido, « personaggio-uomo » — e si rifà nella definizione a Giacomo Debenedetti —, si esprime « oltre che in avvenimenti, in simboli »: ma, senza lasciarci attrarre in giuochi di terminologie alla moda cui per altro Bevilacqua sembra disadatto per un suo gusto narrativo semplice e dimesso, e tradizionale, basterà osservare che, appunto per tale carattere della sua narrativa, anche i personaggi, uomini e donne, di *Una città in amore*, si affidano a una rievocazione sentimentale d'avvenimenti il cui esplicito lirismo esclude ogni effettiva carica di simboli. Né leggenda né cronaca, ma l'ambizione di costruire — attraverso personaggi sospesi tra l'aneddotica e l'invenzione — un ritratto della propria città come empito d'umori vitali, di generosità passionale, nelle due violente connotazioni di libertà nella vita amorosa, e in quella politica. Di lì il carattere rapsodico del libro, diviso in capitoli che sono storie diverse

legate dal lieve filo del riapparire degli stessi protagonisti, che ora ci si avvicinano in dimensioni reali, ora sfumano in elementi di color locale mutati al melodramma: per rifarci con questo a uno dei miti letterari di Parma, ai quali l'autore s'affida. Ma Stendhal, o Bruno Barilli, hanno parlato di una Parma, che, creazione di fantasia, presuppone diverse e complesse mediazioni culturali, remote dagli interessi sociologici e storici ai quali Bevilacqua si richiama.

Campeggiano nel libro due coppie: Guido e Amelia, e don Ersilio e Amneris; questi si riflettono in altri personaggi, che accentuano una comune follia erotica, o quella politicamente riottosa. Un gusto d'intervento diretto nel racconto riflette la natura composita degli interessi da cui nasce: dei frequenti modi dialettali fornisce, ad esempio, una per lo più superflua trascrizione in lingua, ma non si coglie la ragione di isolar quegli incisi entro un linguaggio della più lineare normalità. Al fondo del libro permane una residua incertezza, dovuta non a una suggestione della prima, lontana stesura, ma a una fiducia in una narrativa che faccia perno sul personaggio, nella tradizione del romanzo dell'Ottocento, e che spieghi, in Bevilacqua come in altri narratori giovani, un interesse per strutture che hanno precedente ed esempio in quella narrativa. Su tali linee d'interesse e d'ambizione formale è da ricondurre *Una città in amore*, per coglierne motivi conduttori, e linguaggio. Per tali linee mira a un recupero delle ragioni che sono all'origine del proprio narrare: recupero legittimo, che però presuppone un chiarimento, per il lavoro avvenire, delle proprie capacità effettive. Delle otto storie in cui s'ordina la materia del libro indicherei la parte conclusiva de *Il prete peccatore*: l'incontro di don Ersilio con il vescovo, e con i parmigiani; e la prima parte del sesto capitolo, o della sesta storia, la presentazione delle prostitute, soprattutto Chiappetta, e, in particolare, la visita di Amelia nell'ora in cui sono ancora nei loro appartamenti: un racconto che fa parte a sé per l'autenticità e la forza sottesa con cui rovescia dall'interno la diversamente dolorosa condizione esistenziale delle quattro donne. L'invenzione più riuscita

del libro, che ci dimostra cosa possa ancora dare Bevilacqua, pur partendo da un gusto, e da un suo mondo, elementari, e che è bene non cerchi di sforzare.

Oppure, niente di Sergio Antonielli

Sergio Antonielli accompagna, all'attività narrativa, l'esercizio della critica letteraria: due impegni retti da un interesse saggistico presente anche nel nuovo romanzo *Oppure, niente* (edito da Mondadori). Quell'interesse si indirizza oggi verso l'esplorazione di fatti oggettivi, tecnici, estranei alla dominante autobiografica di cui si nutrivano in passato, e ancora si nutre in Antonielli. Di lì, nella sua narrativa, la preferenza per intrecci allegorici, nei quali più agevolmente poteva venir trasferito un irrisolvibile ingombro interiore, da dirimere nelle cause, negli sviluppi: e si comprende che la favola assumesse per l'allusività esplicita un senso equivoco, una spinta deformante. Ma è da dire che tutto questo rispondeva a un modo ben suo di reagire alla propria esperienza col misurarne l'affanno e la difficoltà dello sforzo di liberare e portar oltre una serie di fatti solo registrati la presenza della propria natura: di liberarne, o nel campo dell'istinto o in quello del pensiero alcuni elementi più vivi, di più fonde radici. Le invenzioni allegoriche si prestavano a una lievitazione della fantasia, a favorire nel suo registro il recupero di facoltà native, sottratte al controllo di una consueta esperienza. Allegorie, coerenti nell'ambito d'un recupero, col quale però si risale a condizioni da considerare come precedenti rispetto alla stesura narrativa, e, in *Oppure, niente*, più stringenti nella misura in cui l'autore rinunciando alla esterna e ordinata impalcatura di trame allegoriche ha solo insistito occasionalmente in raffronti significativi tra alcuni animali e l'uomo e, sull'avvio di tale stimolo, a interrogarsi, su un confuso stato interiore, non più tradotto in fissi simboli.

Oppure, niente è in prima persona. Protagonista, un architetto quarantasettenne: due anni lo separano dall'età che aveva suo padre quando si uccise. Il padre si era compromesso col fascismo:

ma anche questa sembra un'indicazione incerta, come tutte le altre, tranne che ora si riconosce nel padre per vaghe corrispondenze di tratti fisici. Quel destino sembra continuare: perché, cosa saranno i due anni che lo dividono dal punto quando il padre la fece finita, oggi che riconosce nell'esito della propria vita la logica di quella conclusione? Il ricordo d'essa è unito ad altri ricordi, che contrastano, e dal contrasto prendono risalto: periodi d'infanzia d'una singolare libertà, vissuti fuori d'ogni controllo di responsabilità o guide umane, in uno stato d'assoluto abbandono fisico tra uccelli e l'aria aperta, sui tetti. Nel recupero di quei momenti lontani l'impiego oggi sempre più scarso dei cavalli si allarga a constatazione d'un più generale decadimento, fino ad allinearsi con la scomparsa del padre, che faceva uso frequente dei cavalli nei suoi spostamenti professionali per ricerche archeologiche. Unico dato naturale, attivo ancora nel protagonista, la passione per le donne: fatuo compenso, che non alleggerisce il progressivo abbandono delle perdute illusioni sociali e morali. Viene instaurato, nella sua persona, un processo dell'intellettuale: la polemica investe il mondo borghese nei suoi istituti e nei suoi vari principii, s'allarga alla rivolta dei giovani, al mondo universitario. Il protagonista, architetto, ha barattato le giovanili speranze con l'agio economico di uno studio aperto a compromessi con autorità e con privati. Una speranza potrebbe venire dal decidersi, ancora, per una od altra soluzione: ma senza fiducia. Il titolo del romanzo risponde a simili velleitarie astratte aperture: «oppure, niente».

Brevi i capitoli; grigia, intenzionalmente, la scrittura; si direbbe che l'autore non faccia alcun credito a una consistenza quali personaggi delle varie figure, soprattutto femminili, tra cui si muove il protagonista. Concorrono bensì in un ritratto indiretto di questi, come risultato di un passare di oscillazione in oscillazione, senza esito, quasi per un vizio della volontà che costringa a sfociare o a ridursi in cure minori i brevi accenni a una condizione di libertà: estremamente ardua, forse perduta. Irrisolto, il romanzo, per carenza di svolgimento dei motivi stessi da cui muove l'esame

portato dal protagonista sul proprio passato, e questo perché un simile esame ripiega o si esaurisce in assuefazioni subite, *Oppure, niente* ci dà l'elegia di una condizione umana di debolezza, che vuole valere come ritratto d'un male della società d'oggi. Il campo effettivo, però, in cui spazia la confessione è ristretto, non va oltre la particolare esperienza, o condizione, di un intellettuale. In questo carattere è un preciso limite delle ragioni che Antonielli cerca, in questo romanzo, di portare entro un raggio di esperienze meno condizionate o particolari. Di qui che anche tutto quello che è descritto come processo di una educazione d'intellettuale resti, perché del tutto opposto alle ragioni istintive del protagonista, e diverso dalla natura sua, un po' astrattamente circostanziato, come premuto da ragioni polemiche, nelle quali, del resto, è l'accento di convinzione e certa capacità di fermezza nell'indagine, che distinguono questo fra i suoi romanzi.

ALDO BORLENGHI

Filologia classica

La traduzione dell'*Odissea* di Vanna Bemporad

Avanguardia o retroguardia? Poesia o letteratura? Di fronte alla nuova traduzione dell'*Odissea* di Omero presentata da Giovanna Bemporad (un bel volume delle ERI, edizioni RAI-Radiotelevisione Italiana), questo è il primo interrogativo che si affaccia. Siamo stati abituati in questi ultimi anni all'exasperarsi della rivoluzione operata nelle traduzioni dei classici da Salvatore Quasimodo nel lontano 1939: sono state tratte tutte le conseguenze da un punto di vista ritmico e lessicale. E mentre da un lato non si può non avvertire il fastidio di fronte all'exasperazione di una formula felice che finisce per aggredire i classici invece di accostarli, dall'altro si resta perplessi: è possibile rinunziare a qualcosa che pare ormai assodato?

Posto così però il quesito non è giusto. Non è che la Bemporad ignori tutto il faticoso travaglio di uomini di cultura nel settore del greco e latino:

non è che ritorni ai paludamenti aulici che oggi suonerebbero parodia. Il quesito invece è: è riuscita la Bemporad a fare dell'avanguardia con un mezzo apparentemente consumato? Se si leggono così, per puro diletto dell'orecchio, ad alta voce i versi della Bemporad, si scoprirà che l'endecasillabo da lei usato è uno strumento modernissimo. È stato piegato alle esigenze di un lungo e disteso racconto, ha perso l'enfasi con cui l'avevano involgarito i traduttori a braccio. Ripropone gli stessi effetti del discorso interiore, del discorso a pause e a stacchi dei moderni. Le undici sillabe (o dieci o dodici) non si presentano come un bell'allineamento cadenzato. È la capacità di conservare una musica e nello stesso tempo di dare l'impressione del racconto in tutte le sue sfumature. Il grosso rischio a togliere all'endecasillabo il suo momento enfatico può consistere nel fatto di ridurlo a una sorta di confessione, di intensificarne i moduli lirico-patetici. La traduzione della Bemporad invece affronta la complessa situazione che l'epica volta per volta presenta piegando il tempo del verso alle esigenze divergenti del dramma, dell'impresa gloriosa, della nostalgia, della crudeltà, dell'ironia. Perché in Omero c'è tutto, ma per rendere questo tutto sono necessari strumenti efficacissimi: altrimenti si cade nel lirismo pregevole, ma pur sempre monocorde, dell'*Odissea* di Quasimodo. Il tessuto di cui questo endecasillabo si riveste è ovviamente vario e screziato. La lingua italiana ha un patrimonio enorme di vocaboli: la Bemporad attinge nei vari settori mescolando e fondendo abilmente termini e dizioni di diversa stratificazione stilistica. È un'operazione difficile, perché spesso in queste occasioni letterario e colloquiale si scindono, vanno ognuno per conto suo, provocando sconcertanti salti di qualità. Il sottofondo è ovviamente il robusto lessico della migliore tradizione italiana, ma non adottato passivamente, non subito, direi piuttosto aggredito, ripreso, reinserito di autorità in un complesso attualissimo. È insomma una patina alta, che, come il linguaggio

tradizionale omerico, unifica i vari episodi, ma al di sotto sa coglierne i diversi toni.

Questo pone il secondo problema: letteratura o poesia? In altri termini, lasciando da parte la questione più generale dei limiti e delle possibilità inerenti a una traduzione, ci ridà qualcosa di Omero, o ci presenta solo in una bella veste, decorosa, un grande scrittore antico? Per quanto arrischiata possa sembrare la dichiarazione, il tentativo della Bemporad non si traduce soltanto in una cornice italiana degna di un bel contenuto antico: più di una volta si ha l'impressione di un'autonomia creatrice nei confronti dell'originale. Abbiamo cioè qualcosa che di per sé stesso e indipendentemente dal nome originale che porta, è bello, persuasivo, piace, è prodotto di una autentica sensibilità lirica. Certo, l'epica non si presta a una trasposizione totale da una lingua all'altra: certe scene in greco hanno una densità e una risonanza che inevitabilmente perdono in italiano, e volente o nolente la Bemporad ha una sensibilità più acuta per alcuni toni minori, per momenti più intimi. Ma il punto non è questo: importante è accertare se rivibrano gli echi che Omero suscita in chiunque lo legga. Se a un filologo è lecito azzardare un giudizio in questa direzione, non posso fare a meno di constatare con piacere che molte pagine di Omero non scadono attraverso la Bemporad, non diventano quadretti preziosi o effusioni sentimentali. E anche i momenti più cupi e più violenti trovano una bella resa. Questo mi pare il merito maggiore del libro: di avere colto nella vasta gamma omerica molti suoni, di aver dato un'idea della luminosa e irripetibile grandezza dell'originale. Divenuti ormai Monti e Pindemonte i canoni fissi di paragone, trovare chi osasse ritornare a una strada dove i modelli erano perentori, ottenendo qualcosa di nuovo, è assai consolante: significa che alla grande poesia generazioni lontane nel tempo possono arrivare, che possono ritrasmettere un messaggio, se si trova qualcuno che ha ancora dentro di sé entusiasmo e sentimento, nemici della vanità delle chiesuole e amici della poesia.

FRITZ BORNMANN

Critica e filologia

Le Lettere del Manzoni

È stagione di epistolari, non poi tanto numerosi e ricchi nel nostro paese e per di più raramente raccolti e curati a regola d'arte. Nello stesso giro di tempo, infatti, vedono la luce le lettere di Filippo Sasseti, di cui diremo più avanti; un nuovo volume dell'epistolario foscoliano, e precisamente il settimo che riunisce testi dal 1816 al 1818; e infine tre tomi di lettere di Alessandro Manzoni pubblicati dall'editore Mondadori per le cure attente e prolungate di Cesare Arieti con l'assidua vigilanza di quello specialista di letteratura lombarda che è Dante Isella.

Prima d'ora s'erano avute soltanto due raccolte, insicure e molto parziali, di epistole manzoniane: quella approntata da Giovanni Sforza in due volumi, nel secolo scorso, e quella avviata con impegno dallo stesso Sforza e da Giuseppe Galvresì, tra il 1912 e il 1921, e rimasta interrotta al secondo tomo, cioè all'anno 1832. Dopo di allora gli incrementi episodici sono stati abbastanza frequenti e anche cospicui (da gruppi di lettere familiari a gruppi di lettere indirizzate ad amici intimi o a conoscenti illustri), sì che da tempo ci si augurava che tutto il materiale, vecchio e nuovo, venisse dato alle stampe, con quanto rimaneva ancora di inedito, e che si provvedesse a ciò con scrupolo storico e rigore filologico. L'impresa, dopo diversi anni di lavoro, è finalmente compiuta, e davvero in modo egregio: così l'edizione di tutti gli scritti manzoniani si arricchisce di un'opera che si dimostrerà via via sempre più preziosa per la ricostruzione della vita affettiva e intellettuale, della meditazione morale e artistica del Manzoni.

Disponiamo adesso del testo, ricontrollato sugli autografi o sulle prime stampe, di quasi duemila lettere, tra sicuramente datate o di data incerta, fornite di un commento storico in cui la discrezione informativa è almeno pari alla sicurezza e precisione dei dati. Completano l'opera importanti appendici integrative dove il lettore potrà rinvenire la particolarissima corrispondenza

del Manzoni con Marianna Trivulzio Rinuccini e con Emilia Luti intorno a precise questioni linguistiche, e inoltre indici doviziosi e strumentalmente efficaci: indice dei destinatari, indice dei nomi, indice cronologico; e poi, ancora: regesto dei manoscritti, incipitario, tavole delle prime edizioni, bibliografia. Abbiamo dunque a nostra disposizione tutto quanto occorre per un'esplosione a ventaglio dell'epistolario manzoniano, tanto più che nelle note sono riportate per intero o frammentariamente molte lettere dei corrispondenti. E l'esplorazione potrà essere condotta, di volta in volta, sul terreno della vita privata, attraverso il fitto scambio di missive con i familiari, e soprattutto con i figli Enrico, Filippo, Matilde, Pier Luigi e Vittoria, e con la seconda moglie, Teresa Borri, e il figliastro Stefano Stampa; oppure sul terreno della riflessione artistica, attraverso il carteggio con Claude Fauriel, Niccolò Tommaseo, Cesare Cantù, e con gli amici più prossimi e partecipi della sua attività di scrittore: dal Pagani al Grossi, dal Cattaneo al Rossari; oppure sul terreno delle esperienze interiori, etiche e religiose, attraverso le testimonianze offerteci dalle epistole al Tosi e soprattutto al Rosmini. In ogni caso, saranno da rilevare la somma reticenza nel dire di sé e delle proprie cose, il raro pudore dei sentimenti che rischia di apparire distacco se non proprio freddezza, il costante controllo delle effusioni e la calcolata giustezza delle espressioni. Un epistolario dominato dunque dalla lucidità, dal ritegno e dalla compostezza, più che dall'impeto delle passioni, dagli sfoghi e dagli abbandoni: un epistolario scarsamente suggestivo all'apparenza, privo com'è di forti accensioni e di vivi lampeggiamenti; e perciò poco « romantico », nell'accezione comune del termine, e molto diverso — nel tono e nello stile — dall'epistolario dell'Alfieri e soprattutto da quello del Foscolo; ma ricco, a ben guardare, di sottili sfumature psicologiche, di finissimo umore, di sempre chiarissima lucidità intellettuale. Un epistolario che a buon titolo diremmo « classico », nel senso che vi prevale una pacatezza, ora severa ed ora arguta, che diffonde un'eguale luce su persone ed eventi, mitigando sapientemente ogni eccesso nel bene e nel male, nella

felicità e nel dolore. Anche dalle lettere emerge in definitiva, come dalle opere creative, un'immagine manzoniana complessa e dissimulata, da scoprire con pazienza negli strati segreti delle pagine scritte, nel loro sottofondo più riposto, senza lasciarsi sviare dalla scarsità di pittoresche increspature alla superficie, dall'assenza di enfasi gestuale e di sentimentalità declamata. Anzi, proprio per questa sua sobrietà affettiva e asciuttezza stilistica, l'epistolario manzoniano sembra staccarsi risolutamente dal suo tempo corrusco e tramodante e rivelare invece un equilibrio e una misura in tutto moderni.

Le Lettere del Sassetti

Sarebbe veramente un peccato che nella congerie, varia e non sempre appetibile, delle strenne librerie passasse inosservato, oppure osservato con deformata ottica festaiola, un volume così importante e sostanzioso come questa raccolta delle *Lettere* di Filippo Sassetti curata con scrupoloso rigore, filologico e storico, da un giovane studioso fiorentino, Vanni Bramanti, e pubblicata, con iniziativa altamente meritoria, dall'editore Longanesi nella interessante collana «I cento viaggi» diretta da Franco Marengo.

Le *Lettere* di Filippo Sassetti, discendente da un'illustre e potente famiglia fiorentina, studente a Pisa e poi accademico degli Alterati, traduttore e chiosatore di Aristotile e polemista in difesa di Dante oppure contro l'Ariosto, commerciante per necessità economiche e quindi viaggiatore in Portogallo e in Spagna, e infine in India, vissuto da ultimo nel Malabàr e morto a Goa, ben lontano dalla sua Firenze, le «lettere» dunque di un personaggio siffatto, così avventurosamente itinerante e così ricco di curiosità culturali e scientifiche, attentissimo ad ogni dato di vita e di costume, non sono state certamente scoperte soltanto oggi, né oggi per la prima volta vengono alla luce. Piacquero assai al Giordani, che di prosa se ne intendeva, e furono stampate più volte tra il Settecento e l'Ottocento, ma sempre in esigui florilegi, salvo due volte in cui apparvero in numero abbastanza cospicuo: la prima volta,

nella celebre miscellanea settecentesca delle *Prose fiorentine*; la seconda volta, nella edizione ottocentesca di Ettore Marcucci, la quale fu riprodotta da Eugenio Camerini ed ha costituito sino ad oggi la «vulgata» dell'epistolario sassettiano, con presunzione di completezza.

Ad oltre un secolo di distanza dalla raccolta del Marcucci, parziale e scorretta, e dopo la novecentesca «fortuna» del gruppo autonomo delle «lettere indiane» del Sassetti, estratte dal libro del Marcucci e presentate da Arrigo Benedetti in un brillante libretto einaudiano, era giunto veramente il momento che si desse mano ad una nuova e più rigorosa raccolta delle lettere sassettiane tale da far giustizia dei saggi antologici e delle edizioni precedenti e da fornire agli studiosi e ai lettori un testo assolutamente sicuro e adeguatamente illustrato. A questa impresa, per niente agevole, s'è dedicato per alcuni anni Vanni Bramanti, un operatore della laboriosa officina fiorentina, il quale ha compiuto preliminarmente una esplorazione sistematica dei fondi manoscritti italiani e di quelli stranieri, in cui ci fosse qualche possibilità di rintracciare lettere del Sassetti. Gli è stato così consentito di mettere le mani sopra un buon numero di lettere inedite, provenienti la più parte dal British Museum di Londra, e di reperire quasi tutti gli originali manoscritti, autografi o copie attendibili, sì da poter restaurare fedelmente, sulla loro scorta, la lezione delle attuali centoventisei epistole sassettiane. Bramanti ha anche risolto con molta precisione il problema intricato della datazione dei documenti, che ora è fondata sulla cronologia «fiorentina» (secondo cui l'anno comincia il 25 marzo, *ab incarnatione*) e ora su quella normale. Ha altresì corredato il volume di attente note storiche e geografiche, di una esauriente «nota bibliografica», di accurati indici dei nomi e dei luoghi, oltre ad un alto numero di illustrazioni non meramente esornative ma che collaborano a lumeggiare luoghi o passi particolari delle lettere stesse.

Si tratta dunque di una edizione che ha tutti i requisiti per essere considerata veramente scientifica e quindi destinata a durare a lungo e a prestare ottimi servizi agli studi sulla cultura rinascimentale e sulla prosa di viaggio del nostro

secondo Cinquecento. Ma non ci si può congedare da un libro come questo senza avere accennato, sia pur rapidamente, alla bella ed efficace introduzione in cui Bramanti traccia, con mano ferma e sicura competenza, un ritratto di Filippo Sassetti, inquadrato nel suo tempo e nel suo ambiente, e delineato come uomo pubblico e come mercante, come studioso dei principali problemi letterari dell'epoca e soprattutto come appassionato viaggiatore, resocontista esatto e misurato, e scrittore di originale inventiva stilistica.

Pascoli commentato

È appena scaduto il termine legale che sino ad oggi vincolava i diritti di proprietà relativi all'opera di Giovanni Pascoli. Per tutto questo tempo, dalla morte del poeta ai nostri giorni, gli editori Zanichelli e Mondadori sono stati i soli che per diritto acquisito potessero dare alle stampe gli scritti pascoliani e curarne raccolte o grosse antologie adeguatamente commentate. C'è da dire in proposito che se a Zanichelli e Mondadori va dato il merito di avere procurato un'edizione completa, ma non ancora « critica », di tutte le opere del Pascoli, non si deve però sottacere lo scarso contributo che è stato invece da loro offerto per quanto riguardava l'illustrazione storica e letteraria dei testi pascoliani. Zanichelli infatti è rimasto fermo, in questo campo, all'ormai invecchiata antologia del Pietrobono; mentre Mondadori non ha saputo presentare nulla di più impegnativo che la modesta antologia del Vicinelli. Se dunque si desiderava, sino a questo momento, trovare qualche poesia del Pascoli chiosata con gusto moderno e tecnica avveduta, occorreva rivolgersi ai rari campioni che si potevano rinvenire nelle antologie generali dedicate alla nostra lirica tra Ottocento e Novecento, come quelle di Getto e Portinari oppure di Barberi Squarotti e Jacomuzzi, per non dire delle annotazioni illuminanti di Contini nella sezione pascoliana della sua *Letteratura dell'Italia Unita*.

Ma ora che, come s'è detto, i diritti di proprietà sono scaduti, ci sarà da attendersi, per iniziativa di altri editori, una più doviziosa messe di com-

menti che si pongano al passo finalmente con i risultati ultimi della critica intorno all'autore di *Myricae* e dei *Canti di Castelvecchio*. Intanto, con eccezionale tempestività, vede la luce una prima e veramente nuova antologia di *Poesie pascoliane*. Il volume, che è stato accuratamente preparato negli anni scorsi, appunto in vista dell'attesa liberalizzazione dei testi, fa parte di una collana di classici italiani pubblicata dalla Minerva Italica di Bergamo, ed è stato allestito da Giuseppe Nava. Il Nava è un giovane studioso uscito dalla scuola pavese e che si è fatto da qualche anno fiorentino: ha pubblicato un eccellente libro su *De Marchi* e ha scritto con intelligenza critica di Manzoni e di Pascoli. Del Pascoli, anzi, sta conducendo a termine l'edizione critica della *Myricae*, destinata alla collana dell'Accademia della Crusca, per suggerimento e sotto la guida di Gianfranco Contini. Nava era dunque in tutto preparato per darci un commento della poesia pascoliana veramente aggiornato, e tale da far giustizia dei commenti precedenti. Questa nuova antologia pascoliana si presenta, infatti, come il più serio tentativo di leggere e interpretare le liriche del Pascoli nelle loro effettive strutture linguistiche e retoriche secondo un esame rigorosamente formale e alla luce dei più recenti contributi della critica stilistica. Le brevi introduzioni ad ogni componimento e le note vere e proprie costituiscono strumenti efficacissimi per cogliere la complessa elaborazione dei testi pascoliani, la loro difficile e sfuggente letterarietà. Metrica, lessico e sintassi sono attentamente illustrati dal Nava e messi in rapporto con gli istituti metrici e il linguaggio dei poeti contemporanei del Pascoli e di quelli che sono venuti dipoi. Si stabilisce così un sottile reticolato di relazioni formali tra la poesia pascoliana e quella di altri poeti del suo tempo, soprattutto D'Annunzio, oppure di altri poeti del nostro Novecento, Montale avanti a tutti. Si tratta, cioè, di un commento che mentre coglie e illumina le resultanze personali e inventive della tecnica artistica pascoliana, non rinuncia a inserirle entro le coordinate linguistiche e stilistiche di una intera stagione della nostra letteratura, tra il declinare delle forme ottocentesche

e il formarsi di quelle novecentesche. Non basta. Perché il Nava nelle sue note non trascura neppure di sintonizzare la lirica pascoliana con la cultura e la società dell'epoca, mostrando gli stretti legami che intercorrono tra questa singolare esperienza letteraria, inquieta e discontinua, e l'agitato transito dalla crisi del positivismo alle « angosce irrazionali e ai sogni utopistici » del nuovo secolo.

Resta da dire che il commento del Nava si impone per la essenziale concretezza dello stile espositivo, per la larghezza della informazione e la sicurezza

dei dati storici e stilistici messi in opera. Così come sono da leggere con profitto: la introduzione, rivolta soprattutto a tracciare una storia della critica pascoliana; l'appendice di prose pascoliane, che aiuta a intendere la poetica e l'ideologia politica del Pascoli; e infine l'antologia della critica, che offre un ristretto campionario dei saggi più efficaci e più indicativi dedicati al Pascoli: dalle pagine del Serra a quelle di Petrinì, da quelle di Schiaffini a quelle di Pasolini, Contini e Gramsci.

LANFRANCO CARETTI

LINGUE E LETTERATURE ROMANZE

Maurizio Dardano:

Lingua e tecnica narrativa nel Duecento

Nel quadro della vigorosa ripresa di studi (d'insieme o monografici, storico-culturali o critico-testuali) sulla nostra prosa delle origini, in atto già da qualche anno con intensità crescente, merita un apprezzamento particolare il recente lavoro di un giovane valente storico della lingua italiana formatosi alla scuola di Alfredo Schiaffini: Maurizio Dardano. Il pregio non comune di esso, ancor più che nel rigore scientifico col quale è condotto e negli ulteriori dati conoscitivi che apporta in ordine ai problemi affrontati, sta nelle nuove prospettive critiche che apre per un gruppo di testi che sarebbe ormai tempo di assegnare al canone delle esperienze dirette indispensabili ad una conoscenza non del tutto superficiale e manualistica della letteratura italiana dei primi secoli. Alla diffusione e alla fortuna del libro di cui si discorre, anche al di fuori dell'ambito ristretto degli specialisti, dovrebbe contribuire non poco la sua rispondenza ad orientamenti di ricerca di grande attualità, evidente anche nel titolo: *Lingua e tecnica*

narrativa nel Duecento (Mario Bulzoni Editore, Roma, 1969). Quegli orientamenti consentono al Dardano, grazie ad un'acribia e ad una reattività al fatto letterario senza le quali a poco varrebbero la competenza e la preparazione specifiche, di far emergere aspetti e valori intrinseci ignorati in opere precedentemente « studiate soltanto come documenti di lingua o come testimonianze della diffusione di temi narrativi ». Tale cospicuo risultato è stato ottenuto facendo oggetto d'indagine i procedimenti di elaborazione formale di quelle opere, nei quali eminentemente si esplica l'iniziativa individuale degli autori in proporzione alle personali capacità creative di ognuno. È infatti nell'ordine formale che va ricercata l'autentica originalità di testi che, quanto agli argomenti trattati, dipendono strettamente da modelli soprattutto medio-latini o francesi: occorre tenere presente, come avverte il Dardano, che « nel Medioevo la trama sovente non è che un pretesto », che i temi e gli argomenti sono *res nullius* di cui chiunque può disporre liberamente senza preoccupazioni di proprietà letteraria. Posta la sostanziale tradizionalità

della tematica di una determinata produzione, le peculiarità dei singoli prodotti dovranno necessariamente consistere nelle modalità dell'utilizzazione di fonti e di *authoritates* e in quelle dell'invenzione formale al livello della tecnica compositiva.

Ciò premesso, veniamo adesso ai testi studiati dal Dardano. Si tratta di composizioni prosastiche di tipo in largo senso narrativo (ma si noti che « soltanto per convenzione si può definire "narrativa" una produzione che sovente non ha confini definiti lungo i versanti della didattica e delle scritture genericamente storiche »), cronologicamente situabili nella seconda metà del Duecento o nei primi lustri del Trecento: esse sono i *Fiori e vita di filosofi ed altri savi ed imperadori*, i *Conti di antichi cavalieri*, il *Novellino*, il *Tristano Riccardiano* e la *Tavola Ritonda*. Dal punto di vista meramente contenutistico basti dire, per dare un'idea di ciascuno di questi testi, che i *Fiori* sono una traduzione parziale dello *Speculum historiale* (repertorio di *exempla* ordinati in trentadue libri) di Vincent de Beauvais; i *Conti* sono una silloge di materiali narrativi di diversa provenienza (dal *Liber Ystoriarum Romanorum*, dai *Fet des Romains*, dal *Roman de Troie*, ecc.); il *Novellino* è una raccolta di novelle che svolgono temi e spunti narrativi tratti da fonti eterogenee (francesi, provenzali, latine medievali o classiche), qualcuno forse dalla tradizione orale; il *Tristano Riccardiano* è la versione toscana di una narrazione prosastica francese, affine ma non identica al *Roman de Tristan*; la *Tavola Ritonda* rielabora materia arturiana desunta in parte dal *Tristano Riccardiano* e in parte da fonti francesi (*Tristan* di Thomas e di Béroul, *Lancelot Graal*). L'analisi del Dardano si applica elettivamente all'aspetto più complesso e meno esplorato dell'elaborazione formale di queste prose, quello che nelle strutture sintattiche realizza una particolare tecnica compositiva che di esse costituisce la motivazione interna. Naturalmente, il grado di funzionalità riscontrabile nel rapporto tecnica narrativa-sintassi varia da caso a caso, con ovvie conseguenze in sede di valutazione critica. Carattere comune alla strutturazione sintattica delle opere sopra citate è la netta prevalenza della paratassi (coordinazione) sull'ipotassi (subordinazione): da

tale constatazione, che si offre evidente a prima vista, è stato sempre condizionato il giudizio di valore solitamente emesso su di esse. Anche sotto l'influenza del confronto, in verità non pertinente, con la prosa del *Decameron*, d'impianto ben altrimenti complesso, si è creduto infatti di rilevare nella fattura di quella dei testi presi in esame dal Dardano una fondamentale imperizia. Per le sue premesse esplicite o meno, tale giudizio pecca di superficialità perché non tiene debitamente conto del fatto che nell'opera del Boccaccio « si affermano una visione della realtà profondamente diversa e nuove componenti di cultura e di stile ». In tesi generale il Dardano fa molto bene a rammentare che autorevoli studiosi (dal Gamillscheg al Lerch e al Battaglia) hanno avvertito che, come strumento linguistico, la paratassi « ha in definitiva la possibilità di rappresentare gli stessi rapporti espressi dalla subordinazione ». L'imperizia suddetta pertanto, nei casi in cui ci sia davvero, dipenderà non già dalla scelta dello strumento paratattico ma dall'uso maldestro che se n'è fatto. Una gerarchia di valori dal rispetto della tecnica compositiva è istituibile, di conseguenza, per la maggior parte delle scritture prosastiche duecentesche soltanto in relazione al modo d'impiego di quella che il Dardano propone di chiamare prosa "media" differenziandola « non soltanto rispetto alla prosa d'arte, che ha nel retoricizzamento la sua prassi, ma anche rispetto alla prosa giuridico-politica costruita secondo le norme dei dettatori ». Diversamente da ciò che si riscontra in queste due varietà di prosa, in quella "media" « la costruzione del periodo si fonda su rapporti semplici ed intuitivi; la struttura sintattica ha uno svolgimento prevalentemente lineare; le battute dialogiche che si susseguono in una fluida progressione, il motto isolato, che si distingue per concettosa breviloquenza » sono gli elementi caratterizzanti di un tipo di esposizione programmaticamente vicino alla lingua parlata. Gli esiti più felici conseguibili con siffatto strumento espressivo si ritrovano senza dubbio nel *Novellino*, agli aspetti formali del quale il Dardano dedica un lungo capitolo in cui ogni particolare è illustrato da un'abbondante esemplificazione. Ne risulta un'esauriente descrizione dello

stile di quella che, con referto ora oggettivamente verificabile *in re*, si può classificare come l'opera narrativa di gran lunga più pregevole del nostro Duecento. Da quella descrizione estremamente accurata appare evidente che l'elementarità formale del *Novellino* riflette un ideale stilistico rispondente all'istanza profonda della raccolta, che è quella, come si legge nel prologo, di far memoria « d'alquanti fiori di parlare, di belle cortesie e di belli risposi e di belle valentie, di belli donari e di belli amori, secondo che per lo tempo passato hanno fatto già molti »: la cifra stilistica conveniente a tale istanza non può essere che quella di una icalcisticità epigrammatica, agevolmente memorizzabile, in servizio dell'intelligenza e della virtù, ma anche dell'arguzia che tante volte miracolosamente appiana le difficoltà della vita.

Rispetto a quella del *Novellino*, la riuscita formale delle altre prose narrative del Duecento appare nettamente inferiore. Nei *Conti di antichi cavalieri*, ad esempio, il registro espressivo non sempre s'intona giustamente alla tematica trattata: c'è in essi un'ambizione di complessità e di ricercatezza (nella collocazione delle parole, nello sforzo di perseguire effetti ritmici, nell'inserzione di moduli propri della lingua poetica e nelle frequenti

riprese formulari) che vorrebbe essere il corrispettivo tecnico di una certa tensione epica, ma spesso fallisce lo scopo mentre non vale a riscattare l'irrimediabile rozzezza di fondo. Qualche velleità di tal genere si sorprende anche nel *Tristano Riccardiano*, specialmente nell'uso della ripetizione e delle riprese che ricorda un simile artificio dell'epopea francese: dove però esso sopraggiunge per solito a connotare stilisticamente i punti nodali della narrazione, laddove nel *Tristano* le riprese ricorrono casualmente e sono spesso indizio di « disordine costruttivo ». Al confronto meglio strutturata risulta tutto sommato la *Tavola Ritonda*, nella quale una sintassi più varia e sapientemente costruita riesce a dare in qualche misura evidenza realistica ai fatti e rilievo alla psicologia dei personaggi.

Concludendo ci preme sottolineare il principale titolo di merito fra i molti che per il libro di cui si è riferito vanno riconosciuti al Dardano, quello cioè di operare sempre sul terreno della concretezza testuale ricavando o suggerendo valutazioni che hanno ben poco in comune con quelle generalmente impressionistiche e scarsamente motivate sinora vigenti riguardo alla prosa narrativa duecentesca italiana.

GIORGIO CHIARINI

LETTERATURA INGLESE

Prospettive petrarchesche

In Inghilterra il petrarchismo ha una storia apparentemente semplice: nella prima metà del Cinquecento il petrarchismo di Wyatt e di Surrey, che traduce o imita modelli italiani, principalmente il Petrarca e Serafino Aquilano; nella seconda metà il petrarchismo di Sidney, Constable e Daniel, che si rifà invece a modelli francesi: non tanto al Petrarca quanto a Scève o a Desportes, soprattutto a Ronsard, con tutto il platonismo e alessandrino che questo comporta. Il passaggio fra i due

momenti diversi del petrarchismo inglese può essere segnato dal primo canzoniere di Thomas Watson, un autore finora studiato poco e male, su cui però alla fine del '69 è apparso per la prima volta un saggio globale. *Thomas Watson e la tradizione petrarchista*, opera di uno studioso italiano, Cesare Giulio Cecioni (CESARE G. CECIONI: *Thomas Watson e la tradizione petrarchista*, Milano-Messina, Principato, 1969).

Non sono di poca importanza le novità che questo lavoro ci presenta: soprattutto una sistemazione più ragionevole dei pochi dati bio-

grafici rimastici, e più severe deduzioni da quelli. Secondo le ricerche e i ragionamenti del Cecioni il Watson sarebbe nato a Londra intorno al 1540 (al più tardi nel '45); si sarebbe iscritto all'Università di Oxford nel 1558-59 per studiarvi almeno nominalmente diritto. Non si sa quanto vi sia rimasto, ed è probabile che non vi abbia conseguito nessun titolo; forse perché era cattolico, forse perché (come dice Anthony à Wood) preferiva dedicarsi « ai dolci e piacevoli studi della poesia »; comunque, venne poi in Francia e in Italia anche lui, restandovi « lustrum demiumque », sett'anni e mezzo, dal 1569 al 1577, sempre studente di diritto e studioso di poesia. È vero (ci testimonia sempre Anthony à Wood) che i suoi versi inglesi e latini gli avevano dato una certa fama anche negli anni di Oxford, cioè fin dai vent'anni; ma la sua carriera pubblica di letterato comincia più tardi, quando ormai quarantenne, nel 1581, dà alle stampe la sua traduzione giovanile latina dell'*Antigone* di Sofocle, e pubblica l'anno dopo la sua opera più famosa, *Hekatompathia*, cioè « Appassionata centuria d'Amore », canzoniere di cento « sonetti » (che sonetti non sono) ispirato, afferma il Cecioni, da Frances Walsingham, la donna che sarà la moglie di Sir Philip Sidney.

Dopo l'*Hekatompathia* l'opera del Watson è varia, e testimonia soprattutto, oltre la sua facile versatilità e la sua cultura notevole anche in un'epoca colta, il suo desiderio di inserirsi nell'ambiente letterario di Londra. L'altra sua opera petrarchista (in senso inglese) è la sua ultima, *Lacrime della fantasia*, cioè *Amor rifiutato*, pubblicata nel 1593, l'anno dopo della sua morte. Quest'ultima, però, più che un canzoniere è un romanzo lirico in sonetti (stavolta sonetti davvero), e rientra, con tutte le sue limitazioni e qualche tratto arcaizzante, nel petrarchismo d'imitazione francese del secondo Cinquecento. L'opera del Watson veramente di transizione è dunque soltanto l'*Hekatompathia*, la quale (ha dimostrato il Cecioni), sebbene stampata nel 1582, contiene certamente « sonetti » che risalgono ad almeno dieci anni prima, e costituisce dunque il passaggio fra il canzoniere del conte di Surrey e quello di Sir Philip Sidney, fra il petrarchismo all'italiana e quello alla francese. Fra le fonti, in-

fatti, che il Watson stesso cita puntigliosamente, non appare che quattro volte Ronsard, contro le tredici complessive in cui appaiono il Petrarca e Serafino, e tutto è a sua volta sommerso dagli innumeri riferimenti classici ed umanistici.

Si potrebbe osservare al Cecioni che se vogliamo davvero identificare in Frances Walsingham la « donna » del Watson, bisogna anche negargli ogni sincerità biografica, poiché nel 1572 lei non aveva che quattro anni (il che è molto poco, anche pensando alla Beatrice di Dante o alla Geraldina del Surrey); ma ci potremmo anche sentir rispondere che non è certo nella sincerità biografica di una esperienza amorosa drammaticamente sofferta e poeticamente rivissuta che sta la validità del primo canzoniere del Watson. Anche in una tradizione quale è quella petrarchista, cioè in una tradizione prevalentemente di intarsio, l'*Hekatompathia* è soltanto opera di cultura, anzi, verrebbe fatto di dire, di erudizione; il suo valore è soltanto nella testimonianza che dà del permanere in Inghilterra ben oltre la metà del Cinquecento della tradizione italiana (particolarmente del petrarchismo serafiniano e umanistico) come forza ancora operante, e nel mostrarci come questo si fonda con la tradizione alessandrineggiante francese della Pleiade. Però la presenza di un Watson non giovane allievo ma quarantenne erudito nell'ambiente nel quale furono scritti i grandi sonetti dell'*Astrophil* e *Stella* è cosa che illumina di luce diversa la prospettiva del petrarchismo inglese.

Storie letterarie

Si usa dire che la prima storia della letteratura inglese è quella di Thomas Warton, che apparve a Londra in tre grossi volumi tra il 1774 e il 1781, sebbene sia soltanto *The History of English Poetry*, escluda il periodo anglosassone (per ragioni anche di lingua) e si fermi, per la morte dell'autore, all'inizio del Rinascimento. Questa storia del Warton è alla base della *Storia Critica della Poesia Inglese* che Giuseppe Pecchio scrisse in italiano in Inghilterra e fece stampare a Lugano, in quattro volumetti, fra il 1833 e il 1835, la prima storia della letteratura inglese per l'Italia. Il Pecchio si basò

sul Warton: ma in epoca romantica la letteratura primitiva, delle origini, della Gran Bretagna non poteva essere ignorata, ed aggiunse quindi di suo (relativamente) un capitolo per la poesia anglosassone ed uno per quella gallese, proseguendo poi fino a tutto il teatro di Dryden, cioè fino al 1680. Qui anche il Pecchio si ferma, anche lui per la morte.

Quella del Warton è la prima; ma la storia della letteratura inglese più famosa fu certamente la *Histoire de la Littérature Anglaise* di Hyppolite Taine, pubblicata a Parigi fra il 1863 e il 1864, opera positivista e tendente, anche per inconscio residuo di illuminismo francese, a far davvero tutt'uno di « genio e follia » nei grandi scrittori inglesi; specialmente negli elisabettiani. Fu tradotta, naturalmente, anche in inglese, ed ha dominato fino a ieri la cultura europea: anche il Carducci, quando andando « pe'l Chiarone, da Civitavecchia », giudica il Marlowe « Dal reo bieco verso simile / a sogno d'uomo cui molta birra gravi », ne dà, di fatto, un giudizio alla Taine.

Un ugual peso culturale (dovuto a personalità, stile, ed anche alla lingua in cui è scritta) non l'ha avuto nessun'altra storia della letteratura inglese, nemmeno la vasta *History of English Literature*, pubblicata appunto nelle edizioni dell'Università di Cambridge fra il 1907 e il 1916, la quale, poiché i vari capitoli furono affidati a singoli specialisti, risulta perciò disuguale, senza un filo conduttore, opera più di consultazione che di lettura. Né sorte migliore credo che avrà l'analoga impresa delle edizioni dell'Università di Oxford, iniziata nel 1945, la quale, pur avendo qualche ottimo volume, semmai accentua le disuguaglianze di impostazione e di valore. Il nostro secolo, quindi, deve contentarsi di opere di mole minore della Cambridge, ed anche (mi pare) di diffusione culturale minore del Taine.

Fino agli anni Cinquanta la storia della letteratura inglese più nota in Europa è stata certamente quella di Émile Legouis e Louis Cazamian, uscita a Parigi nel 1924, tradotta in inglese nel '26 e '27 (nel 1966 anche in italiano, editore Einaudi), interessante sia per i giudizi critici in tono con la cultura europea, sia per la considerazione

in cui prende i panorami intellettuali, politici e sociali in cui nascono e vivono le opere letterarie. Ma fuori di Francia la sua diffusione è stata soprattutto accademica: le università europee sono ricorse a quest'opera, nella sua versione inglese, quando volevano una storia letteraria di lingua inglese ma di gusto europeo. In Italia la nostra *Storia della Letteratura Inglese* è stata, fin dal 1937, quella di Mario Praz: opera, sì, anche scolastica, ma soprattutto di cultura, che ben oltre gli scopi manualistici ha la sua radice più profonda in una personale visione della letteratura come parte di un continuum artistico che include tutte le arti, e in una visione della storia della letteratura come storia delle modificazioni del gusto. Una visione difficile, magari discutibile, ma affascinante, che non mi risulta sia stata continuata da altri. Di impostazione più tradizionale infatti, anche se personali all'occasione nei singoli giudizi, le storie della letteratura inglese di Aurelio Zanco (1946-47) e di Carlo Izzo (1961-63).

Però, dalla fine della seconda guerra mondiale il clima culturale è ovunque mutato: in poche parole, nella storia letteraria gli interessi sociologici prevalgono su quelli estetici, come è evidente anche dal titolo di *A Literary History of England* a cura di Alfred C. Baugh (ma di vari autori) apparsa a New York nel 1948: certamente ancor oggi la storia della letteratura inglese più aggiornata, almeno dal punto di vista accademico. E gli interessi sociologici hanno certamente il loro peso nella *Critical History of English Literature* di David Daiches, uscita a Londra nel 1960 e '61, la cui traduzione italiana è stata pubblicata alla fine dell'anno scorso da Garzanti sotto il titolo semplificato di *Storia della Letteratura Inglese*, ma non forse tanto quanto si vuole nell'aletta della sopraccoperta, che anzi mi pare che lo scopo principale del Daiches sia proprio la rivalutazione di una certa critica fondamentalmente estetica, anche se condotta su basi fra loro diverse. Per esempio: la lettura dei singoli drammi di Shakespeare è certamente lettura aggiornata: il Daiches non cerca, cioè, la psicologia dei personaggi o la coerenza delle trame, come ha fatto tutto l'Ottocento, né cerca di definire in qualche modo il « sentimento »

scespiriano, come ha fatto Benedetto Croce, ma vede piuttosto l'intero dramma, o un gruppo di drammi, come lo sviluppo di un tema, o di temi; però, quando più tardi si passi a Shelley la critica si fa invece formalistica, e l'attenzione è posta sulle immagini, addirittura sulle parole; laddove delle immagini di Shakespeare, o dei temi di Shelley, nulla si dice. Un metodo che si può anche giustificare affermando che ogni opera richiede il proprio strumento critico, ma certamente un metodo prammatico, consono, del resto, alla cittadinanza dell'autore.

Se, infatti, come abbiám detto, la visione del Legouis e Cazamian rientrava nella tradizione continentale, questa del Daiches rientra invece nella tradizione anglosassone (britannica e americana): a riprova si veda (altro esempio) il capitolo dedicato al Risveglio Scozzese (del secolo XVIII), assente in altri storiografi, e la conseguente collocazione di Robert Burns e di Walter Scott in quella sezione isolana piuttosto che nella più vasta, europea, del Romanticismo.

È indubitabile che con questa traduzione la cultura italiana si arricchisce di un'opera nuova per lei, e che è grande merito per la casa editrice Garzanti l'averla portata a termine. A questo proposito, però, bisogna osservare che sarebbe stato opportuno far rivedere il tutto a chi avesse potuto davvero prendersi la responsabilità di una direzione generale. In un'opera come questa è assurdo scrivere i titoli inglesi all'italiana, in tutte minuscole, fino all'errore d'ortografia (*english* e *scottish* con l'iniziale minuscola!), o giungere all'incom-

prendibilità traducendo *broadside* con «manifesto» quando invece si tratta di «fogli volanti» (contenenti, in questo caso, stampate poesie popolari). Il fondo si tocca, mi pare, nel capitolo su Milton: qui i titoli latini di opere scritte in latino vengono dati in inglese, e (caso estremo) vengono dati in inglese e ritradotti versi che il Milton aveva scritto in italiano! Il Milton aveva scritto infatti: «Spuntati ad hor ad hor alla tua chioma / L'imortal guiderdon d'eterne frondi», non, come vuole il traduttore della traduzione inglese: «Il premio immortale delle foglie eterne sta facendo spuntare i germogli per incoronare i tuoi riccioli».

Qualche svista anche nella bibliografia aggiunta all'edizione italiana. Tutt'altro discorso meritano invece le illustrazioni, anche queste un'aggiunta della versione italiana. Superiori ad ogni elogio, sono infatti una splendida documentazione iconografica dell'ambiente culturale in cui la letteratura inglese è sorta e vive: miniature, stampe contemporanee, pitture d'ambiente, ed anche disegni illustrativi di epoche varie che narrano nella storia del gusto la vita della letteratura e della poesia. Si veda, ad esempio, l'antologia di interpretazioni grafiche di drammi di Shakespeare.

Nel complesso dell'opera (1800 pagine in ottavo, 868 illustrazioni in nero, 64 tavole a colori) gli errori dianzi osservati sono una menda minore che potrà facilmente esser tolta da una seconda edizione, seconda edizione che francamente auguriamo ad un'opera di tanto interesse per la cultura italiana.

SERGIO BALDI

LETTERATURA TEDESCA

Un ottimista: Hermann Kesten

Il 20 gennaio 1970 Hermann Kesten, uno scrittore ben noto al pubblico italiano, ha compiuto i 70 anni e il suo editore Kurt Desch di Monaco ha raccolto in suo onore una quantità di scritti di ogni epoca sotto il titolo *Ein Optimist Beobach-*

tungen unterwegs (Un ottimista - Osservazioni fatte durante il cammino). Ma se si guarda il lungo elenco di opere raccolte in gruppo alla fine del volume non si sa più se il titolo di «memorialista» che sembrava più conveniente allo scrittore, secondo Bonaventura Tecchi, non limiti un po' troppo l'attività di Kesten che va dal romanzo

alla novella, dalla biografia alla antologia, al saggio e comprende circa 80 volumi (quasi tutti editi da Kurt Desch, Monaco). Lo si potrebbe credere un poligrafo, uno scrittore dalla mano facile, se non ci fosse subito da aggiungere che tra tutti questi volumi ce ne sono alcuni che resteranno, nell'ambito del romanzo vero e proprio, come del saggio fantasioso come dell'antologia. È già dire molto. E forse ai diversi libri che già si contano al suo attivo si potrà aggiungere anche questo, che non è di questo anno ma dello scorso e dà un'idea dello spirito dello scrittore.

Nato a Norimberga, ove forse lo spirito caustico di Hans Sachs continua a vivere a dispetto dei secoli e delle distruzioni, dotato di un umorismo schietto, che gli ha fatto vedere anche in mezzo alle tragedie, da cui pur come ebreo è passato, il lato ridicolo di certi grandiosi avvenimenti del nostro secolo, Kesten ha consegnato in questo libretto una quantità di osservazioni che colgono nel segno. Un ottimista, oggi? Parrebbe proprio che questo non fosse il tempo per far allignare ancora una tale genia di persone, appena appena ammissibile in pieno Illuminismo. Eppure...

« Il pessimista ha sempre ragione. Alla fine tutto va a finir male. Ma ha sempre torto, perché vive senza alcuna coerenza e si comporta come se fosse invece l'ultimo ottimista.

Il pessimista sa che di giorno in giorno ha sempre più ragione, che comincia a morire dall'ora della nascita, che non avrà altro che la morte come premio, eppure vive, come se avesse da perdere un mondo intero, e dà ad intendere di essere l'unico a conoscere la caducità della carne e di tutto il mondo. Fa della morte il suo segreto di stato privato e vive come te ed io, e tutti gli altri ottimisti, procrea figli, costruisce case e castelli spagnoli, interi regni dell'illusione. Porta solo il cappuccio della malinconia, la maschera della morte, il travestimento del pessimismo » (pag. 8). Sono osservazioni molto calzanti e che dimostrano come il mondo moderno viva soprattutto di un complesso di incoerenza. Se tutto andasse male, non varrebbe neanche la pena di far qualcosa perché andasse, non dico meglio, ma almeno non di peggio. Mi par degno di esser segnalato il fatto

che queste parole e quelle che le completano siano state scritte a Roma, nel dicembre del 1969. Nonostante tutto vibra in loro una serenità che qualche volta proprio noi italiani stiamo per perdere. Ascoltiamo Kesten un altro momento: « Io non sono cieco, né sordo, né stupido. Vedo come va il mondo. Vedo gli abissi in me e in te. La via dal saggio al folle si compie con mezzo passo, quella dall'angelo al diavolo con mezzo scalino. E l'uomo sarà migliore tra centomila anni? Si fanno oggi statue più belle di quelle dei Greci o dei Babilonesi o degli antichi Egizi? Si è mai superato il principio morale degli antichi ebrei: ama il tuo prossimo come te stesso? E chi scrive oggi meglio di Omero, Platone o l'autore del libro di Giobbe, o dei discorsi di Buddha? Ma io sono un ottimista. Ogni mattina mi sveglio e guardo la porta, per vedere se non entra il Messia, o la finestra per vedere se non sta passando Afrodite o Eros. Da quando da bambino ho saputo della morte, sto per tutta la mia vita dinanzi alla tomba aperta e rido. E sono felice, pur che veda il sole sorgere al mattino o senta la voce di un essere umano, o di un uccello, o il sussurro del vento al mattino tra le foglie. Apro il giornale e spero, già in prima pagina, di leggere che il mondo è diventato migliore. Ogni mattina mi risveglio pieno di speranza e rido a più non posso di me, un ottimista » (pag. 12).

Sono parole che consolano in un mondo che sembra soddisfatto di andare verso la rovina finale e che danno la misura di come Kesten sappia « osservare » con acutezza, con amore, con simpatia, non senza un lieve sorriso la vita sua e quella di tutti gli uomini. Questo tono umano dà la prima più sicura idea dello scrittore, che già conosciamo in diverse opere tradotte in italiano, o nell'originale. Ma ci sono anche dei saggi che hanno sia pure in un altro modo, uguale importanza; per esempio quello su Heine. È una conversazione tenuta a Düsseldorf, la patria di Heine, nel 1968 e non si potrà più ignorare nella bibliografia heiniana come il saggio di Adorno, ove non si parla solo di letteratura, ma di una situazione psicologica e di una impostazione politica che hanno, per così dire, uguale diritto di considerazione delle valutazioni critiche di natura letteraria. Forse prima del-

l'esilio, a cui anche Kesten fu costretto dall'avvento del nazismo, egli non avrebbe saputo scrivere pagine così congeniali, così felici sul conto del suo famoso predecessore. Si sente nelle pagine di Kesten una affinità di sentimento, una comprensione per la tragedia che colpì Heine in Francia da segnalare, come si è detto, questo scritto a tutti i futuri studiosi del poeta della *Loreley*. È un fatto — e questo lo abbiamo già notato prima a proposito degli amici Joseph Roth e Ernst Toller di cui Kesten ha curato l'edizione delle opere subito dopo la guerra —, che Kesten sa quasi immedesimarsi nella situazione di un poeta, di uno scrittore che in qualche modo gli sia congeniale, per presentarlo nella sua luce migliore. La sua erudizione non è di tipo professorale ma o immediata — in quanto gli scrittori del suo tempo egli li ha conosciuti quasi tutti — o mediata attraverso una fantasia molto vicina a quella del romanziere, del novelliere. Egli non appesantisce di note i suoi scritti, non fa riferimenti in fondo pagina e cose simili, ma si sente, appena si comincia a leggere, che si tratta di uno che, in fatto di letteratura, sta subito *in medias res*.

Heine, che ha avuto imitatori e ammiratori in Italia nell'Ottocento, riceve, dal ritratto che ne traccia Kesten, un tono di attualità e di umanità che molti forse non gli attribuivano. Per tutte queste ragioni riteniamo che questo volumetto non stenterà molto ad apparire in veste italiana, e sarà un giusto omaggio, sia pure tardivo, che l'Italia farà ad uno scrittore che per metà dell'anno vive e lavora a Roma.

Wittgenstein e von Ficker

Nell'ultimo numero del *Brenner*, una rivista annuale che era stata da lui fondata e diretta sin dal 1910, e che mi inviò con una dedica lusinghiera e amichevole, forse perché era stato tra i primi ad affermare la grandezza di Georg Trakl in Italia, Ludwig von Ficker rivelava quello che era stato per tanti anni un segreto di redazione. Nel suo articolo: *Rilke und der unbekannte Freund (Rilke e l'amico sconosciuto*, pag. 234 in *Der Brenner*, 1954, vol. XVIII, Innsbruck 1954) egli faceva final-

mente il nome di colui che col suo mecenatismo aveva permesso alla migliore rivista austriaca, come la definì Karl Kraus, che non era uomo da far lodi a caso, di esistere. Perché si sa che ovunque, specie nei primi tempi, le riviste, particolarmente quelle buone, sono passive. Non bastano i buoni collaboratori, a volte questi si devono perfino tassare, oltre a rinunciare al loro compenso. La sorpresa fu che il mecenate era uno dei maggiori filosofi contemporanei: Ludwig Wittgenstein. Alla morte del padre egli si era trovato in possesso di una somma notevole, ma, filosofo sincero («povera e nuda vai filosofia») aveva pensato di lasciare la somma a una persona che ne sapesse fare buon uso, a favore di letterati che si trovavano in difficoltà. Scelse, senza neanche conoscerlo, su indicazione forse di Kraus, Ludwig von Ficker e mise a sua disposizione 100.000 corone, che, nel 1913 volevano dire circa 25 milioni di lire (se non sbaglio). Ficker si dimostrò all'altezza della situazione: dette 20.000 corone a Rilke e 20.000 a Trakl, cifre minori ad altri scrittori e per i debiti della rivista in tutti quegli anni si riservò solo 10.000 corone. Oggi parrebbe un giuoco da fanciulli indicare quei due nomi, ma nel 1913 solo un uomo illuminato e sensibile poteva distribuire quel denaro in maniera che oggi possiamo dire indiscutibile. Una condizione *sine qua non* del generoso mecenate era che il suo nome non venisse mai fatto sinché era in vita. Rilke infatti, pur di mostrargli la sua gratitudine dovette inviare a Ficker un manoscritto e «una lettera a un ignoto» che purtroppo sono andati ambedue persi nelle distruzioni della prima e poi della seconda guerra. Oggi oltre al numero del *Brenner* che è diventato una rarità bibliografica, vogliamo segnalare altri due volumi che confermano l'importanza di questo (sinora ignorato da molti) studioso tirolese. Si tratta del carteggio tra il filosofo e il direttore del *Brenner*; ma sarebbe più giusto dire che si sono conservate solo le lettere di Wittgenstein, brevi, sostanziose, che le altre anche preziose andarono perdute durante la diaspora provocata dall'invasione nazista dell'Austria. A conferma di quanto si è detto sopra un giovane studioso, Walther Methlagl, che si dedica particolarmente al fondo lasciato da von Ficker

alla Università di Innsbruck, studiando il carteggio ha potuto confermare che somme varianti da 2000 a 4000 corone sono andate a Oskar Kokoschka, a Else Lasker-Schüler, ad Adolf Loos, a Theodor Däubler. Come si vede von Ficker aveva la mano sicura e gliene va dato lode. Si aggiunga inoltre che questo raro volumetto (Ludwig Wittgenstein, *Briefe an Ludwig von Ficker*, Otto Müller editore, Salisburgo, 1969) contiene anche, tradotto dall'inglese un saggio di George Henrik Wright sull'origine del famoso *Tractatus logico-philosophicus* (tradotto anche in italiano da A. G. Conte coll'aggiunta dei *Quaderni*, 1914-1916, Einaudi editore, Torino, 1964 e 1968). La situazione più paradossale venne a crearsi quando dopo la fine della prima guerra europea Wittgenstein, che era rimasto prigioniero degli italiani a Cassino, venne a trovarsi povero e cercò da diversi editori austriaci e tedeschi di pubblicare il suo *Tractatus* che, per quanto possa parere incredibile, venne scritto quasi tutto d'un fiato nei primi mesi del 1918. Wittgenstein aveva la chiara sensazione di aver scritto qualcosa di importante e, se avesse avuto dei dubbi c'era il suo grande amico Bertrand Russell, a levarglieli. Il pensatore inglese si era anzi offerto di scrivere una presentazione dell'opera, che alla fine venne infatti pubblicata in Inghilterra dopo esser apparsa a pezzi e bocconi in una rivista tedesca. Ma la situazione difficile in cui venne a trovarsi von Ficker fu questa: a un uomo che aveva donato alla sua rivista 100.000 corone, cioè un capitale notevole, come negare di pubblicare la sua opera? Ma il *Brenner* era una rivista prevalentemente letteraria e come giustificare tra le sue pagine un'opera di cui l'autore stesso era convinto, mandandola a un qualsiasi editore, che nessuno ne avrebbe capito assolutamente nulla, che non ne sarebbe stato venduta una copia (affermazioni non completamente fuori luogo se si pensa che si era nel 1919 e il *Tractatus logico-philosophicus* occupava solo 60 pagine)? «I grandi filosofi scrivono opere di 1000 pagine e anche i professori di filosofia si

attengono a questo metro», scriveva ironicamente Wittgenstein (*op. cit.*, pag. 32). Non si sa esattamente cosa rispondesse von Ficker, ma i rapporti tra i due restarono cordiali, perché Wittgenstein non era uomo da adombrarsi per ragioni che comprendeva bene. Finito il suo *Tractatus*, uno dei pochi libri di filosofia che contino in questi ultimi anni, questo straordinario uomo si mise a fare, con perfetta umiltà, l'insegnante elementare. La figura di Wittgenstein insieme ad altri personaggi di rilievo maggiore e minore vengono rievocati dal direttore del *Brenner* in un volume intitolato *Denkzettel und Danksagungen* (lett. *Appunti e ringraziamenti*, Kösel editore, Monaco, 1967). Ha un tono un po' melanconico perché spesso si tratta di rievocazioni e necrologi, fatti però con grande tatto e rivelano, come nel caso di Wittgenstein, particolari sinora ignoti. Forse le lettere del filosofo a von Ficker meritano di essere conosciute da noi come quelle stampate da Einaudi (*Lettere di L. Wittgenstein*, con ricordi di Paul Engelmann; prefazione di Josef Schüchter con appendice di Brien F. Mc Guinness, Torino, 1970). Ma presto tutto il carteggio di von Ficker dovrà esser pubblicato e si vedrà allora meglio il ruolo che sia l'uomo che la rivista hanno avuto nel mondo letterario austriaco, sino al 1920. Può parer strano che certe iniziative che facevano capo a una élite di poeti, studiosi, narratori trovasse il suo centro in una rivista stampata alla periferia e non nella grandiosa capitale. Ma a prescindere dalla generosità di Ludwig Wittgenstein, che le dette la possibilità di sopravvivere, occorre trovare una personalità dall'intuito sicuro, di una onestà a tutta prova e di rara intelligenza. Questi tratti segnano indelebilmente il profilo di Ludwig von Ficker, che non si atteggiò mai a grande poeta, a grande narratore o filosofo, ma che seppe essere colui che ai grandi volle essere vicino nel migliore dei modi. Mi par che questo sia un elogio, oggi a lui dovuto da tutti, ma non da tutti meritato, che hanno avuto più fama di lui.

RODOLFO PAOLI

LETTERATURA SPAGNOLA

Insula

Il 25° anniversario della nascita della rivista *Insula*: non credo possa trovarsi, nell'ambito ispanico, argomento più importante e più degno dei gravi giorni che vive oggi la Spagna.

Con un numero speciale, il 284-285, di ben 43 pagine, su cui hanno scritto i maggiori collaboratori del passato e del presente, la rivista madrilegna che ha per direttore Enrique Canito e per segretario José Luis Cano, nel ricordare la data della sua fondazione, ha inteso anche gettare uno sguardo sul passato, sul presente, appunto, e anche sull'avvenire. Né si tratta di commemorazione ordinaria. Venticinque anni, età abbastanza rispettabile per una rivista letteraria, lo diventano molto di più quando marchino un quarto di secolo in cui, per tragiche circostanze politiche, la società spagnola, almeno apparentemente, non sembra aver registrato cambiamenti sostanziali. « Siamo come viaggiatori di palcoscenico, su un treno immaginario che pare si muova, mentre in realtà spettatori ed attori seguitano al medesimo posto », ha scritto Enrique Lafuente Ferrari.

Nel fatto stesso che il veicolo non si sia spostato, sta, in certo senso, il suo maggior merito. *Insula* nasce, nel gennaio del 1946, quando i giornali di Madrid parlano di inverno particolarmente duro, per le strade si affollano i soldati, comprese le reclute del 1941 e '42 ancora sotto le armi, e le donne a lutto fanno file di tutti i generi: per il pane, per il carbone, per le visite ai prigionieri al carcere di Carabanchel. L'Europa è una « rovina insanguinata e tremula », descritta in tono ora elegiaco ora premonitore. La Spagna letteraria ha visto cadere, ad una ad una, le vecchie glorie: Carlos Arniches nel 1947, Ricardo León nel 1944. Eduardo Marquina morirà nel novembre di quell'anno, il 1946, mentre, da pochi mesi, dall'agosto 1945, ha fatto ritorno José Ortega y Gasset, la cui opera è destinata ad alimentare la polemica tra liberali e reazionari: Pedro Laín Entralgo, Antonio Tovar,

Dionisio Ridruejo, i primi, mentre i secondi faranno capo alla rivista *Arbor*, creazione recente di un gruppo semilaico autodenominatosi *Opus Dei*. In questa Spagna letteraria dove poche e sparute sono le *tertulias* degli intellettuali, scarsi i libri recensiti, desueti i temi dibattuti, dove con i nomi di Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, e anche di Rosales, Panero, Vivanco, viva è soltanto la poesia, ecco la comparsa di *Insula*. Il luogo? Una libreria dallo stesso nome, orientata, fin dal 1943, a un servizio concreto, quello di importare libri stranieri e fondata, a questo scopo, da Enrique Canito, circondato da un gruppo di giovani brillanti. Lì, Canito, che aveva acquisito il gusto della cultura dagli anni Venti, all'Università di Siviglia, dall'allor giovanissimo professore Pedro Salinas, cercava di suscitare intorno al libro una sorta di atmosfera favorevole: « Una specie di nuova e vaga *Universitas* », come spiegò egli stesso, « in cui si riunissero le persone amanti del sapere e del libro, come strumento e libro di amena lettura ».

L'amore che Canito portava e porta tuttora al libro, considerato filo di Arianna nel labirinto del mondo, serve a spiegare le caratteristiche speciali della rivista che vide la luce il 1° gennaio del 1946: *Revista bibliográfica de Ciencias y Letras*, un qualcosa, dunque, che stava tra la rivista, il bollettino e il catalogo.

In realtà *Insula* fu assai di più di quanto non promettesse il suo modesto titolo: ebbe un nucleo iniziale di collaboratori dai nomi così illustri da riempire altre dieci riviste, pubblicò alcuni testi in prosa famosi, *Lo spagnolo perduto* e la *Lettera a Carmen Laforet* di Juan Ramón Jiménez. Stampò poesie dei maggiori poeti viventi, raccolse le testimonianze sulla letteratura spagnola di studiosi stranieri, accolse gli articoli scientifici o filosofici di Américo Castro e Menéndez Pidal. Ma, al di là di quei numeri unici, pregiatissimi, oggi, veri pezzi di antiquariato, dedicati ai grandi spagnoli, *Insula* assolse mirabilmente quello che era lo scopo suo segreto e principale: fondere le due Spagne,

la Spagna rimasta in patria a soffrire e la « España peregrina », cioè in esilio. Si videro perciò tornare tra le sue pagine nomi che la Spagna ufficiale non riconosceva e sui quali appena oggi chiude un occhio: Max Aub e Ramón Sender. E si videro altri miracoli: lo studio e la diffusione della cultura catalana, della letteratura latino-americana, e in particolare cubana, con tutti i suoi motivi rivoluzionari scarsamente accetti alla ideologia ufficiale.

Ma non tutto, certo, andò liscio: ostica alla censura, per il suo programma iniziale, *Insula* fu bersagliata varie volte per le scelte eterodosse, poi

sospesa per un anno intero, nel 1956, per il numero dedicato a Ortega y Gasset al momento della morte.

Quando si ripensi al difficile cammino percorso da Canito e Cano e dalla loro rivista in questo quarto di secolo, vien davvero naturale di associarsi alle parole scritte oggi da uno dei suoi collaboratori, Domingo García-Sabell: « Insula fu un rifugio, un incontro, una piccola luce. La strada dimenticata che si torna a percorrere... una minuscola, seminasosta vena di libertà intellettuale ».

ANGELA BIANCHINI

LETTERATURA AMERICANA

Cultura e controcultura

Le date hanno, come si sa, un loro senso, a patto di coglierne la relazione. Ecco, allora, l'opportunità di rammentare l'anno di pubblicazione di tre libri che qualsiasi osservatore anche non professionista della cultura americana di oggi farà bene a tenere ben presenti: *Making It*, di Norman Podhoretz, 1967; *The Marking of a Counter Culture*, di Theodore Roszak (ora anche in versione italiana, *La nascita di una controcultura*, Feltrinelli, 1971), 1969; *The Decline of the New*, di Irving Howe, 1970.

Podhoretz, quarantenne, critico letterario tra i più apprezzati della sua generazione, direttore di *Commentary*, la rivista mensile dell'American Jewish Committee e l'organo più autorevole dell'intellettualità ebraica di New York, si presentava con disarmante se pur calcolata spregiudicatezza non senza una punta di ammiccante cinismo nella prefazione di *Making It*: « Sono un uomo che alla precoce età di trentacinque anni ha sperimentato una rivelazione sorprendente: è meglio aver successo che fallire ». Ossia, con tutta la concessione che si vuole a una dimensione almeno apparente di ironia sconsacratrice, il capovolgimento dell'angosciosa presa di coscienza di

Melville, un secolo innanzi, con la scelta negativa per cui l'artista che non accetta il compromesso si condanna all'oscurità: il fallimento, e *non* il successo.

Non si intende con questo fare il processo a Podhoretz, beninteso. *Making It* è in sostanza un libro sincero e al tempo stesso istruttivo, oltre che insidioso. Tra le righe, il giovane critico non si propone affatto di smentire Melville ma, a distanza di cento anni, di correggerlo. La cultura è infatti divenuta un'istituzione rispettabile, ha conquistato una sua udienza, cosicché il suo esercizio non condanna necessariamente all'isolamento, alla faustiana dannazione tanto urgente in Hawthorne e in Melville. Un vecchio mito americano si sgretola; sotto certi aspetti, un mito negativo. E se la drammatica tensione che quel mito comportava ha presieduto alla nascita di *Moby Dick* o di *Bartleby* o di *Huckleberry Finn*, mentre oggi la società opulenta autorizza soltanto Portnoy o Herzog o Holden Caulfield, per lo meno la contropartita vedrà l'intellettuale divenire accettato, rispettabile quanto il grande *manager*, e non ridotto a mendicare un impiego modesto o la sine-

cura di un posto di diplomatico in sottordine in qualche città europea.

L'ambiguità di *Making It*, la sua sottile misura di persuasione proprio là dove pareva dichiarare senza falsi pudori una serie di verità spiacevoli, stava essenzialmente nel fatto che proponeva delle premesse date per scontate. Podhoretz si sentiva di obiettare all'istrionismo di Mailer — non alla sua sincerità — o all'incoerenza di una certa sinistra intellettuale nel nome di un equilibrato liberalismo indicato come l'unico ragionevole presidio da rafforzare e da difendere, e all'interno del quale pregiudizi francamente confessati trovavano una indulgente legittimazione. *Making It* finiva così per qualificarsi nei termini di una ingegnosa operazione tesa in apparenza sul filo della più risoluta sincerità, ma destinata in effetti a esorcizzare tutto ciò che rimaneva fuori dell'area prescelta, cioè quella di una cultura esplicitamente istituzionalizzata.

Il confronto con *The Decline of the New* e con la politica editoriale di *Commentary* aiuta a comprendere *Making It* assai meglio. Irving Howe appartiene a una generazione leggermente anteriore, essendo nato nel 1920; come Podhoretz fa parte dell'intellettualità ebraica di New York ed ha acquisito fama non soltanto di solido studioso (in specie con il volume su politica e romanzo pubblicato anche in italiano) ma di liberale coerente. *A World More Attractive*, il libro precedente del quale vengono riprese alcune parti in *The Decline of the New*, contiene saggi di prim'ordine, tra i quali uno, di limpido rigore, sulla narrativa negra americana. Pure, non ci sembra meno incontrovertibile che il nuovo libro si collochi con diversa astuzia sullo stesso piano di *Making It*, sino a diventare una vera e propria sconfessione. Convinto di proseguire e di ribadire una professione di fede, Howe impone un arresto perentorio al liberalismo in politica e all'avanguardia in letteratura. Con l'ex marxista Sydney Hook, con Podhoretz, con il sociologo Nathan Glazer (uno degli autori della *Folla solitaria* e che in *Commentary* ha pubblicato un ampio bilancio della situazione degli intellettuali ebrei di New York) egli si è attestato su una linea di

arroccamento chiaramente difensiva. La polemica, spesso infastidita e pedante, si appunta alla nuova sinistra, ai movimenti studenteschi di protesta, ai gruppi afroamericani di impostazione rivoluzionaria, come le Pantere Nere; sul piano più propriamente letterario, prende a bersaglio sia i circoli radicali sia i risultati sperimentali e di avanguardia che, come aveva denunciato una decina di anni or sono Lionel Trilling, stanno degradando una nozione di « piacere » ereditata dai teorici romantici e filtrata poi attraverso una certa interpretazione di Freud.

Posto che la cultura di Podhoretz o di Howe si identifichi con la cultura ufficiale, sempre più significativamente vicina a una nozione di potere, è legittimo intravedere la nascita di una contro-cultura, espressa dai gruppi del dissenso? Theodore Roszac, da tempo studioso attento della nuova sinistra e dei movimenti *bippy*, risponde fondamentalmente di sì, con molti e non sempre troppo coerenti distinguo. Le riflessioni con le quali egli chiude il primo capitolo del suo libro ci aiutano indubbiamente a fare il punto sul sussiegoso imbarazzo dei vecchi liberali. « Quando gli intellettuali progressisti hanno a che fare con un pubblico di contestatori costituito da questi giovani », scrive Roszac, « nascono problemi di ogni genere... Perché i giovani sono divenuti una delle pochissime leve sociali sulle quali il dissenso possa agire. Sono loro quel "rilevante terreno" in cui il Gran Rifiuto ha cominciato a metter radici. Se lo scartiamo contrariati dalle follie giovanili che pure vi germogliano, da che parte ci volgiamo? ». Le risposte a questa opportuna domanda non risultano nel libro di Roszac né troppo coerenti né troppo persuasive. Per essere più precisi: *La nascita di una contro-cultura* è un libro utile nella misura in cui fissa dei problemi e fornisce delle analisi, spesso acute e documentate; abbastanza evasivo quando tenta di formulare delle conclusioni organiche.

Non riesce difficile comprendere le diffidenze di Roszac, e in taluni casi condividerle. Ad esempio, la sua presentazione critica di Norman O. Brown, che culmina in una felicissima definizione di *Corpo d'amore* (« ...rivela in Brown un profeta decisamente professionale: un Dioniso con note a piè

di pagina»), coglie nel segno le ambivalenze di un contributo peraltro centrale nella cultura americana del dopoguerra; altrettanto diremo del giudizio severo pronunciato nei confronti di Leary, e che incidentalmente ci accade di esprimere all'incirca nello stesso periodo. Più frettolose le riserve su Wright Mills, e comunque riconducibili al disegno di base dell'opera di Roszac, che comporta una scarsa simpatia per sistemazioni teoriche organiche, per lui contaminate da strutture razionali tipiche della cultura tradizionale. Insomma, per motivi del tutto diversi, ma con singolare convergenza, Roszac si avvicina agli zelatori di un recupero spiritualistico nell'addossare *la faute à Voltaire*.

La controcultura nasce dunque dalla crisi della ragione, e si esprime irrazionalmente. Riappare l'ombra dello sciamano quale ammonimento a riesaminare la realtà fuori di ogni schema remissivo, e al tempo stesso per rifiutare sia il proposito globalmente rivoluzionario sia il ripiegamento nichilistico. L'epigrafe del libro, tratta da Blake, dice pure qualcosa sull'interpretazione di Roszac, e sul suo modo di intendere la lezione *beat* prima e la

bippy poi. Ginsberg e Kerouac vengono osservati dall'unica angolazione che consenta oggi di salvarli dal rapido logorio che la letteratura *beat* ha subito ove la consideri sulla scorta dei suoi risultati sulla pagina: essi sono gli anti-esorcizzatori, gli sciamani di una anticultura dinamica e in grado di rimettere tutto in gioco preservando peraltro un ancoraggio ideale. Gli anti-Podhoretz, evidentemente.

Altrettanto indicativa la simpatia, condivisa del resto da ampi settori dell'intellettualità radicale (Susan Sontag), per Paul Goodman, lo scrittore e sociologo che pur rinnegando la società tecnologica cerca dall'interno di salvare ciò che di essa giudica utilizzabile se posto al servizio di una diversa concezione dell'uomo e dei rapporti della comunità. « Rivolgerci con un canto a ogni cosa che incontriamo », suggerisce lo sciamano pellerossa citato da Roszac alla conclusione del suo libro. La controcultura scaturisce utopisticamente (perenne categoria americana) dal dissepellimento e dal rinvigorismento di altri miti dalle radici profonde.

CLAUDIO GORLIER

STORIA E CULTURA

Popoli e imperialismi alla frontiera tra Cina e Russia

Quello di Owen Lattimore è un nome che forse non dirà molto alla maggior parte di coloro che si avvicineranno a questa raccolta di saggi richiamati dal fascino del tema e dalla possibile interpretazione piccante del sottotitolo apposto all'edizione italiana. Qualcuno ricorderà magari le sue vicissitudini politiche al tempo del famigerato senatore Joseph Mac Carthy, altri potrà ritornare con la memoria ad una non recente lettura, quella di *La formazione della Cina moderna* scritta nel 1944

in collaborazione con la moglie Eleanor e tradotto poco dopo in italiano per conto di Einaudi o ad un più recente, concentratissimo capitoletto de *La Cina d'oggi*. Di suo, nel nostro paese non si trovava sino ad ora, ed era gravissima lacuna, altro che questo.

Va subito detto che, nonostante il titolo e nonostante la nazionalità, l'opera del Lattimore, che fu anche consigliere di Roosevelt per i problemi cinesi, pare ben difficilmente riconducibile a quella idea di « frontiera », intesa non come linea di arresto e di separazione ma come spazio vuoto che invita ed attrae, che ha giocato un ruolo tanto

rilevante nella cultura storica e nel pensiero politico americano a partire dal momento medesimo, la fine del secolo scorso, nel quale fu elaborata e proposta come modulo interpretativo della crescita degli Stati Uniti dal grande storico Frederick Jackson Turner. Il Lattimore, che vive ed insegna in Inghilterra, si è d'altronde definito un autodidatta, uno studioso diventato tale quasi per caso (e ce ne fossero di simili « autodidatti » e di simili casi): ciò non è del tutto esatto naturalmente. Lo confessa in fondo egli stesso quando ricorda che, al di là della profonda e diretta conoscenza della zona studiata, delle lingue, dei dialetti e della storia di quelle terre, gli furono cari, oltre al ben poco conosciuto Winwood Reade, niente di meno che un Oswald Spengler e Karl Wittfogel, uno dei più agguerriti quanto settari sinologi del nostro secolo, sostenitore della immutabilità nel tempo di quel « dispotismo orientale » che dette il nome al suo maggior lavoro. Che cosa intendeva Wittfogel per « dispotismo orientale »? Intendeva qualcosa di connotato al processo di formazione — avviato in momenti storici remotissimi e proseguito senza cambiamenti — delle società che egli definisce « idrauliche », nelle quali cioè per epoche intere assunsero enorme e determinante importanza grandi lavori pubblici la cui realizzazione ed il cui finanziamento avrebbe finito per dar vita ad un possente apparato di specialisti e ad una burocratica autorità statale che li sorreggeva perpetuando la comune dominazione.

È piuttosto difficile, anche per la brevità dello spazio disponibile, non diciamo recensire ma pure presentare un libro come questo. In primo luogo a causa del carattere piuttosto composito, per tematica come per angolazione, degli scritti che lo compongono, ma soprattutto per la notevole complessità della materia affrontata (che va dalle « Vie carovaniere dell'Asia interna » alle « Origini della Grande muraglia cinese »; dal « Nomadismo dei mongoli » alla « Frontiera sconosciuta della Mançuria » sino a lavori di più generale impegno come « La frontiera nella storia » e « Il feudalesimo di frontiera »: tanto per ricordarne alcuni).

Si tratta di argomenti e di questioni che non solo il lettore medio ma persino lo studioso di

professione può anche avvertire come lontani e quasi estranei alla sua formazione culturale ed ai suoi interessi correnti. Ma siamo per certo di fronte ad una « lontananza » invitante quanto suggestiva: e non solo o non tanto per l'ovvia e maturata consapevolezza del limite culturale e scientifico insito nell'accostamento eurocentrico ad un qualsiasi tema storico, oppure per una pur giustificata curiosità nei confronti di territori, popoli, epoche, problemi così diversi da quelli con i quali si ha più quotidiana dimestichezza: quanto invece sostanzialmente in ragione dei massicci contributi che i saggi del Lattimore (il quale unisce a quelle dello storico le qualità del sociologo, del geografo, del linguista e dell'esploratore) recano, da un lato ad una più approfondita conoscenza della storia antica e recente di un'area di quella rilevanza e dall'altro alla demolizione, sistematica quanto stilisticamente discreta, del metafisicismo storiografico, eruditissimo quanto fuorviante, alla Wittfogel: chi legga i quattro studi raccolti nell'ultima parte del volume se ne renderà ben conto.

L'editore Einaudi, stampando un libro come questo, ha compiuto un gesto indubbio di coraggio: vogliamo sperare che ne sarà ricompensato dall'accoglienza che ad esso riserveranno i lettori italiani.

La fortuna economica dei Medici

Con una « presentazione » di Armando Saporiti esce ora presso la fiorentina « Nuova Italia » *Il Banco Medici dalle origini al declino (1397-1494)* dello storico belga-americano Raymond De Roover, la cui edizione definitiva aveva visto la luce nel 1963 presso la Harvard University Press.

L'autore è persona, e studioso, di gran nome, il tema fra i più affascinanti della nostra storia, il libro della massima importanza: parlarne costituisce perciò quasi un obbligo. Anche perché, a differenza di quanto comunemente si crede, intorno alla grande casata di Cosimo e di Lorenzo « mancano in gran parte i lavori veramente documentati », gli unici in grado di ridimensionare e far giustizia « delle distorsioni e delle leggende,

per non dire della piccola mitologia medicea»: come ha potuto rilevare or non è molto Alberto Tenenti in un aureo libretto uscito da Mursia sotto il titolo: *Firenze dal Comune a Lorenzo il Magnifico*.

I vuoti, la carenza di notizie, le deformazioni riguardano tempi e settori diversi della plurisecolare e multiforme presenza dei Medici: con il suo saggio Raymond De Roover reca un massiccio, eruditissimo, equilibrato contributo ad illuminarne un periodo centrale ed un aspetto delicato ed importante quanto ostico.

Va subito detto che, per quanto l'autore si sia studiato di far uso di una prosa la più piana ed essenziale, il libro non è per certo facilmente penetrabile dal non iniziato: la storia di una banca, e per di più di una Banca del '400, è infatti argomento così complesso, così vincolante tecnicamente, da richiedere a dir poco attenzione non distratta. Una persona colta tuttavia non deve lasciarsi sfuggire una lettura come questa; il Rinascimento, in tutta la sua ricchezza e varietà, è tema troppo prelibato ed attraente per poterselo permettere.

Per parte nostra vorremmo richiamare l'attenzione su due aspetti essenziali e congiunti della fatica di De Roover: il primo concerne la consistenza e la qualità delle fonti messe a frutto e faticosamente, e intelligentemente, « trovate » nelle congerie di carte dell'Archivio Mediceo e in numerosi altri minori; il secondo, di merito, investe la capacità di resa, davvero magistrale, della biografia tecnico-finanziaria di una organizzazione creditizia tardo medioevale (ma l'aggettivo tradisce davvero la modernità dell'assetto e di molte delle operazioni, nonché dello spirito che la animava).

Si tratta insomma di una storia aziendale di gran classe, con protagonisti che hanno nome Giovanni di Bicci, Cosimo, Lorenzo, Antonio Salutati, Giovanni Benci, Francesco Sassetti, una storia aziendale quale, salvo rarissime eccezioni, è impossibile

trovare nella letteratura storico-economica del nostro paese ed abbastanza raramente anche nella patria della « business history », gli Stati Uniti.

Potremmo semmai osservare che non sarebbe stato pleonastico presentare un quadro più ravvicinato ed organico del mondo degli affari di Firenze e dell'Europa alla vigilia ed al momento della fondazione del Banco Medici al fine poi di intenderne più esattamente la collocazione, le dimensioni e le eventuali novità. In fondo le ricerche del Melis, ed i notevoli risultati cui egli è pervenuto attraverso l'accuratissimo quanto puntiglioso lavoro nel poderoso archivio pratese del Datini, potevano ben rappresentare in quel senso un punto di appoggio di sicurissima tenuta (e non è che De Roover non se ne sia avvalso, al contrario; ma lo ha fatto, visibilmente, con rattenuta episodicità ed in maniera non sempre lineare e confidente).

In ogni caso la nostra riserva di fondo tocca una questione di ordine più generale, d'impianto vorremmo dire.

È del tutto possibile che la sua radice sia riconducibile, come dire, ad una specie di deformazione culturalistica tipicamente europea, ma siamo ben fermamente dell'avviso che l'aver voluto scrivere in via programmatica una « storia aziendale » in senso stretto costituisca per l'appunto il limite reale di un'opera che, in sé e per sé, presenta le caratteristiche di un classico vero e proprio.

Il limite nel senso che il '400 fiorentino ed europeo nel quale tutta la vicenda nasce, si svolge ed infine si conclude, finisce per essere certo non estraneo ma troppo distante comunque rispetto all'indagine strutturale-dinamica condotta dal De Roover, la quale ne risulta quasi come congelata, qualcosa di simile al particolare separato, magari bellissimo, di un celebre quadro, che ci è così noto e familiare da farcene apparire un singolo frammento, distaccato ed a sé, come impoverito e difforme.

GIORGIO MORI

ARTI FIGURATIVE

Tra Wiligelmo e Morandi

Nel ciclo delle « Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna » Francesco Arcangeli ha organizzato quest'anno l'ottava mostra con criteri diversi dalle altre e con un fondamento critico e ideologico nuovo e originale, che, anziché mettere a fuoco, con andamento storicistico, una personalità e tutte le sue implicazioni, ha operato un lungo excursus attraverso l'arte bolognese, e in parte emiliana, dalle origini ad oggi, per estrarre da essa un significato che la caratterizza in tutta la sua esistenza. Non si tratta dell'usuale concetto di tradizione; al più di una « tradizione inconsapevole », ciò che Arcangeli preferisce chiamare un « tramando ». L'operazione ha un forte valore di stimolo culturale e di rinnovamento degli strumenti di indagine critica; e proprio in quanto contiene di tendenzioso trova le sue ragioni più vitali e anzi la sua necessità e la sua strada di risonanza nel futuro. Infatti quando il pensiero che dirige tutta questa costruzione sarà sfrondato dalle contingenze che gli hanno reso possibile l'attuale incarnazione, rimarrà, ormai acquisita per sempre, una verità di fondo, dalla quale non si potrà più prescindere nelle azioni e negli studi futuri.

Per far questo Arcangeli ha messo insieme le opere di otto artisti: Wiligelmo, Vitale (con una breve ma fondamentale appendice di Jacopino di Francesco e Andrea de' Bartoli), Aspertini, Ludovico Carracci, Giuseppe Maria Crespi e Morandi, incurante della continuità dei tempi o dei rapporti diretti, ma badando solo ai punti di rinascita di quel tramando, alla voce e al cenno d'intesa che quegli artisti si fanno al di sopra dei secoli e delle vicende storiche, per oscura e necessaria fedeltà e rispondenza a una sostanza primaria, terrestre, in cui si incarna lo spirito e la vita di una regione.

Ciò che caratterizza questa continuità oltre i tempi è una concezione esistenziale dell'arte; ma se si vuole intenderla più a fondo bisogna rifarsi al titolo del corso tenuto da Arcangeli all'Univer-

sità di Bologna nei due anni precedenti la mostra e di cui questa è una specie di summa; eccolo: « Corpo, azione, sentimento, fantasia: naturalismo ed espressionismo nella tradizione artistica emiliano-bolognese ». Vediamo: « corpo » è il senso fisico della realtà, cioè un realismo carnale; ciò che ha peso, volume e spazio; è quindi il senso dell'oggetto nello spazio; il duro consistere e l'immanenza vitale delle cose nella natura. « Azione » è un altro elemento della vita; l'uscita dalla stasi; il movimento delle cose, il loro vivere e progredire verso la morte; è quindi il tempo, l'opposizione all'immobilità classica. « Sentimento » è la qualità psicologica della sostanza vitale; l'elemento pulsionale della libido, sublimata o no; è l'insondabile profondità dell'animo umano; in un certo senso è l'inconscio, o una sua parte. « Fantasia » è la qualità magica della sostanza vitale; quindi il senso del mistero.

Basandosi su questi concetti, che si pongono in un rapporto di contiguità e che indicano nell'insieme una concezione vitalistica dell'esperienza artistica, sprofondata nello scorrere dell'esistenza ed opposto a qualsiasi forma astrattiva, metafisica e strettamente intellettuale del fare artistico, Arcangeli traccia una specie di mappa ideologica di un'arte delle « provincie » del mondo, che egli ritiene avere caratteristiche comuni, in contrapposizione all'arte delle capitali; e in modo specifico segna i punti fondamentali su cui si articola, nel corso dei secoli, l'arte emiliano-bolognese e lombarda. Così enumerando le costanti, che in essa ricorrono, compie già un'operazione teorica che va al di là del valore esemplificativo della mostra stessa, per porsi come fondazione di una poetica, o meglio di una visione del mondo, incarnata nella storia di quella regione. Per cui tra una linea toscana e una linea veneta, che da sole si erano diviso il campo dell'arte italiana nei secoli, fino a quando Roberto Longhi aveva rivolto i suoi occhi, che emettevano anziché assorbire luce, sulla valle padana, Arcangeli ora, continuando l'opera di quello scopritore, illumina

e privilegia una linea lombarda, studiando a fondo quella sua « variante di rilievo » che è l'emiliano-bolognese.

Ecco quindi una riunione di artisti, estratti dalle vicende artistiche di tanti secoli, e avvicinati con un improvviso atto, arbitrario in apparenza, ma in realtà criticamente creativo. « Essi », scrive Arcangeli, « pensano alla propria opera in un certo analogo modo, e rifiutando spontaneamente le certezze di qualsiasi tipo, per aderire alla passione dell'uomo e delle cose, al mutare del tempo e delle stagioni, al nostro vivere qui ed ora. Sono anti-classici, dunque, antiintellettuali, istintivi, patetici, naturali, espressivi, romantici; e poiché la storia è stata sempre, o quasi sempre in Italia, storia del classicismo, che è normativo e facilmente razionalizzabile, essi non hanno avuto molta storia ».

Nelle loro opere l'insieme di quei fattori che Arcangeli ha indicati nel suo discorso teorico si combina variamente, con prevalenza ora dell'uno ora dell'altro; o in qualche caso spiega solo un lato di una personalità; appare insomma totalmente esauriente o solo parzialmente esplicativo, costituisce però sempre la sostanza di quella « tradizione inconsapevole » e non elude mai il suo fatale insorgere.

Su queste basi la mostra appare tanto varia e forse un po' difficile da seguire, per chi non veda la tortuosa e profonda trama che strettamente la unisce. Ma, oltre la presenza suprema di Wiligelmo che è, per forza di cose, affidata alle riproduzioni, basterebbero la personalità di Vitale che corre violentemente tra due estremi, follia di movimento e dolcezza di cuore; la ricostituzione quasi dal niente di un grande artista come Andrea de' Bartoli con quella sua « battaglia » fulminea, irritante e sonora e il realismo solido e a un tempo intimo dell'« Uffiziolo » di Forlì; un gruppo di quadri sublimi di Ludovico che vanno, per me, da « L'Annunciazione » e « La visione di S. Antonio » a « Il martirio di S. Pietro Toma » e « La fuga in Egitto », dove veramente il valore del sentimento, della emozione, della vita quotidiana si sprofonda nel mistero della poesia; le tre nature morte di cacciagione di Crespi, grumo sanguigno, palpitante e oscuro di un senso forte e mortale della vita; infine Morandi;

basterebbero, dico, queste cose per fare della mostra uno strumento di stimolo alla profonda meditazione di ognuno. E quanto a Morandi, cui per ultimo siamo giunti, spiace vedere che le vicende esterne ne abbiano ostacolato anziché agevolare la presentazione; si sarebbe dovuto capire che era qui che andava fatto il maggior sforzo, da parte di tutti, onde permettere la sua presenza più esauriente nel modo che intendeva Arcangeli; un modo che io ritengo parziale per la comprensione della sua arte, ma che in questo contesto era indispensabile a un discorso che, come ho detto, contiene la fondazione di una verità.

Rimane da dire che legato, proprio carnalmente, alla Mostra, come quasi mai di solito avviene, è il saggio di Arcangeli nel catalogo. Cosicché questo scritto bellissimo risulta indispensabile alla sua comprensione; credo che per Arcangeli non sia soltanto la somma di tutte le sue passate esperienze critiche, ma un punto di partenza per le future.

Storia e realtà nella scultura di Perez

Fin dal 1958, cioè agli inizi circa del suo lavoro, Augusto Perez dichiarava di ritenersi incapace di creare una scultura « se non ho nella mia testa » diceva « un personaggio da rappresentare ». Non era una dichiarazione di comodo, da stare in rapporto con quanto richiedeva il momento, ma una autentica esigenza della sua personalità, come ha dimostrato tutta la sua opera del decennio successivo fino a oggi.

Partendo così dall'idea di un personaggio, da un'idea cioè in cui fin dall'inizio si trovano unite storia e realtà, Perez si adoperava poi ad allargare quel punto introducendo nella scultura nuove idee e possibilità espressive. Si trattava in sostanza di un nuovo concetto dello spazio, di una idea di decentralizzazione plastica e, attraverso questa eversione delle leggi comuni della scultura, di un nuovo tempo, che non era quello inventato da Boccioni, ma un tempo basato su una serie o su un rimando di eventi magici che si compivano all'interno dell'opera.

Così mentre intorno a lui la cultura più esternamente eversiva e più superficialmente d'avanguardia, nel tentativo di conquistare nuovi territori all'opera, perveniva alla sua distruzione senza riuscire a sostituirvi alcunché, Perez compiva la sua rivolta, la sua trasformazione linguistica all'interno dell'opera, all'interno quindi della scultura. Riusciva in tal modo a creare una originale e modernissima visione plastica, nella quale si attuava una coincidenza di passato e presente.

Ascoltiamo ancora lo scultore in una dichiarazione di due anni fa: « Vorrei che lo spazio e il tempo che stabiliscono la mia scultura fossero lo stesso spazio e lo stesso tempo del presente. Rispetto al quale, però, il passato non è in rapporto di esclusione ma di simultaneità ». Ecco allora di nuovo ribadita la coincidenza nell'opera di storia e realtà; la storia assunta anche come mito, ma come mito che si realizza nel presente, che non conosce evoluzione o progresso, tanto meno una pietrificazione irripetibile nella memoria dell'uomo, ma sempre è, cioè rinasce continuamente in se stesso.

Perez, in specie negli ultimi anni, ha potuto creare opere in cui un certo lato di destituzione, di angoscia, di frantumata precarietà della vita di oggi riceve chiarezza e dramma proprio dalla luce del mito, mentre questo rinvigorisce, attualissimo, nel presente; allo stesso modo che gli elementi formali della figuratività sono inseriti in uno spazio sculturale franto, dilatato, riflesso, non più uncentrico, ma ricco di molti punti focali che nel loro reciproco rapporto esprimono proprio la pluralità, la stratificazione, esistenziale, non idealistica, del reale; uno spazio cioè che è diventato veramente, come ha detto Brandi, lo specchio del Narciso moderno. Sembra così che le sculture di Perez realizzino una eternità dell'attimo, una fissazione suprema del corrotto e angosciato transito.

Il gruppo di opere, tutte del 1970, presentate a Roma alla Galleria « Il fante di spade » e ora alla « Eunomia » di Milano, rivelano, sulle basi

che siamo venuti fin qui sommariamente indicando, una più tersa semplicità della forma e, pur lontane da quella classicità che si è voluta a volte, credo a torto, riconoscere al fondo della visione di Perez, una riduzione essenziale dei volumi, dello spazio e delle idee. E vi entra non come fatto nuovo, ma come nuova sottolineatura, un elemento dinamico.

Lo spazio, non più creato dalla pluralità degli eventi, dei nuclei attivi, all'interno dell'opera, si racchiude nell'unico personaggio, solo allargandosi, proiettato verso l'esterno, per la tensione da cui le forme sono animate nel loro potenziale movimento. L'alta magia interiore, che nelle opere precedenti sprofondava lungo le stratificazioni storiche facendo tanto inquietante la precarietà del presente, non è scomparsa dalle nuove opere, ma si è ancor più internata e urge dal suo centro alla superficie della scultura, rendendola movimentata, determinandone le articolazioni e le incisure; che non sono quindi ferite, come è stato detto, ma piuttosto i segni di quell'interno spirito che brucia.

Il « Centauro » alza la dignità del volto levigato e umanissimo, perso in un tormento che contrae gli occhi e la bocca, come nel lento risveglio da un antico sonno, in un'angosciosa presa di coscienza, e articola poi il suo busto con il corpo animale che si allunga e rivolge nel contrasto di un vivace movimento. Ed è ancora il senso umano e misterioso della storia e del mito che esprimono una realtà dolorosa di oggi. È addirittura, nel piccolo bronzo di soggetto simile, l'annullamento, di quella dignità e di quel sogno, contro la buia parete dell'angoscia. Mentre il « Ragazzo che scende una scala » dà il senso nuovo di una forza naturale e poetica tutta conscia della sua vitalità, e il « Ragazzo che apre una porta » è già carico di una energia disperata, che si sfoga nel gesto reiterato del braccio. Con queste opere Augusto Perez ha creato le immagini poetiche, scabre e potenti, della sua maturità.

ROBERTO TASSI

TEATRO

Pena e paura nello *Zio Vania* di Bosetti

Tempi larghi, lunghi silenzi tra una battuta e l'altra o, meglio, tra un suono e l'altro, perché a volte, dopo una battuta, non c'era seguito di parole ma l'attore che faceva Ilia Ilic — per esempio — si metteva a suonare il mandolino. Con tanti silenzi, apparivano gridi anche le battute appena sussurrate, o se non parevano gridi, pareva che contenessero tanta intensità che si sarebbero udite sillaba a sillaba anche se pronunciate sottovoce. S'aggiunga poi che, dato l'arredamento scarsissimo (una scena unica — in sostanza — che, con qualche mobile in più o qualche mobile in meno, e con adeguati manovramenti di luci, poteva servire da giardino o da interno della casa), lo spazio ne appariva dilatato e, quanto più dilatato, tanto più vuoto. Le battute cadevano così nel vuoto, mostrando tutta la loro inutilità; ma al tempo stesso s'udivano nettissime, talché quella loro inutilità veniva a fermarsi nell'aria, spandendo non so che tragica inerzia, come un incubo di fatalità che faceva insieme pena e paura. Ecco che cosa sarebbe potuto essere — e forse in gran parte è stato — il Cechov offertoci da Giulio Bosetti nello *Zio Vania*, andato in scena al Valle di Roma. (Bosetti ne è regista e attore; attore nella parte di Astrov, il medico amico dello zio Vania, che moltiplica le sue visite nella casa di costui dacché vi è giunta per la villeggiatura, col senescente marito, la giovane signora Serebriakov: ed è tutto qui il punto d'erosione del dramma, che anche il non più giovane Vania s'innamora della giovane signora, mentre Sonia, la nipote di lui, s'innamora di Astrov).

Ebbene, dicevo, questo *Zio Vania* è stato sul punto di provocarci insieme un senso di pena e di paura. A pensarci un po', sono i termini che Aristotele usa per definire la catarsi, concetto-chiave della tragedia. Chi ha colto bene in Cechov la presenza di questo canone aristotelico, è stato Gorki, che scrive appunto al drammaturgo, dopo

aver sentito lo *Zio Vania*: « Osservandone i personaggi, io sentivo come se mi segassero con una sega spuntata... Sono scoppiato in singhiozzi a veder Vania e gli altri con lui... Mi sembra che in questa commedia Lei sia verso gli uomini più freddo di un diavolo ». La paura infatti (la sensazione della sega spuntata) concerne lo spettatore, il quale però non teme ora — come accadeva ad uno spettatore dei tempi d'Aristotele — d'aver a diventare per altri un oggetto di pietà, a somiglianza dei tragici eroi che la pietà suscitavano in lui, e non teme ciò perché avverte di esserlo già diventato, oggetto di pietà. Scoppiando in singhiozzi « a veder Vania e gli altri con lui », Gorki ha veduto quei personaggi — tutti, nessuno escluso — riflessi nella propria esistenza, e ha sentito tanta pietà per se stesso da averne paura. O forse no: ha sentito tanta paura, da averne pietà. Paura, certamente, di vedersi: giudicato e condannato; e non trovando la forza di resistere a tale paura, un'infinita pietà, fino a singhiozzarne. Ben conscio di dividere con quei personaggi — perché è nato e vive nella stessa società — la stessa catastrofica inerzia, Gorki continua, e sembra che gridi: « Ma senta, che pensa di ottenere con simili colpi? Servirà tutto questo a far sì che l'uomo risorga? ».

Chi, del resto, ha capito anche meglio (perché venuto più tardi, quando quell'inerzia era diventata iperbolica) il destino apparentemente ozioso di questo mondo turbinosamente in declino, è stato Beckett in *Giorni felici*, ove, soffermandosi su quella tara della società borghese che è la nostalgia, per cui tutto ciò che è passato, quantunque effimero e insulso, appare felice, egli mostra, per la durata di due atti, una donna (unico personaggio del dramma) affondata nel suolo dapprima fino alla cintola, poi sino alla gola: quasi a dire ridicibile ad un punto, come infatti accade ad ognuno di divenire, a mano a mano che è visto sparire dall'orizzonte.

Ora, l'accorgimento — in esseri ancora vivi — di sparire dall'orizzonte, mi pare che costituisca la

chiave del dramma cechoviano, nel quale, anche se alla prima non emergono, sono rintracciabili due cose fondamentali. Una: che quei personaggi, benché non riescano a vedersi, *si vedono « visti »*: in ciò la loro incommensurabile amarezza, che contagia in modo pauroso (l'abbiamo notato in Gorki) gli spettatori. Pirandello prima, Beckett poi, porteranno alle estreme conseguenze questa mortificante tragedia del *vedersi visti*, nella quale è dato ritrovare il bandolo della primitiva tragedia, ove l'attore altro non è in sostanza che una « vittima » (*tragos*, appunto, o capro espiatorio). Gioverà però ricordare che, col Cristianesimo, questo capro (*tragos*) è divenuto un *agnus* (che significa insieme « innocente » e « disponibile al sacrificio ») volontario, ossia uno che volontariamente agisce, volontariamente assumendosi la sorte di esser visto e giudicato. Ebbene, tra i personaggi dello *Zio Vania*, quello che più s'avvicina a questa libertà dell'agnus cristiano è Astrov, che a un certo punto fa una lunga digressione sui fiori (che sono il suo *hobby*), ben sapendo di annoiare il prossimo e ironizzando alla fine su se stesso nel definirsi « bislacco ».

Con la trasformazione del *tragos* in *agnus* (volontario), si giunge a questa conseguenza: s'estingue, o s'attenua di molto, la differenza tra attore (che agisce senza vedersi) e spettatore (che vede senza agire), poiché l'attore — s'è detto — si è assunta in proprio la ventura d'esser visto (che è come dire che si è assunta la responsabilità della propria azione). Ora egli può diventare sarcastico, sovvertitorio, in quanto si sente capace di mobilitare e persino dirigere il giudizio dello spettatore, aprendogli la propria visibilità, scoprendosi. Al tempo stesso, lo spettatore, quanto più s'avvicina all'attore che volontariamente gli si esibisce, tanto più crede di capirlo e gli si allea, tentando di dividerne commosso la sorte. Di qui, sparisce anche la netta distinzione fra tragedia e commedia, tra l'una che investiva soprattutto l'attore-vittima e l'altra che concerneva principalmente lo spettatore-giudice. Ed eccoci ora alla seconda cosa fondamentale nel dramma di Cechov: l'attore non è divenuto pienamente sarcastico, né lo spettatore è divenuto pienamente pietoso, poiché l'uno, anche se si defi-

nisce « bislacco », non ha la forza di portare il giuoco fino in fondo (si ricordi quando Gorki chiedeva a Cechov: « Che pensa di ottenere con simili colpi? Servirà tutto questo a far sì che l'uomo risorga? »), e l'altro, lo spettatore, avvicinandosi tanto all'attore da non vederlo più, sente che alla fine la paura ha vinto la sua pietà.

Ora, nella pur sempre encomiabile interpretazione di Bosetti, mentre da una parte traevo conferma a queste considerazioni (avvertivo infatti, tra le larghe maglie di una inerzia immortale, come un senso di pena e di paura), sempre più mi allontanavo dall'altra dai due personaggi principali della commedia: lo zio Vania e la nipote Sonia. Sono essi, a mio avviso, le « vittime » più acute, perché hanno la coscienza di esserlo, ma non trovano in sé la forza di esserlo. Questa forza, l'ha invece Astrov — come ho già detto — ma non è capace di renderla operante: il suo *hobby* è in fondo un diversivo, la sua resistenza una scettica evasione da individualista. Quanto poi agli altri (la madre di Vania e della prima moglie del professor Serebriakov; Serebriakov, che, essendo rimasto vedovo, ha risposato la giovane Elena — di cui si sono innamorati Vania e Astrov —; Elena stessa, che ha sposato un uomo tanto più vecchio di lei e Dio sa quanto noioso), sono sicuramente vittime anche loro, destinate anch'esse a sparire dall'orizzonte, ma non ne hanno alcuna coscienza.

Sono però vittime: ecco il punto; o perlomeno appaiono tali. Se non apparissero tali, sarebbero personaggi comici: la mamma di Vania, autoritaria e infatuata del valore scientifico-accademico di Serebriakov, sarebbe simile alla molieresca signora Pernelle, e di conseguenza suo figlio Vania, portato forse inconsciamente dalla dittatura materna ad ammirare senza limiti il cognato professore, sarebbe un novello Orgone. In una composizione del genere, toccherebbe infine a Serebriakov di essere simile a Tartufo, come lui ipocrita e come lui vuoto, ma d'una vuotezza tuttavia assai meno allarmante e senza dubbio più ridicola. D'altro canto, smascherandolo — nei panni di zio Vania, quando questi tenta di sparargli — Orgone verrebbe ad apparire ben altrimenti farsesco (qual è

l'Orgone classico): impotente, questo sì, e non più degli altri, ma non pagliaccesco.

E invece ci è apparso proprio pagliaccesco questo Vania (attore Ferruccio De Ceresa) del Cechov di Bosetti. Quanto a Sonia poi (attrice Giulia Lazarini), essa che è la più stretta alleata del protagonista, cui l'accomuna un'accresciuta inutilità dovuta ai rispettivi amori delusi, quanto a Sonia, essa risentiva certo di quel disviamento pagliaccesco di Vania, tanto da apparire talora troppo staccata da lui e persino convenzionale. Peccato. Perché altrimenti questo di Bosetti sarebbe stato un Cechov perfetto. Ma anche così, m'è rimasto fitto nella memoria. Ed è già molto. Anzi moltissimo.

Caligola di Camus o dell'amore perduto

Un magnifico *Caligola* al Quirino di Roma, interpretato da Giancarlo Sbragia, nella duplice veste di regista e di attore. Impresa non facile mettere in scena il teatro di Camus, e specialmente questo dramma, che nella ben corposa figura del suo protagonista rappresenta direi quasi l'essenza del teatro dell'assurdo.

Il teatro dell'assurdo viene accomunato spesso col teatro della crudeltà. Un accomunamento che non giova, poiché riduce la portata dell'assurdo. Il teatro della crudeltà ci mostra sovente una crudeltà fine a se stessa, la quale potrebbe anche essere la conseguenza di una visione assurda del mondo. Mentre Camus ci offre una visione del *mondo come assurdo*. È ben diverso. La visione di Camus è logica. Si tratta piuttosto di vedere se questa logica, la quale scorre lucidissima tra le parole, conservi la sua tenuta sulle scene. E a me pare di sì. Ma qui appunto il difficile nel rappresentare Camus.

Insomma, l'assurdo è più allarmante della crudeltà, perché non si spiega, né può essere anche pallidamente descritto. Se si tenta di descriverlo, si rischia di immiserirlo o in una inutile esibizione di ferocia o altrimenti in burlesche situazioni alla Ionesco. Ionesco? Anche Ionesco ripete più volte che la vera tragedia è quella dell'assurdo, ma il meglio che egli ci dà è un teatro d'eccezione nel

quale la tragedia è assente, né in alcun modo l'assenza della tragedia riesce a manifestarsi come una tragedia. Mentre nel *Caligola* di Camus la tragedia dell'assurdo c'è: difficile è piuttosto tirarla fuori, far sì che non rimanga nelle parole di una bella composizione saggistica atta più a farsi leggere che vedere. Necessità, quindi, di una profonda interpretazione: nel che è la riprova, al tempo stesso, della drammaticità del teatro di Camus e della bravura di Sbragia, il quale, valendosi innanzi tutto di una traduzione scorrevolissima (di Chiaromonte) e d'una scenografia quasi deserta (di Polidori), distribuendo misuratamente il tempo delle battute e utilizzando con estrema pertinenza interpretativa ogni artificio tecnico (per esempio, i mobili di scena trasportati e disposti dagli attori stessi che, nelle rispettive parti di cortigiani di Caligola, si sono ridotti in effetti a servitori), è riuscito a rendere « visibile » (cioè teatrale) in tutta la sua sconfinata e disperata tensione un testo consistente in un seguito di avvenimenti arbitrari e contrassegnato dalla più assoluta incomunicabilità tra gli interlocutori.

L'assurdo è l'assenza di una risposta, di ogni risposta. Se l'uomo interroga la sua vita, per individuarne un fine, cercarne una spiegazione, non trova niente: nessun fine, nessuna spiegazione. Basterebbe il fatto che moriamo, che la vita a un certo punto ci lascia: che vale dunque vivere? « Gli uomini muoiono e non sono felici » risponde Caligola a Elicone che gli ha domandato: « E quale è questa verità? ». Che valore ha perciò l'esistenza, se finisce? E che senso ha più dire « vivere », se vivere non ha senso?

Portando sulla scena una *vita senza senso*, il rischio di un teatro dell'assurdo sarà quello di ricadere esso stesso tra cose ed accadimenti che non hanno senso e, pertanto, d'essere perfettamente inutile che esso se ne distingua come un teatro. E invece il *Caligola* di Camus è proprio un teatro, ed è un teatro che ci dimostra l'assurdo.

Anche il teatro classico (parlo proprio del teatro antico) ci ha mostrato talora l'assurdo. Basterebbe pensare al finale delle *Coefore*, dove Oreste — al fine di essere esattamente nel giusto, secondo la più scrupolosa osservanza dei *valori* del suo tempo —

deve, per vendicare una ingiustizia, compierne un'altra (dalla quale non avrà scampo che per un atto gratuito di Athena). Ebbene Camus, moderno, lontano cioè dai miti classici e ben conscio d'una certezza, affatto cristiana, che la morte è orribile — non bella, come per un greco antico —, in quanto non libera l'anima dal corpo (come per un antico) ma recide il corpo che è inseparabile dall'anima, Camus, cristiano non meno che moderno, ci mostra con disperata chiarezza il punto d'origine del suo assurdo.

Risaliamo rapidamente la via. Eschilo ci aveva mostrato l'assurdo di una rigorosa osservanza della legge del sangue (la cosiddetta legge-di-natura tanto cara agli antichi). Prendendo atto di quell'assurdità, il Cristianesimo ci aveva portato sotto il segno di un'altra legge (che però, in senso proprio, non era una legge, conteneva anzi il germe d'una rivolta contro tutti i legalismi): l'amore, in nome del quale sarebbe stato possibile « morire alla morte », risorgere. Ed ecco appunto, nel tempo in cui vive, tra immani guerre e repressioni di ogni sorta, in un mondo d'uomini divenuti l'uno all'altro stranieri (né si manchi d'osservare come questo tema dello straniero diventi poi centrale nella sua opera), Camus dispera dell'amore e prende a interpretare Caligola per farne un uomo (anzi proprio un giovane, come certi personaggi di Shakespeare o di Calderón de la Barca) carico d'amore deluso.

« L'amore non mi basta » dice Caligola a Cesonia, la vecchia amante: « Amare una persona vuol dire accettare d'invecchiare con lei. Di questo amore non sono capace ». Poco prima, a Cesonia che gli ha risposto: « Perché ti piaccio », ha replicato: « No. Dovrei farti uccidere per capirlo ». Camus sente l'amore come la euripidea Alcesti che, secondo un'acuta interpretazione di Carlo Diano, preferisce morire al posto del marito piuttosto che sopravvivergli, perché non può vivere senza di lui: ne dà atto, del resto, nel *Malinteso*, dove, morta la madre, Marta, che sembra aver raggiunto il fine desiderato della solitudine, si uccide perché non può vivere senza la persona che ha amato senza accorgersene. Continuando, Caligola dice: « È strano. Quando non uccido mi sento solo...

Non mi sento bene che tra i miei morti. Quelli sono veri. Sono come me ». Nei morti, Caligola riconosce gli individui, veri come lui, e come lui pieni delle loro istanze esistenziali, sinceri, percettibili nelle loro libertà « giuste », quand'anche queste si fossero disviate nel corso della esistenza vissuta sino al giorno della morte. Nel dialogo con Scipione, che gli è rimasto fedele a malgrado delle iniquità subite, perché si sente a lui affine, Caligola parla della solitudine: « La conosci tu, la solitudine? Quella dei poeti e degli impotenti (cioè — io commento — di coloro che non esercitano, ma subiscono il potere)? La solitudine! Ma quale? Lo sai tu che, soli, non si è mai? E che ci accompagna sempre e dovunque lo stesso peso d'avvenire e di passato? ». Battuta singolare, satura di cristianesimo: in ognuno di noi ci sono tutti, passati e presenti e futuri. Tutta l'umanità — quegli che te la ispirò, questi che te la suggerisce, altri che te la stimola — riaffiora in una tua frase. Possibile che tutto questo amore finisca? Che si divenga estranei, « stranieri »?

Riprendo il dialogo con Cesonia da là dove l'ho lasciato: « Una Drusilla vecchia sarebbe stata molto peggio d'una Drusilla morta. Si crede che un uomo soffra perché un giorno gli muore quella che ama. No; la sua vera pena non è così futile: *la vera pena è di accorgersi che neanche il dolore dura; e che allora neanche il dolore ha più un senso* (corsivo mio) ».

Il dolore che finisce? Direi piuttosto: l'amore che finisce, poiché il dolore è nato per il venir meno della persona amata. Del resto, il dramma comincia proprio così. In una scena vuota — quale ce l'ha rappresentata sagacemente Sbragia — patrizi vanno e vengono: « Niente? ». « Niente ». « Da tre giorni, battuta tutta la campagna: niente ». Dalla morte dell'amata Drusilla, Caligola è sparito, e ogni ricerca è vana. Dall'alto di un'amaca — sempre secondo la sagace regia di Sbragia —, Elicone segue l'andirivieni; se ne sta al sicuro e prigioniero al tempo stesso, come un uccello in gabbia, e sarà il primo a parlare col protagonista. Elicone non è come gli altri che, a cospetto dell'imperatore, gli moverebbero incontro con smorfie di ostentata costernazione; Elicone non ha bisogno di simulare, è il servitore che asseconda spregiudicata-

mente il padrone, perché questi è la sua base di esistenza. Caligola, d'altro canto, è come Amleto o Don Giovanni: preferisce l'egoismo sornione di un servo palese alla untuosa falsità del parassitico conformista. « Sembri stanco » dice Elicone, senza la minima ombra di preoccupazione. « Ho camminato molto » risponde Caligola. « Già. Sei stato assente a lungo ». « Era difficile da trovare ». « Che cosa? ». « La luna ». « Già. E per farne che? ». « Niente. Era una cosa che non avevo ». « Certo. E l'hai trovata? ». « No ». « Che disdetta! ». In realtà, la luna che Caligola cerca è sempre, e disperatamente, l'impossibile solitudine. « Lo so — dice subito dopo — che stai pensando ora: "Quante storie per una donna!". No. Non è questo. Ricordo vagamente che pochi giorni fa è morta una donna che amavo. Ma che è mai l'amore? Poca cosa. Quella morte non è niente, credimi. È soltanto il segno di una verità che mi rende necessaria la luna (corsivo mio) ». « E qual è questa verità? ». « Gli uomini muoiono e non sono felici ».

Eccolo allora il significato della risposta che Caligola dà ad Elicone. Il significato della frase « Gli uomini muoiono e non sono felici » va inteso nella prospettiva dell'altro, che è il destinatario dell'amore, non dell'io che quell'amore destina a se stesso o richiede per sé. Gli uomini che amiamo, muoiono e perciò non siamo felici. Non siamo felici perché ci lasciano, ma anche più perché — come Caligola dirà a Cesonia — dimentichiamo il dolore che ci viene dalla loro morte. In conclusione, è la fine dell'amore, ribadita dalla fine del dolore stesso che la fine dell'amore provoca, la vera causa dell'assurdo. Se l'amore cessa, non è più possibile « morire alla morte », ed ecco la gelida falciatrice tornare a stendere la sua indifferenza sulla vita.

Ma se la vita non ha senso, a che si riduce se non ad una odiosa ragion di stato? (Ci tornano in mente gli shakespeariani drammi della corona ovvero della lotta per il potere). Chi ha la fortuna di stare più in alto, non è che sia o diventi felice, ma è che può meglio e più degli altri disporre dell'assurdo, imponendolo piuttosto che subirlo. E qualora quelli che sono condannati a subirlo,

reagissero, e si unissero per proclamare le leggi (leggi che altro non sono che rimedi all'assurdo, non già principi di giustificazione: risalenti, del resto, a quella legge di conservazione cui si richiamava Hobbes più di tre secoli fa, partendo da una considerazione dell'assurdo assai simile a quella di Camus), qualora insomma i succubi dell'assurdo si unissero per proclamare le leggi, sarebbe uguale: o si languirebbe in una squallida inerzia o si tornerebbe ad ammazzarsi di nuovo per appropriarsi di quelle leggi e imporle agli altri. Dall'assurdo non si esce.

Ovviamente, non ne esce nemmeno lui, Caligola-Camus. Ma non perché è impossibile stare fuori delle leggi. Cherea — intelligente quanto lo shakespeariano Polonio — può credere questo: perciò consiglia una resistenza passiva contro Caligola per farlo cadere nella trappola del suo sistema. Ma lui, Caligola, è — come Amleto, di Polonio — più intelligente di Cherea: sa benissimo di cadere in quella trappola, ma non perché è impossibile abdicare alle leggi, bensì perché, essendo le leggi e ogni forma di legalismo non altro che un rimedio, quella impossibilità rivela la necessità di un rimedio. Identificata con la legge, la giustizia è in realtà una giustizia mancata. È piuttosto la solitudine che non è possibile. Ma questa impossibilità ha bisogno dell'amore, e l'amore non esiste.

Se l'amore non esiste, non si può morire alla morte. Ecco allora la vera trappola di Caligola: la paura di morire. « Ho paura della fine » esclama quando i congiurati sono alla porta e la morte è ormai vicina. Non diversamente, il protagonista della *Devozione alla croce* di Calderón (che Camus tradusse egregiamente), pur tra le sue innumeri scelleratezze, dichiara la stessa identica paura: paura di morire senza confessione, *alias*, di morire senza la speranza di risorgere.

Dalla interpretazione di Sbragia trapelava una abbondanza d'amore o, per meglio dire, una tale pena d'amore perduto, che tutt'intera essa ne sembrava aggravata « comme une rose pleine d'eau », per dirla con una pregnante immagine di Francis Jammes.

NICOLA CIARLETTA

CINEMA

La situazione

Dopo un mesto saluto al David Lean di *Breve incontro*, passato al reparto commerciale con *La figlia di Ryan* (nobile fatica, nobili attori, tre ore di paesaggi d'Irlanda in un clima puritano da *Lettera scarlatta*) chi rifiuta l'abbruttimento del cinema purchessia non ha in Italia che l'alternativa fra il restarsene a casa o il rincorrere le rapide apparizioni di films rari e di scarsa distribuzione nei locali d'essay. Quanto al resto, meglio non citare nomi e titoli per non sentirsi responsabili di una crociata contro il cinema e profeti di una sua imminente rinunzia all'esercizio dell'intelligenza.

E tuttavia: alla firma di Mauro Bolognini interprete di quel *Bubu de Montparnasse* che sui primissimi del Novecento piacque ai più schifiliosi palati della letteratura francese non si poteva onestamente negare attenzione. La memoria ci riportava a una prosa incisiva e scattante, senza fronzoli, a immagini brutali segretamente straziate, alle promesse che il giovane talento di Charles Louis Philippe, morto a trentacinque anni, non aveva potuto mantenere. Infine la combinazione figurativa Bolognini - belle époque faceva sperare frutti raffinati e gustosi.

Si sa quanto siano difficili e troppo spesso infelici le nozze fra letteratura e cinema: ne abbiamo avuti, anche recentemente, esempi scoraggianti. Ebbene, senza arrivare al limite dell'irrimediabile malinteso, il *Bubu* di Bolognini è il tipico caso di un lavoro coscienzioso eseguito in netta perdita soprattutto di tempo, che il regista ha speso senza risparmio in meticolose documentazioni di costume; e che il pubblico sopporta con qualche impazienza.

Il fatto è che, alla resa dei conti, quel connubio di vitalità sfrenata e di maleodorante dolcezza che è il romanzo di Philippe si riduce, sullo schermo, alla consueta lacrimevole storia della ingenua fanciulla buttata sul marciapiede dall'amante del cuore.

In altri termini, il film finisce per assumere una funzione critica nei riguardi del romanzo, ne accentua le cadute, ne ignora le accensioni. Così nel *Bubu* di Bolognini la pagina di Philippe viene risucchiata dal freddo naturalismo dei Goncourt e di Maupassant: nel libro questi precedenti erano appena avvertiti.

Un tentativo di svincolarsi dal romanzo lo si spera all'inizio del film nel quadro delle donne al lavatoio pubblico che, chissà perché, ci ricorda *Le filatrici* di Velázquez: per tutto il resto il regista lo segue con estrema fedeltà, scena dopo scena, accuratissimo sempre, ma, purtroppo, insensibile al clima che oggi se ne sprigiona. Siamo nel repertorio del feuilleton popolare caro alle concierges 1880 ansiose della redenzione della piccola Berthe: un finale che al pubblico delle «lolite» importa meno che niente. Il merito di Bolognini è, semmai, di essersi impegnato a fondo — e divertito — quando ha truccato, imparrucato e vestito le sue simpatiche prostitute: un po' troppe, ci sembra, per la piccola Milano del Naviglio e di Porta Ticinese dove il film è stato girato. Qualcuno potrebbe leggere in quelle facce stracariche di belletto, clamorose figurazioni del mercimonio carnale, una inclinazione alla crudeltà gratuita (o il ricordo dei postriboli felliniani?). Non è così: come molti temperamenti estrosi che vagheggiano una vita-spettacolo, il Nostro ama il travestimento, la maschera e con essi gioca, dimenticando talvolta la eterna denuncia sociale: perduto nella ricerca del vecchio tram slombato, del coupé truffaldino. Siamo in piena «scapigliatura» lombarda, quando Verga adocchia nelle squallide guardiole le figlie clorotiche delle portiere milanesi. Boulevard Sebastopol è lontano.

Dopo il leggero tedio di questo correttissimo *Bubu*, non resta che buttarsi all'avventura del poliziesco, nero o roseo che sia: per una volta l'esperimento riesce. Circola infatti, di questi giorni, un film godibile all'insegna dell'intelligenza: lo si deve

a Lelouch, noto ai più per l'edulcorato intimismo paesistico-sentimentale di *Un uomo, una donna*. Passando a tutt'altro registro, questa volta Lelouch ha lavorato in chiave un tantino pop (colori spavaldi, velocità, tempi ribaltati) su un intrigo gangsteristico picaresco: e ne è venuto fuori *Le voyou*, da noi tradotto con *La canaglia* (traduzione inesatta poiché a voyou corrisponde qualcosa di mezzo fra vagabondo e farabutto).

Con una trovata assai felice il film si apre sulla platea di uno spettacolo dal titolo omonimo: la vedette è un danzatore negro che finge di sparare raffiche di mitra. Ma la camera inquadra piuttosto il pubblico e, fra il pubblico, un giovanotto che, sedutosi accanto a una ragazza, all'improvviso la copre con un lungo bacio a cui lei, stordita, non resiste. Nessuno, a Parigi, disturba due innamorati che approfittano del buio: così ha ragionato il giovinotto (Trintignan) evaso fresco fresco, dal carcere dove ha scontato cinque anni per il ratto di un bambino. Ma questo lo sapremo più tardi, per ora lui è soltanto uno che scappa, coi poliziotti alle spalle.

Rapire un bambino per chiederne un ingente riscatto è un crimine odioso, ma si dà il caso che questa volta la faccenda sia stata combinata per un accordo fra il malfattore e il padre del piccolo, un rapace impiegato di banca. E qui, mentre l'evaso si nasconde in casa della ragazza baciata, comincia la storia à rebours: la moglie dell'impiegato, ignara dell'accordo, viene informata per telefono di aver vinto un grosso premio pubblicitario, lo riceverà il suo figlioletto nella sala dell'Olympia, alla fine dello spettacolo di Sacha Distel. Tutto fila a meraviglia, la coppia si reca a teatro e il bambino è consegnato al finto organizzatore del premio: ma lo show termina, il premio non esiste e il padre imbroglione recita, insieme alla moglie, la sua parte di genitore disperato. Giornalisti, flash, indignazione. Noi siamo poveri, sin-

ghiozza la donna, chi pagherà? Pagherà, suggerisce il messaggio del rapitore, la banca presso cui il padre del bimbo lavora. Guai se non lo facesse, su di lei ricadrebbe la responsabilità della morte della creatura: nessuno vorrebbe, d'ora innanzi, avere a che fare con gente capace di una simile crudeltà. La cosa diventa seria, si riunisce il Consiglio di Amministrazione. Cento milioni non sono uno scherzo ma forse, dal punto di vista della pubblicità, sono un affare. La banca paga.

Il resto della vicenda è tutto un corri corri di sequenze catapultate, una scommessa sul tempo necessario a nascondersi, a fuggire, a gabbare la polizia. Ma la trovata di Lelouch è il comportamento del piccolo rapito. Il rapitore è un duro, ma ha un debole per l'infanzia, lui stesso ha una figlioletta naturale che incontra furtivamente ai giardini pubblici: egli disprezza profondamente il suo complice. In casa sua il bambino è felice, il nuovo « zio » gli fa conoscere un delizioso Papà Natale che lo copre di doni, mai si è divertito tanto. Questa debolezza costa al voyou la libertà, in un confronto in questura il ragazzo restituito gli corre incontro per abbracciarlo. Senza batter ciglio, l'uomo ricambia l'abbraccio e va in galera. Non ci resterà molto, cinque anni e poi il colpo maestro delle finte nozze di un compagno e la temporanea umoristica cattura del direttore del carcere. La nuova fuga si conclude nel cinema dove il film è cominciato e nell'alloggio dove la ragazza nasconde l'evaso. Poi, mentre la complicità dell'impiegato viene scoperta, il risorto Arsenio Lupin fila in volo per le Americhe. La sua storia può continuare.

Da tempo non si era visto un film così genuinamente spiritoso: raccontarne puntigliosamente i gags, le sorprese sarebbe un privare lo spettatore del piacere dell'imprevisto, senza cadaveri, pugnali e batticuori. Il gioco, insomma, vale più di molte candele.

ANNA BANTI

MUSICA

Gabriele Baldini:

Nel mondo della musica

Gli incontri con Gabriele Baldini potevo prevederli con molto anticipo: allorché andava in scena alla « Fenice » un'opera di Mozart, o dei nostri quattro grandi (Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi) ma che fosse al di fuori del repertorio abituale oppure, se di frequente uso, affidata a un complesso di cantanti eccezionali, sapevo che lo avrei visto a Venezia. Ed avevo allora il piacere di rivedere un amico, figlio e nipote per giunta di miei amici scomparsi, uno scrittore, critico e storico della letteratura inglese che aveva stabilito con la musica rapporti di confidenza affettuosa: uno dei pochissimi uomini della cultura che a sentir parlare di musica, di compositori, direttori d'orchestra, cantanti, solisti, ecc., non atteggiasse il viso al disgusto per dirottare la conversazione verso altri argomenti, essendo, quello musicale, basso e spregevole. Anzi Gabriele partecipava con calore ai discorsi sulla musica che considerava non già divagazione dalle sue attività ordinarie, ma anzi integrazione di esse. Nel mondo della cultura italiana, così estraniato dalla musica, egli era non solo l'eccezione che conferma la regola, ma, soprattutto, una speranza luminosa per noi musicisti: « chi sa che qualcuno non si avventuri a seguirlo, che qualche altro scrittore, o pittore, o praticante di attività culturali non si converta, fino ad accogliere con fiducia in quel mondo dal quale noi musicisti ci sentiamo esclusi o appena sopportati, quasi fossimo persone sospette? ». Purtroppo questa nostra sensazione non nasce da una malsana mania di persecuzione, ma dalla scoperta di una realtà dolorosa: tanto più che in paesi quali la Germania, l'Inghilterra, gli Stati Uniti d'America ed anche la Francia (ma in limiti molto ristretti) la musica è materia di studio e di interesse in tutto l'arco della scuola, dalle elementari alle medie, fino all'università; proprio a cagione di questa lacuna, da noi si dà caso che dottissimi professori di storia del teatro

ignorino la parte che la musica ha avuto in essa, specialmente in Italia. Chi si è presa la briga, per esempio, di indagare sulla influenza che il teatro lirico italiano esercitò sui movimenti e sui gruppi che diedero vita al nostro risorgimento, su l'importanza economica di quella specie curiosa di teatro che fu il melodramma? Ebbi occasione di parlare molte volte con Gabriele Baldini di cotesti argomenti e lo trovai concorde nel deplorare e nello sperare: sono molte perciò le ragioni del rimpianto che la sua morte ha suscitato nel mondo della musica. Inoltre oggi scopriamo che i rapporti tra Baldini e la musica erano ancora più stretti di quanto avessimo pensato: ne è testimonianza la pubblicazione di un suo libro *Abitare la battaglia* che è studio appassionato della vita e delle opere di Giuseppe Verdi. Vero è che i letterati italiani hanno qualche volta mostrato interesse per la musica e i musicisti, ma erano interessi che finivano per straripare nella retorica, conferma di un chiaro distacco dalla musica e non già di tentativi per avvicinarsi ad essa. Eccezioni ci furono in anni recenti, e ricordiamo lo studio appassionato di Riccardo Bacchelli sulla vita e l'opera di Gioacchino Rossini; ma è doveroso constatare che quasi mai la musica è apparsa nella narrativa di casa nostra e assai di rado nella saggistica. Del resto anche negli scrittori italiani a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento è vano cercare la musica quale parte del nostro costume, salvo rari ed esteriori richiami o agganciamenti a episodi e aneddoti relativi al mondo del melodramma. Se è frequente la scoperta di musicisti che si rivelano scrittori originali e nuovi, quali ad esempio Bruno Barilli e G. Francesco Malipiero, cercheremmo invano tra i nostri scrittori i Mann, i Werfel, i Musil, i Proust legati strettamente alla musica, che è spesso alla base della loro arte narrativa. Ed è tanto più strano cotesto distacco dalla musica dei nostri studiosi quando pensiamo alla grande letteratura teatrale italiana del Sei e Settecento destinata in massima parte a essere base di costruzioni e di creazioni

musicali. Alcuni potrebbero obiettare che lo studio della musica richiede attitudini speciali e lunghi anni di impegni gravosi, e questo è argomento che in altri tempi sarebbe stato certamente serio e difficilmente confutabile, non già oggi con le possibilità di ascolto che la tecnica ci offre, dalla radio alla discografia e ad altri mezzi che ogni giorno nascono sempre più perfetti, per cui chiunque è nella condizione di avvicinare la musica, fino al punto di comprenderne le strutture e di seguire i modi del discorso musicale. Baldini infatti non era musicista ma seppe ascoltare con costanza e tenacia, cosa che chiunque può fare, fino a raggiungere la conoscenza.

Nel libro di Gabriele Baldini sorprendono infatti la conoscenza e la sensibilità: grazie ad esse ogni ascolto fu per lui rivelazione. Per Baldini la musica non fu mai un fatto letterario: anzi egli arriva, nell'opera lirica, a ignorare il libretto, e, nella composizione strumentale, a trascurare la suggestione che il titolo o addirittura il programma possono esercitare sull'ascoltatore: la musica è materia viva le cui risorse sono infinite, il cui linguaggio anche se incanala sentimenti, passioni, stati d'animo, ecc. è composizione di suoni nelle consonanze e nelle dissonanze, nei ritmi e nelle melodie, è un discorso che parte da basi sonore per la realizzazione di edifici sonori. Baldini non entra cioè nel mondo della musica attraverso la via del melodramma ma attraverso quella più difficile della penetrazione nel linguaggio puro delle composizioni sinfoniche e da camera. Parlando ad esempio dell'«Ernani» egli esamina non solo il modo con cui la musica definisce gli elementi del dramma dando ai personaggi caratterizzazioni inesorabili, ma arriva a dimostrare che la musica vive il dramma nella sua intimità sonora come fatto puramente musicale. Nel caso specifico di «Ernani», l'assedio di tre uomini alla stessa donna da loro amata, è evidente anche nella pura astrazione musicale. La situazione dell'«Ernani» di Verdi — dice infatti Baldini — è la seguente: c'è una fresca e appassionata voce femminile assediata da tre voci virili, che ognuna per conto proprio determina con quella di lei un rapporto speciale. L'assedio non ha frutto. La fortuna delle voci o

meglio dei registri virili, è alterna; e permette a ognuno un rapporto sia pure su basi diverse. Il rapporto varia, nel grado dell'intensità della passione, a seconda della distanza che intercorre tra il registro della voce femminile e quello delle tre voci virili. La più distante, e cioè quella che riesce a stabilire il rapporto più freddo e compassato, è la distanza dal basso. La voce del baritono riesce a stringersi più da presso a quella del soprano, attraverso tortuosità e ambiguità, riesce persino, ma in senso puramente ideale, e per brevi attimi sedurla, ma solo la voce di registro più alto, e cioè quella del tenore, perviene fin quasi alla soglia di un rapporto, se non pieno — ché come si è detto l'assedio è infruttuoso — per lo meno per lunghi tratti parallelo. Questa è la storia dell'«Ernani» di Verdi ed è, come si vede, non solo una storia appassionante, ma anche squisitamente teatrale e musicale. «Baldini penetra con facilità nel linguaggio musicale e ne scopre le strutture, coglie i quadri drammatici che esso crea, sa vedere cioè quanto la musica esprime senza i sostegni delle parole e senza i programmi descrittivi; la musica, in sostanza, deve esistere intera e strutturata nella sua logica prima di essere parte di un'opera composta quale è il melodramma».

Abitare la battaglia avrebbe dovuto essere una biografia di Verdi, e biografia completa dove gli avvenimenti e la creazione del grosso mondo operistico avrebbero proceduto di pari passo, ma l'opera è rimasta incompiuta, ed è grande peccato perché avremmo avuto anche un «Verdi» di uno scrittore italiano, visto pertanto da un punto diverso e lontano da quello dei musicisti e dei musicologi.

Il capitolo dedicato a «Un ballo in maschera» è tra i più belli del libro: Baldini si spinge nel profondo del tessuto musicale e scopre in esso l'origine prima della drammaticità che caratterizza l'opera; contrariamente a quanto pensa Baldini i rapporti tra questa opera e «Il Trovatore» ci sembrano invece basati sulle differenze sostanziali piuttosto che sulle somiglianze apparenti da lui rilevate.

Molto importante quanto è nel libro sui rapporti tra l'opera di Shakespeare e la sensibilità di Verdi che amò profondamente il drammaturgo elisabet-

tiano: qui infatti mette in luce l'ipotesi che i due autori siano stati spinti a realizzare le loro opere non tanto spinti dalla urgenza della creazione, quanto dalla necessità pratica di avere a disposizione un attore o un cantante adatti a interpretare quel determinato personaggio. « È in questa accettazione dei materiali ultimi del drammaturgo come strumenti di linguaggio — dice Baldini — e in questa identità della materia con l'immagine, e in sostanza, in questa possibilità di riinventare e ricreare tutto, anche le occasioni più testarde, che si riconosce una delle caratteristiche del genio. E per questa parte, certo, si sente un'affinità nel destino dei due grandi drammaturghi, quali furono, nel loro mondo, Shakespeare e Verdi ».

A conclusione di questo rapido esame dello studio appassionato di Gabriele Baldini è necessario un chiarimento: abbiamo visto con quanta sensibilità egli ha presentato il caso di « Ernani » la cui vicenda è chiara nel discorso musicale prima del suo accordarsi con il libretto: ma si tratta di

caso eccezionale in Verdi che è dominato dalla costante preoccupazione di portare il libretto alle proprie esigenze teatrali. A volte, è vero, il personaggio assume aspetti emblematici e diventa « sentimento e passione », a tal punto da perdere quasi il nome, il cognome e qualsiasi altro dato anagrafico; altre volte si fa vera e propria persona che vive in contrasto o in accordo con altre, tutte vivificate dalla musica che dà loro carattere ed alle loro azioni rilievo ed accento: nelle ultime opere; alcuni personaggi assumono figurazione storica anche se le storie vissute sono creazioni poetiche. In ciascuno di questi casi tuttavia le figure dell'azione sono inquadrare nella logica del discorso musicale.

Baldini, avvicinandosi alla musica, era avviato a penetrarne la vita e ad immergersi nel mistero del suo linguaggio. Ed è riuscito felicemente nello scopo perché si è avvicinato alla musica con l'umiltà di un allievo che non ha altri intenti che non siano la conoscenza e la coscienza.

MARIO LABROCA

© 1971 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

Sofocle

LE TRAGEDIE

versione di Enzo Cetrangolo

Mercedes Precerutti Garberi

GIAMBATTISTA TIEPOLO

ERI

EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA

Via Arsenale, 41 - 10121 TORINO

Prezzo lire 750

Spedizione in abbonamento postale - Gruppo IV